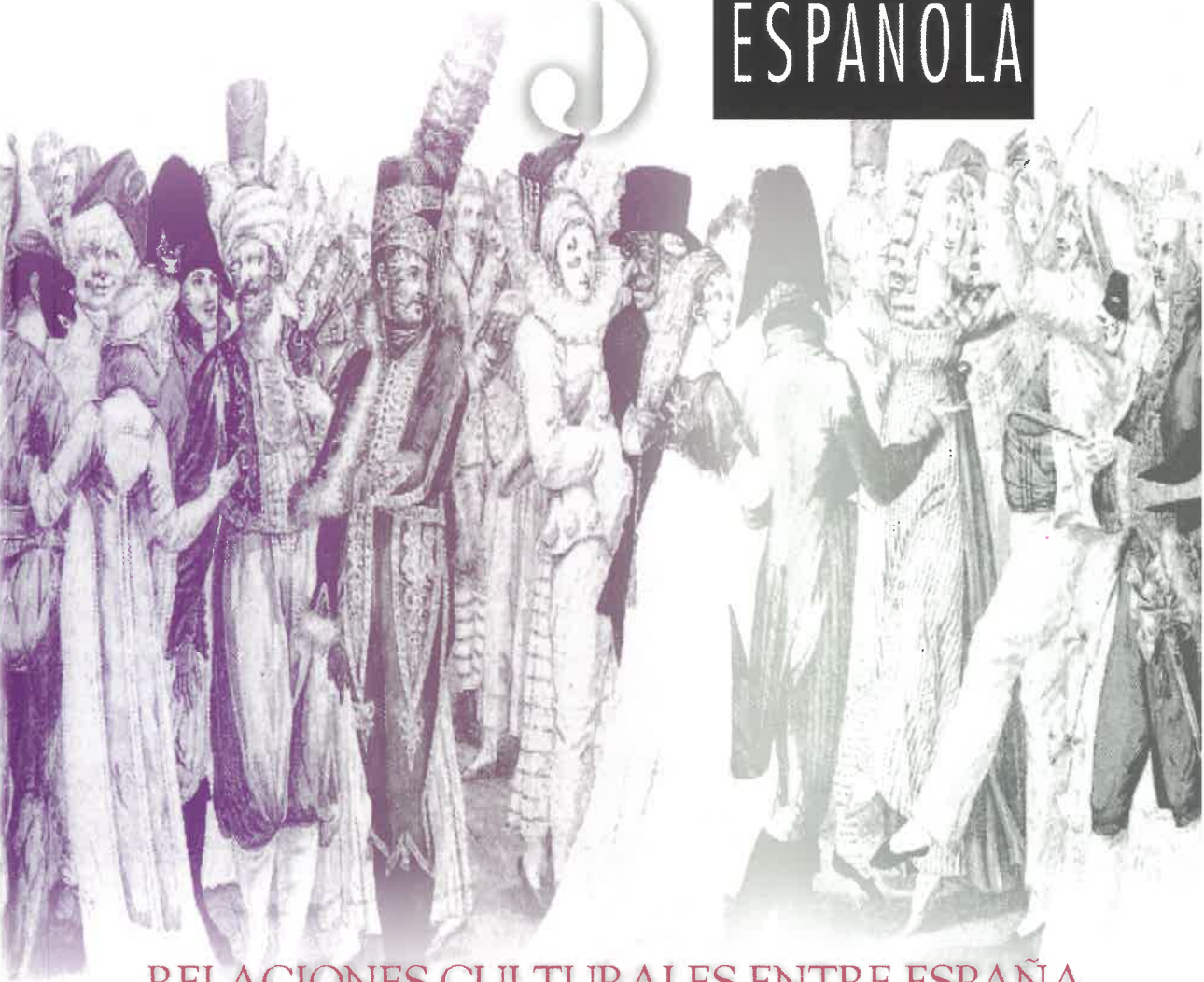


ASOCIACIÓN
de PROFESORES
de FILOLOGÍA
FRANCESA
de la UNIVERSIDAD
ESPAÑOLA



RELACIONES CULTURALES ENTRE ESPAÑA,
FRANCIA Y OTROS PAISES DE LENGUA FRANCESA

Vol I

VII COLOQUIO APFFUE
Relaciones Culturales entre España, Francia
y otros países de lengua francesa

VOLUMEN I

VII COLOQUIO APFFUE

(ASOCIACIÓN DE PROFESORES
DE FILOLOGÍA FRANCESA
DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA)

Cádiz, 11-13 de Febrero de 1998



UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES

1999

**ASOCIACIÓN DE PROFESORES DE FILOLOGÍA FRANCESA
DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA. Coloquio (7º. 1998. Cádiz)**

**VII Coloquio APFFUE (Asociación de Profesores de Filología
Francesa de la Universidad Española) : Cádiz, 11-13 de Febrero de
1998 : [Relaciones culturales entre España y otros países de lengua
francesa.]. -- Cádiz : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1999.**

2 v.

ISBN (vol. I) 84-7786-636-8

ISBN (vol. II) 84-7786-637-6

**1. España-Relaciones culturales-Países francófonos-Congresos. 2.
Países francófonos -Relaciones culturales- España -Congresos. I.
Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. II. Título.**

327(460)

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Con la colaboración de: - Asociación de Profesores de Filología Francesa de la
Universidad Española.
- Ministerio de Educación y Cultura.
- Junta de Andalucía.
- Embajada de Francia.

Diseño y Maquetación: CREASUR, S.L.

Printed in Spain. Impreso en España
ISBN: Obra Completa: 84-7786-635-x
ISBN: Volumen I: 84-7786-636-8
Depósito Legal: M-592-2000

Imprime: Pedro Cid, s. A.
Tel. 91 478 61 25

ÍNDICE

Presentación.....	13
PONENCIAS.....	15
Colette Guedj Littérature et pragmatique: à propos de la performativité de la parole surréaliste.....	17
Georges Kleiber Anaphores associatives: parties inaliénables et propriétés.....	37
Raymond Trousson Charles de Coster, la <i>Légende d'Ulenspiegel</i> et l'Espagne.....	53
COMUNICACIONES.....	71
RELACIONES INTERCULTURALES.....	73
Javier De Agustín Documentation et linguistique: choix référentiel et choix descriptif dans une image de l'Espagne vue par des voyageurs français du XIX ^e siècle.....	75
María Badiola Dorronsoro Valery Larbaud y España. Un poeta en Alicante.....	83
André Bénit Le malaise du français: prise de conscience ou crise de conscience?.....	91
M ^a Isabel Blanco Barros El otro y su representación.....	101
M ^a Cristina Boidard Boisson Georges Henein: un cas de double appartenance culturelle.....	111
Manuel Bruña Cuevas Enseigner le français au début du franquisme (1936-1939).....	119

Loreto Casado "Rien ne vaut la route entre Valladolid et Salamanca" (Julien Gracq).....	129
Arturo Delgado Mérimée ethnologue.....	139
Lydia Fernández L'Espagne: un regard dichotomique.....	151
Denise Fischer Hubert La imagen de París en los escritores españoles de comienzos del siglo XX.....	165
Luis Gastón Elduayen Espagnol gnôle/gnolle ou en Espagne comme si vous y étiez.....	179
Manuela Ledesma Pedraz Présence espagnole dans les études yourcenariennes.....	191
Ana Luna Alonso La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens.....	205
Encarnación Medina Arjona Peña y Goñi et Zola: une preuve de gratitude intellectuelle.....	213
Monserrat Morales Peco La imagen de España en el pensamiento y la obra de Jean Cocteau.....	221
Guilhem Naro - María Oliver Français et Espagnols face à face dans leurs dictionnaires de langue.....	235
Concepción Palacios Bernal La huella de España en Borel.....	245
M ^a Luisa Piñeiro Maceiras Discurso publicitario turístico.....	255
Doina Popa-Liseanu Vent d'est, vent d'ouest.....	263
Alfonso Saura Sánchez Presencia de la literatura francesa en la España romántica según Bretón de los Herreros...	277

Montserrat Serrano Mañes Grenade reconquise, Grenade trahie? L'imaginaire français et la création d'espaces-temps historiques.....	293
Pere Solá <i>L'espagnolisme</i> de Louis Aragon.....	305
Elena Suárez Sánchez Cultura francesa en <i>La Regenta</i> de Clarín.....	315
Ilda Tomás - Rafael Ruiz Álvarez <i>La Passion du général Franco</i> : esthétique, clichés et blessure.....	329
Daniela Ventura L'influence de la nouvelle espagnole dans <i>Le Roman comique</i> de Scarron.....	339
Alicia Yllera Revindicación y confrontación de las lenguas vernáculas en el siglo XVI (Francia-España)...	347
TRADUCCIÓN.....	363
Carmen Camero Pérez - Emilia Alonso Montilla J.-K. Huysmans y J. Herrero: consideraciones acerca de una traducción de <i>À Rebours</i>	365
Claude Duée Deux traductions d'une Rime de Gustavo Adolfo Bécquer.....	371
Francisco Lafarga La traducción como vehículo de difusión de la literatura francesa en España. Estado de la cuestión.....	385
Laurence Malingret Quelques réflexions sur le travail de réécriture à partir de traductions françaises de romans espagnols contemporains.....	399
M ^a Rosario Ozaeta Gálvez Enrique Díez-Canedo y Francia: una muestra de su faceta de traductor.....	407
Adelaida Porras Medrano - Edith Le Bel Cabos En torno a la traducción: contexto e interpretación del texto literario.....	421
Carmen Ramírez Gómez Notas para una biblioteca de traductores andaluces de impresos franceses.....	435

María Elena Romero Alfaro Reflexiones sobre la traducción de la <i>Relation du voyage d'Espagne</i> de Madame d'Aulnoy.....	447
---	-----

VOLUMEN II

LITERATURA.....	7
Antonio Álvarez de la Rosa Michel del Castillo: ¿Autobiografía o veneno?.....	9
Gemma Álvarez Ordóñez Les demeures de Chateaubriand, lieu de passage du Juif Errant.....	15
José Luis Arráez Llobregat <i>Terra Amata</i> de J.M.G. Le Clézio, une nouvelle approche de la réalité à travers les sens.....	27
Violeta M ^a Baena Gallé <i>L'aventure ambigüe</i> de Cheikh Hamidou Kane o la doble identidad.....	37
M ^a Carmen Brotons Bernal - Covadonga Grijalba Castaños Una obra, dos enfoques: <i>Histoires naturelles</i> de Jules Renard y Maurice Ravel.....	49
Nicolás Campos - Natalia Campos R. Queneau. Créativité lexicale: sonnets.....	63
Maribel Corbí Sáez Valery Larbaud et le groupe de l'Odéon.....	73
María Jesús Durán <i>Sur l'eau</i> : les anaphores d'une angoisse liquide.....	93
François Filleul Une lecture par évocation: <i>Quartier Saint-Merri</i> de Robert Desnos.....	105
Teresa García-Sabell Tormo - Santiago López Martínez-Moras Motifs et formules dans le roman en prose: l' <i>Erec</i> et sa traduction galicienne-portugaise..	121
Félix-César Gutiérrez Viñayo Les multiples visages de la "Panthéonisation" de André Malraux.....	133
Sonia Hernández Gil Análisis de la intertextualidad en <i>Mondo</i> : Las diferentes vías de la alusión: Kipling en Le Clézio.....	143

Inmaculada Illanes Ortega La mujer en la narrativa de André Pieyre de Mandiargues.....	151
Esperanza Martínez Dengra La tragedia francesa en el siglo XVIII según Marmontel.....	161
Geneviève Michel Spectacle et spectateur selon Paul Nougé.....	175
Jacinta Negueruela Ceballos La “presencia” en Yves Bonnefoy: el arte a través del espejo.....	187
M ^a Eugenia Peñalva García El mito de andrógino o la búsqueda de la unidad perdida en <i>Les Météores</i> de Michel Tournier.....	195
Martine Renouprez Changer la vie: le recadrage de l’avant-garde.....	205
Lourdes Rubiales <i>Makako, singe d’Afrique</i> , un roman colonial belge de l’entre-deux-guerres.....	215
Oriol Sánchez i Vaqué La présence impossible de Mélusine.....	223
Mercedes Travieso Ganaza Las hadas desencantadas del <i>Jeu de la Feuillée</i> o la degradación de la realidad.....	239
LINGÜÍSTICA.....	251
M ^a José Alba Reina La teoría de la pertinencia: la comunicación y el modelo inferencial.....	253
Marina Aragón Cobo Le sketch, foyer de la vie culturelle. Analyse pragmatique de “La lettre” (sketch vidéo de M. Robin).....	261
Lorraine Baqué Millet Typologie prosodique de quelques fonctions discursives.....	277
Janina Espuny–Federico Ferreres Phonétique/phonologie, ou “matière phonique” tout court?.....	291

María Muñoz Romero El contexto como propiedad de los enunciados: pertinencia contextual de lo extralingüístico.....	305
Amalia Rodríguez Somolinos Implicite et argumentation dans le dialogue de Marivaux.....	315
María Jesús Saló Conectores conclusivos encuadrados en torno al marcador “fin”.....	325
DIDÁCTICA.....	335
Agustín Darias Marrero–Isabel Florido Mayor Una experiencia profesional en el aula.....	337
Marta Estrada Medina Analyse de l’interlangue des apprenants hispanophones de français langue étrangère au plan phonique	351
Mercedes Eurrutia Cavero El francés para fines específicos: delimitación del concepto y propuestas metodológicas para su didáctica.....	361
Jorge Juan Vega y Vega Le <i>Dossier professionnel</i> : enseignement du français et marché de l’emploi pour traducteurs et interprètes.....	373
Cristina Verna Haize Un des précurseurs de la phonétique, D. Bonifacio Sotos Ochando.....	387
Carlos Valdillo Santaolaya El viaje apasionante por la <i>bande dessinée</i> francófona.....	393

PRESENTACIÓN

Recién publicadas las actas del VI Coloquio de la APFFUE (Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española), celebrado en Santiago de Compostela en febrero de 1997, abordamos la edición de los trabajos presentados en el VII Coloquio, celebrado en esta Universidad de Cádiz en febrero de 1998 y organizado por el área de Filología Francesa. *Los caminos del texto*, que editaba la Universidad de Santiago, han preparado este volumen cuyo título genérico –*Relaciones culturales entre España y otros países de lengua francesa*– trata de dar cuenta de la creciente vitalidad que los estudios de Filología Francesa experimentan en la universidad, así como del dinamismo de una Asociación que trata de potenciarlos y consolidarlos. En efecto se recogen en estos tomos trabajos procedentes de la mayoría de los Departamentos de Filología Francesa y en ellos se abordan aspectos tales como las Relaciones Interculturales, la Traducción, la Literatura, la Lingüística y la Didáctica de la lengua francesa, que tratan de presentar la diversidad de perspectivas con la que puede ser analizada la presencia de la cultura en lengua francesa en nuestro país. Y hablamos de “cultura en lengua francesa”, porque quizás uno de los aspectos más destacables del conjunto de las comunicaciones presentadas sea el incremento del interés por la francofonía en general: las literaturas belga, africana, magrebí y canadiense ofrecen a los investigadores universitarios un interesante campo de trabajo, injustamente postergado en épocas anteriores. La lengua francesa sirve, pues, de vehículo para penetrar en espacios diversos, en culturas cercanas o más alejadas, frágilmente cohesionadas por un vínculo lingüístico que asegura, cuando menos, la circulación de un patrimonio cultural extenso y variado. Del vigor del mismo dan constancia los trabajos que aquí se presentan y que permiten encarar con un cierto optimismo el futuro de los estudios de las lenguas y literaturas extranjeras.

Pero este coloquio que ha permitido el intercambio de líneas de investigación de experiencias y que posibilita futuras actuaciones conjuntas, nunca se hubiese celebrado de no ser por la generosa colaboración de diversas entidades que han patrocinado el encuentro. Nuestro agradecimiento por tanto a los Servicios Culturales de la Embajada de Francia, al Ministerio de la Comunidad Francesa de Bélgica, al Ministerio de Educación y Ciencia, al Vicerrectorado de Investigación así como al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Cádiz y al Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, en cuyos locales se presentaron las comunicaciones. Si las subvenciones concedidas por las entidades citadas son inestimables, no quisiéramos olvidar tampoco la entusiasta colaboración de los profesores y estudiantes de Filología Francesa a los que corresponde en parte el éxito en el desarrollo de unas jornadas, de las que sólo el aspecto académico se recoge en esta publicación.

Cádiz, Septiembre de 1998.

PONENCIAS

LITTÉRATURE ET PRAGMATIQUE: À PROPOS DE LA PERFORMATIVITÉ DE LA PAROLE SURRÉALISTE

COLETTE GUEDJ

Université de Nice-Sophia Antipolis

*“La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas
essentiellement de notre pouvoir d’énonciation?”
(André Breton)*

RESUMEN

Esta conferencia se propone señalar a partir del estudio de las revistas *Proverbe*, *Littérature* y *La Révolution surréaliste*, la importancia de la performatividad en la producción surrealista y demostrar cómo la componente enunciativa se inscribe, sorprendentemente, en unos enunciados que, aunque no son antiliterarios (el *Manifesto* lo expone claramente), resultan ser al menos paraliterarios. ¿Es posible que la performatividad del lenguaje reniegue tanto de la literatura?

Palabras clave: surrealismo, performatividad, literatura.

RÉSUMÉ

L’objet de cette conférence est de montrer, à partir de l’examen des revues *Proverbe*, *Littérature* et *La Révolution surréaliste* l’impact de la performativité dans la parole surréaliste. Je démontre ainsi que cette composante énonciative s’inscrit étrangement dans des énoncés sinon résolument antilittéraires (le *Manifeste* l’énonce clairement) du moins paralittéraires. La performativité du langage serait-elle à ce point brouillée avec la littérature?

Mots-clés: surréalisme, performativité, littérature.

ABSTRACT

This lecture aims to point off, after studying the journals *Proverbe*, *Littérature* and *La révolution surréaliste*, the importance of performativity in surrealist works and show how the enunciative component is, surprisingly, categorized by statements which, while not anti-literary (the *Manifeste* states this clearly) are certainly paraliterary. Can language performativity be so at odds with literature?

Keywords: surrealism, performativity, literature.

L'objet de cette double incursion dans le domaine de la pragmatique et du surréalisme est de tenter de mettre en évidence l'impact pragmatique de la parole surréaliste dans deux revues¹ où se déploie l'activité langagière du groupe, à savoir *Proverbe* (1920) et *La Révolution surréaliste* (1924 à 1929), deux publications qui enregistrent avec une précision de sismographe, l'une la fulgurance dada, l'autre les oscillations du surréalisme (jusqu'à la rupture qui remodelera le groupe et créera de nouvelles donnes); nous tenterons de montrer que la performativité qui les traverse est, pour l'une, de type ludique, pour l'autre, poétique et polémique, et qu'elle est à mettre en perspective avec le *Manifeste du surréalisme*² d'André Breton, texte dont on verra qu'il fonctionne comme un acte, illocutoire, de validation des pratiques langagières et scripturales du groupe.

I. LA REVUE DADAÏSTE : UN ESPACE LUDIQUÉ DE DISQUALIFICATION DU LANGAGE ET DE LA LITTÉRATURE.

Les origines du surréalisme sont bien connues, dont on sait qu'il est d'abord une "aventure du langage": le mouvement dadaïste d'où il est issu va se constituer en réaction contre le "carnage" de la guerre de 14-18 selon les propres termes des dadas, et avec les seules armes dont ils disposent, celles du nihilisme et de la provocation, espérant par là même porter atteinte aux valeurs sacro-saintes tant de conformisme que de logique, de l'idéologie bourgeoise -et partant du langage, verbal ou non verbal, qui la sous-tend; les surréalistes, après 1922, date de l'essoufflement dada garderont intact ce goût de la subversion, mais en l'infléchissant cependant dans un sens plus polémique, voire insurrectionnel.

Le canal qui va drainer cette colère mais sans la domestiquer, en sera donc tout d'abord la revue (héritée des avant-gardes futuristes, [fig. 1 et 2] dont la mise en page pulvérisée est propice à l'éparpillement d'une parole discontinue, et à ses éclats (et parfois elle n'est qu'un cri ou qu'un hurlement, comme cette page entière d'un manifeste dada recouverte du mot "hurle" ou cette autre, dont le mot récurrent est "rien"). Je citerais rapidement ces petites revues au vitriol, dont le titre à lui seul en dit long sur la volonté aussi subversive que facétieuse de leurs auteurs, tant du point de vue du genre anti-littéraire qu'elles affichent que du contenu langagier essentiellement parodique qu'elles véhiculent : *Cannibale* (1920), *Dadaphone* (1921), *Le Cœur à barbe* (1922), *L'Œuf Dur* (1921 à 1924); *Œsophage* (1925) ou encore *Proverbe* qui nous retiendra plus longuement.

1.- *Proverbe* (du 1^{er} février 1920 au 1^{er} mai 1920), 5 numéros; *La Révolution surréaliste* (1924 à 1929), 12 numéros.

2.- André Breton, *Manifestes du surréalisme*, coll. folio/essais, 1985. Ce titre regroupe en fait trois textes, échelonnés sur une période de quinze ans et qui s'intitulent respectivement : *Manifeste du surréalisme* (1924) pour ce qui du premier, et auquel nous faisons référence ici; *Second manifeste du surréalisme* (1929); et *Prolégomènes à un troisième Manifeste*, 1942.

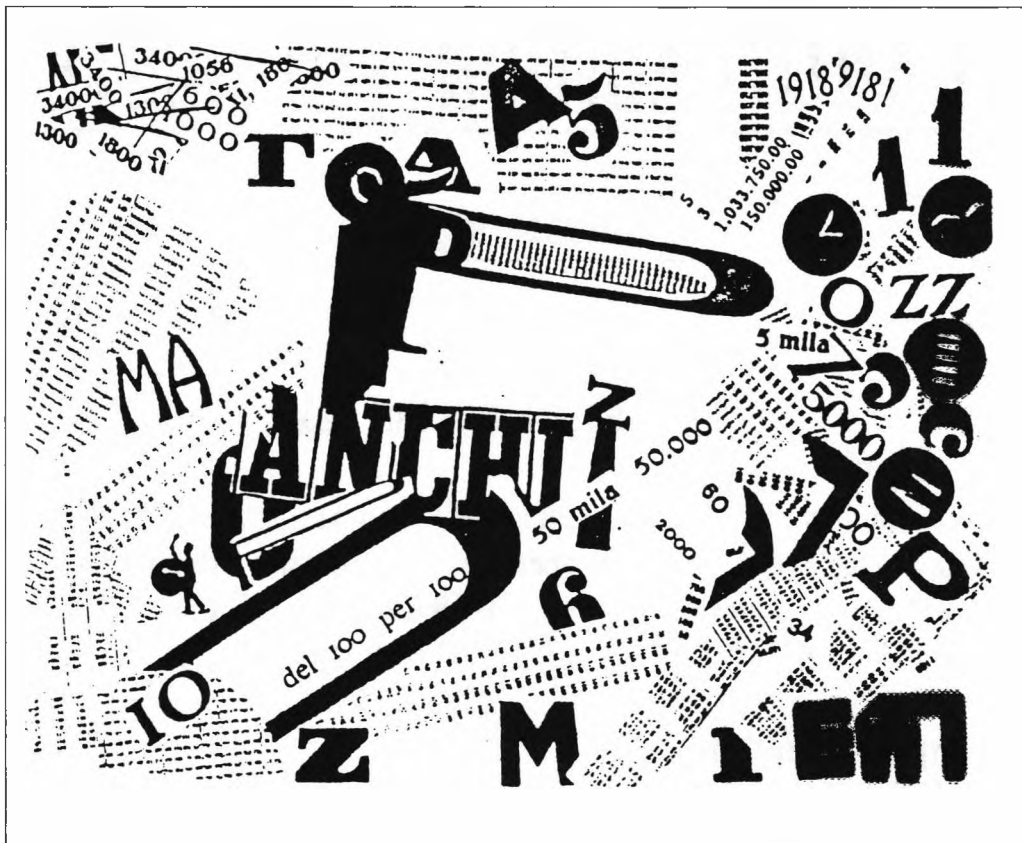


Fig. 1

Catalogue du *Futurisme* 1909-1916, Paris, Musée National d'Art moderne, 1973, p. 151.

Cette revue [fig.3] que dirigera Eluard (“Quelques pages de petites annonces, dira-t-il, où nous pourrons nous écrire”) se présente sous la forme de feuillets qui, par leur caractère décousu, sont un défi non seulement à la forme habituelle du livre, mais encore à son mode de lecture. Le lecteur est invité à devoir dénouer les caprices de la mise en page, vouée à la verticalité autant qu'à l'horizontalité, -compliquée, de surcroît par les disparités graphiques et typographiques-, avant de pouvoir accéder au texte, et quand il y parvient c'est pour s'apercevoir que le non sens y est roi: la devise de cette revue en effet pourrait bien se résumer par la sentence prononcée par Eluard: “Nous humilierons la parole de la bonne façon” (en réponse à la recommandation de Paulhan: “Avant de pouvoir tout dire il faut tout savoir de la misère des mots”), et il faut donner au terme de sentence toute sa force originellement et violemment illocutoire, “qui exécute l'adversaire d'un trait”, ainsi que nous le rappelle Marie-Paule Berranger dans son excellent ouvrage *Dépaysement de l'aphorisme*. Dans le même numéro, Eluard persiste et signe, avec ce slogan qui décrit autant une attitude qu'il énonce un mot d'ordre, à tout le moins terroristes: “Bas les Mots”. Il s'agit en fait d'arracher les mots à leur usure, qui en a émoussé le sens, -à leur “servage” dira Breton- en s'attaquant notamment aux structures figées de la langue que constituent les lieux com-

L'ANTITRADITION FUTURISTE

Manifeste-synthèse

ABAS LEP^{ominir} A^{lminé} SS^{korsusu}
otalo EIS^{oramlr} ME^{nigme}

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fauvisme cubisme expressionnisme pathétisme dramatisme orphisme paroxysme **DYNAMISME PLASTIQUE**
MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS

DESTRUCTION

Suppression de la douleur poétique
des exotismes snobs
de la copie en art
des syntaxes des constructions par l'usage des
toutes les langues
de l'adjectif
de la ponctuation
de l'harmonie typographique
des temps et personnes des verbes
de l'orchestre
de la forme théâtrale
du sublime artiste
du vers et de la strophe
des maisons
de la critique et de la satire
de l'intrigue dans les récits
de l'ennui

Pas
de
regrets

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE

INFINITIF

Fig. 2

Catalogue du *Futurisme* 1909-1916, Paris, Musée National d'Art moderne, 1973, p. 156.

muns dont le proverbe, porteur d'une sagesse ancestrale, est la forme la plus avérée. (Le titre de la revue, *Proverbe* au singulier, ne laisse pas d'être pragmatiquement signifiant, qui nous renvoie à une opération portant sur les proverbes tout en relevant elle-même réflexivement d'une proverbialité agissante); c'est ainsi que vont fleurir de faux proverbes, réactivés sous la plume ludique de ces faussaires et qui, réinvestis d'un nouveau signifié, conserveront cependant toute leur force d'autorité puisque la structure syntaxique propre à l'énoncé péremptoire aura été généralement préservée (Todorov nous rappelle opportunément que "nous avons conscience de la structure syntaxique de la phrase avant même de prendre connaissance de la signification des morphèmes isolés"⁴). Jugeons-en à ces quelques exemples, extraits de *152 Proverbes mis au goût du jour*, publiés par Eluard et Soupault en 1925: certains sont la transformation d'un hypotexte aisément reconnaissable, "Une maîtresse en mérite une autre", "Vivre d'erreurs et de parfums", "Il ne faut pas lâcher la canne pour la pêche"; d'autres énoncent, à l'instar des aphorismes de Desnos dans *Langage cuit*, des contre-vérités générales, -tout aussi acceptables que celles d'origine: "Le soleil ne luit pour personne" ou encore: "Lâchez la proie pour l'ombre" (Breton); d'autres, plus subtilement travaillés, sont des sortes de proverbes-valises dont l'hypotexte est à chercher dans le résultat de la troncation de deux proverbes: "Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre", les deux proverbes étant l'un et l'autre des citations du *Discours sur la Montagne*, l'un chap. XXII, verset 21, l'autre chapitre VI, verset 3: "Rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu", et "Pourquoi voyez-vous une paille dans l'œil de votre frère lorsque vous ne vous apercevez pas d'une poutre qui est dans votre œil?".

Il faut citer également ces formules de sagesse d'une logique imparable: "Quand un œuf casse les œufs c'est qu'il n'aime pas les omelettes", ou encore, celui-ci que l'on doit à Picabia, "Qui avale son parapluie marche forcément droit". (A l'inverse de ce travail de contrefaçon, l'opération sacrilège peut aussi consister à s'approprier la paternité de proverbes, en les signant: "Rira bien qui rira le dernier". Théodore Fraenkel.).

Cependant le plaisir jubilatoire que peuvent procurer ces manipulations langagières ne saurait masquer, comme nous le rappelle opportunément Aragon l'acte proprement langagier qu'elles constituent (à propos de Lautréamont qu'en cela les surréalistes ont imité, mais l'origine de ces détournements de langage remonte à bien plus loin: Gérard Genette nous rappelle dans *Palimpsestes*⁵ que Balzac ou Hugo, par exemple, s'y étaient déjà essayés. Balzac: "Dis moi qui tu hantes je te dirai qui tu hais"; Hugo: "Il faut battre son père quand il est chauve" (cf. Eluard: "Il faut battre sa mère quand elle est jeune"). Aragon, pour en revenir à lui, précise à juste titre, la portée heuristique, de ces manipulations en ce qu'elles servent à la connaissance du langage et à l'acte énonciatif qui s'y inscrit: "Il n'y va pas en effet du seul "enjouement linguistique", nous prévient-il, "l'acte ducassien", poursuit-il, "est autrement *criminel*, excusez ce vocabulaire juridique," [en fait il faudrait plutôt le créditer d'une connotation pragmatique] "il est perpétuellement un

3.- Marie-Paule Berranger (1988) *Dépaysement de l'aphorisme*, Édit. José Corti, p. 28 (ouvrage qui a inspiré nombre de nos développements sur la question): "La sentence est liée au combat, à l'exploit sanglant: elle figure au même titre que la prouesse physique dans les épithètes glorieuses des héros homériques "diseurs de mots et faiseurs d'exploits. A l'époque de Cicéron et de Quintilien, placée en clause rythmique elle exécute l'adversaire d'un trait comme une flèche décochée". Ou encore, citant D. Delarue, p. 21. : "La sentence-trait s'est développée" dans les œuvres faites pour la parole avant de l'être pour la lecture et dans une société où la parole est action immédiate".

4.- Todorov cité par Marie-Paule Berranger (1988: 104).

5.- Gérard Genette (1982) *Palimpsestes*, Le Seuil.

Proverbe

Prix du Numéro : 0 fr. 60

Addresser tout ce qui concerne
PROVERBE à M. Paul Eluard,
3, rue Ordener, PARIS (XVIII^e).

Abonnements
Edition ordinaire : 3 fr. 7^e au.
Edition de luxe : 15 fr. 7^e au.
(Tirage à 15 exemplaires)

FEUILLE MENSUELLE

Exemplaire N°

Vous trouverez à toutes les pages ce simple mot : Adieu.

Philippe SOUPAULT.

Le Domestique Mystique

Glauque coagulé est un médicament comme la conclusion hollandaise des lampes électriques mur déroulé sur la corde mère dérange le carreau et le bureau c'est ça l'occasion de l'œil du fillet conjonctivite lui a servi d'exemple conjugal ni serpent ni coiffeur mit tout sou bien sur la voiturette d'enfant et voilà c'est-à-dire placé son capital en tourbillons inverses en commençant l'époque et la bronchite de l'exil et du phonographe capable et macabre.

Tristan TZANA.

Je m'appelle dorénavant exclusivement Monsieur Paul Bourget.

QU'EST-CE QU'ON ATTEND?...

Une femme ?

Deux arbres ?

Trois drapeaux ?

QU'EST-CE QU'ON ATTEND ?...

Rien.

Philippe SOUPAULT.

ÇA VEUT DIRE CE QUE ÇA VEUT DIRE

ÇA NE VEUT PAS DIRE CE QUE ÇA NE VEUT PAS DIRE.

Entendu dans la rue : " Il n'y a plus qu'à tirer l'échelle, les artistes du mouvement DADA sont aussi des funistes "

Autre impression (dans la presse) : " Pour une revue, c'est une revue "

Il faut violer les règles, oui, mais pour les violer il faut les connaître.
L'intransigeant.

Il faut connaître les règles, oui, mais pour les connaître il faut les violer.

Il faut régler la connaissance, oui, mais pour la régler il faut la violer.

Il faut régler les viols, oui, mais pour les régler il faut les connaître.

Il faut connaître les viols, oui, mais pour les connaître il faut les régler.

Il faut violer la connaissance, oui, mais pour la violer il faut la régler.

FINS

Les hommes
seuls, les
maisons
vides. Il
n'y a pas
d'abandon.
Simple,
trop simple
et vieux,
trop vieux
pour être
heureux.
Depuis sa
fondation
rien ne
reste dans
la maison

Si
j'avais
dix
mille
francs
je
ne
serais
pas
ici.

Paul ELUARD.

MUSÉE DE SAINT-GERMAIN

Fig. 3

Proverbe, n° 2, 1er mars 1920.

attentat, voilà ce qu'il ne faut pas oublier"⁶. Marguerite Bonnet pour sa part reprend la même idée lorsqu'elle écrit très justement:

Lautréamont [et il en va de même évidemment pour les surréalistes] démontre péremptoirement que toute écriture est détournement de forces, satisfaction substitutive [...]. Le renversement de la maxime retournée, l'écart, [écrit-elle], creusent un vide: attendant à l'ordre des mots ils attendent à l'ordre des choses; ils ébranlent les certitudes et, dessinant l'espace possible d'un autre ordre, ils promettent une aube nouvelle, une création recommencée, l'avènement de l'inaccompli.⁷

Quelque dix années plus tard l'expérience sera renouvelée par Éluard et Breton qui, dans *Notes sur la poésie* (1935), s'exerceront à retourner les maximes de Valéry, et c'est leur art poétique tout entier qui sera contenu dans ce pastiche fondateur: aux maximes de Valéry, "La poésie ne peut être qu'un fête de l'intellect" ou encore "Le lyrisme est le développement d'une exclamation", les surréalistes opposeront: "La poésie doit être une débâcle de l'intellect"; "Le lyrisme est le développement d'une protestation"⁸. Dans la même optique, un proverbe comme "L'homme propose et dispose" caractérise, au-delà de sa visée parodique, un état d'esprit d'insoumission, surréaliste, celui-là même qui portera les membres du groupe à s'approprier les deux mots d'ordre dont on aurait aimé qu'ils fassent la preuve de leur efficacité perlocutoire, l'un de Rimbaud, "changer la vie", l'autre de Marx, "changer le monde".

Nous citerons, pour faire un premier point sur cette opération de disqualification du langage, cette pénétrante réflexion d'Antoine Compagnon à propos de ces procédés d'écriture qui se nourrissent de réécritures successives et sont au cœur d'une poétique de la déconstruction:

La citation corrompue [...] assure le simulacre et le trompe-l'œil, elle joue de l'illusoire: elle fait du panthéon bien ordonné des auteurs une fosse commune où les héritages se décomposent. Cette transformation est le pas initial, le postulat de toutes les transgressions de l'ordre du discours.⁹

Corollaire de cette attitude de dérision par rapport au langage, au travers même de la production du sens, celle, non moins acérée, de la littérature à qui les surréalistes reprocheront non seulement de n'avoir pas su renouveler le langage mais encore de s'être "abaissée" à vouloir représenter le réel. "Nous n'avons rien à voir", déclarent-ils, "avec la littérature; mais nous sommes très capables, au besoin, de nous en servir comme tout le monde" (*Déclaration du 27 janvier 1925*). Ou encore: "Dites-vous bien que la littérature est l'un des plus tristes chemins qui mènent à tout" (*Manifeste*). C'est donc par antiphrase que sera choisi le titre de *Littérature*¹⁰, pour une revue qui ne veut plus rien avoir à faire avec la littérature. Et le calembour, *Lits et ratures* [fig. 4] qui inaugure le premier numéro ne va pas peu contribuer, à leurs yeux, à la mise en pièces de l'objet littéraire, surtout si on le rapproche de cet autre (publié dans *Proverbe* à la même époque) qui n'en finit pas de produire du sens, — au delà du non sens — dans ce travail de troncation des syllabes qui brise la clôture du texte et le voue le plus

6.-Aragon, "Lautréamont et nous", II, *Les lettres françaises*, juin 1967, p. 6.

7.-Marguerite Bonnet (1975) *André Breton, naissance de l'aventure surréaliste*, José Corti, p. 146. Et ce n'est pas un hasard si la maxime a partie liée avec un art poétique: cf. cette citation de Marie-Paule Berranger: "La maxime ne s'adresse pas d'un individu à un autre mais intéresse la collectivité au même titre que la parole politique, le texte de loi, l'oracle" (1988: 21).

8.-Paul Eluard (1968) *Oeuvres Complètes*, Édit. La Pléiade, t. 1, p. 477.

9.-Antoine Compagnon (1979), *La seconde Main*, Le Seuil.

10.-*Littérature* comporte deux séries: 1^{re} série, directeurs: Louis Aragon, André Breton, Philippe Soupault, de mars 1919 à août 1921; 2^e série, directeur: André Breton, de mars 1922 à juin 1924.

souvent à une répétitivité sans fin:

*Littérature ! Littérature ! Toute élite est rature.
Toute élite erre — Rature tout — Élis tes
ratures — Tout est littérature.*

On aurait beau jeu, en effet, de citer nombre d'exemples de textes surréalistes qui prennent à la lettre, -ou au mot-, cet éloge de la rature: poèmes qui comportent des strophes barrées (Éluard) [fig. 5] l'exact équivalent de l'une des définitions même du surréalisme: "Le surréalisme, c'est de l'écriture niée"; textes où s'inscrit en surimpression un énoncé au demeurant tautologique (Picabia): "Je n'ai jamais pu mettre de l'eau que dans mon eau" [fig. 6]. Quant aux "erreurs" de l'élite, il n'est que de citer le document *Liquidation*, paru dans un numéro de *Littérature* (1921), dans lequel les surréalistes voulant faire le procès de leurs aînés et partant du talent universellement reconnu, entreprennent de déclasser les "grands hommes", lesquels se voient attribuer des notes négatives et des moyennes peu flatteuses. Ainsi par exemple (les moyennes étant sur 20): Anatole France, -18; Lamartine -14,18; Le Soldat inconnu, -15,63; Jésus-Christ -1,54; Mahomet -1,72. Les surréalistes, quant à eux, obtiennent dans l'ensemble des notes satisfaisantes: Ribemont Dessaignes, 12,50; Éluard, 15,10; Breton, 16,85; Aragon, 14,10... Quant à Charlot, il obtient l'excellente moyenne de 16.

Mais surtout, il faut le préciser, la fécondité performative du calembour qui décompose de façon, on ne peut plus signifiante, le mot "Littérature", ne saurait nous faire oublier l'exercice performatif et métadiscursif qu'il constitue: car outre que c'est là une façon, ludique, de démanteler la littérature (mais est-ce le mot ou la chose?), le calembour joue aussi comme énoncé prescriptif fondamentalement perlocutoire qu'avaliseront maintes pratiques scripturales, consignées déjà dans *Littérature* (récits de rêves, énoncés médiumniques, aphorismes de *Rose Sélavy*) mais également plus tard dans *La Révolution surréaliste*. Autant de productions verbales, dont la vertu est éminemment émancipatrice, en ce que relevant davantage de l'expérience psychique que de la littérature, elles ont pour but d'aboutir à la connaissance mentale de l'individu.

II. LA REVUE SURRÉALISTE : UNE PROPÉDEUTIQUE DES ACTES DE LANGAGE.

La parole surréaliste se fera moins ludique, plus violemment performative dans les écrits collectifs de *La Révolution surréaliste*, une revue qui paraît, de façon on ne peut plus provocatrice, sur papier de boucherie couleur sang. Y transitent des textes qui sont des fragments de ce que seront les grands récits ou essais de l'époque, *Le Paysan de Paris*, *Nadja*¹¹, *Le surréalisme et la peinture* (et même un scénario, celui de *Un Chien andalou*), comme si le fait de passer par la revue pouvait contribuer à les "dégraisser" de ce qui aurait pu (encore) les apparenter à la littérature, et notamment au réalisme dont Breton fera le procès dans le *Manifeste*, alors que toute leur quête les porte à transcender l'immanent, à voir et à vivre le réel dans sa surréalité, -cet espace mental où selon Breton les contraires "cessent d'être perçus contradictoirement". Mais s'y écrivent aussi -et s'y décrivent- des textes dont l'importance est capitale à leurs yeux en ce qu'ils

11.-Breton signale dans l'*Avant-Dire* que le texte obéit à "deux principaux impératifs anti-littéraires [...] de même que l'abondante illustration photographique a pour objet d'éliminer toute description -celle ci frappée d'inanité dans le *Manifeste du surréalisme*,- le ton adopté se calque sur celui de l'observation médicale entre toutes neuropsychiatrique qui tend à garder trace de tout ce qu'examen et interrogatoire peuvent livrer, sans s'embarasser en le rapportant du moindre apprêt quant au style". *Nadja*, édit. folio, 1982 (1^{re} édition 1928), p. 6.

LITS



RATURES

Fig. 4

Littérature, 1^{er} déc. 1922 (Nouvelle n° 7)

SIMPLES REMARQUES

Les Jardins de la rue sont
fermés, les Chutes de soleil
sont condamnées,

L'habit de la grande famille
fait peur à l'homme trop petit
pour l'endosser,

~~Une bouteille de vin,
Un verre d'eau,
Deux paires de lunettes,
Une douzaine de chemises,
Beaucoup de peine,
Un peu de beurre.~~

mais je marie demain l'ombre
de mes pieds à celle de
mon père.

mais les lampes bleues
d'un ciel de juillet sont les filles
de mes filles.

Paul ELUARD.

Fig. 5

Proverbe, n° 2, 1er mars 1920.

A voix basse : pensez-vous à l'honnêteté ? —

Je pense à une fausse clef ; je pense tout à coup à boutonner mes bottines maigres dans une tarte au thé au lait. « Ça s'est vite vu » dit une folle ténébreuse qui faillit déesse les valets de chambre qui lui ont sauté du grin, et lui lit moult en cul aux passants naïfs, et ça que ça a trois fois par me l'assise, vous tentatrice de l'amour envole les paupières n'oponax qui se congestionnent de fait en boutique d'herboriste.

Francis PICABIA,

1

Fig. 6

Proverbe, n° 2, 1er mars 1920.

sont à la fois une expérience, pragmatique, de langage, et métalinguistique, sur le langage: récits de rêves, déjà cités, textes automatiques qui, se fondant sur un débit aussi rapide que possible de l'écriture, sont censés suspendre la censure de la logique et de la raison, autorisant ainsi le libre

**Sachez que
Les rayons ultra-violets
ont terminé leur tâche**
Courte et bonne

**LE PREMIER JOURNAL BLANC
DU HASARD
Le rouge sera**

**Le chanteur errant
OU EST-IL ?
dans la mémoire
dans sa maison
AU BAL DES ARDENIS**

**Je fais
en dansant
Ce qu'on a fait, ce qu'on va faire**

Fig. 7

surgissement des associations verbales à la coulée de l'inconscient; cadavres exquis, où les mots "regroupés finissent toujours par signifier quelque chose"(Aragon); questions-réponses, d'où surgit la trouvaille et où le hasard [fig. 7] joue comme élément poétique de premier plan. (Quelques exemples que l'on ne peut résister au plaisir de citer: "Q. Qu'est ce que le baiser? R. Une divagation, tout chavire; Q. Qu'est ce que l'exaltation? R. C'est une tache d'huile dans

un ruisseau. Q. Qu'est ce que les yeux? R. Le veilleur de nuit dans une usine de parfums. Q. Qu'est ce que la lune? R. C'est un vitrier merveilleux. Q. Pourquoi continuer à vivre? R. Parce qu'à la porte des prisons il n'y a que les clefs qui chantent").

La Révolution surréaliste est ainsi la scène, -la mise en scène- où, par le biais de ces diverses pratiques scripturales, s'effectue l'acte de poésie qui ne saurait être compris autrement que comme une éthique, ressortissant à la connaissance, ayant partie liée avec l'action, et où le dire tend donc à coïncider avec le faire. Parmi toutes les définitions auxquelles auront eu recours les surréalistes pour cerner, en tant qu'"écrivants", cette pratique, il en est une que nous retiendrons, non seulement pour sa justesse laconique mais encore pour sa modernité que l'on pourrait appeler avant-gardiste, c'est celle d'Aragon: pour lui la poésie n'est pas le fruit d'une quelconque "visitation", elle est "une faculté qui s'exerce". Parole performative, s'il en est, qui certes garde trace de la consigne de Mallarmé ("Il faut céder l'initiative aux mots") mais la déborde pour affirmer de façon décisive le pouvoir qu'ont les mots de s'engendrer eux-mêmes, pris dans les mailles du signifiant. Une théorie qui de toute évidence n'a pas fini de tirer à conséquences, dans deux domaines au moins, -et non des moindres: d'une part elle rend caduque la notion d'inspiration au profit du travail des mots, -la signifiante- d'autre part elle pèse lourd dans la réflexion qui sous-tend les rapports entre la pensée et la langue, contribuant à faire pencher, du moins en qui concerne les pratiques scripturales, en faveur de la prééminence de la langue sur la pensée, ("La pensée se fait dans la bouche", disait déjà Tzara).

Outre ce versant de la revue qui constitue un ancrage pragmatique à de nouvelles techniques scripturales, *La Révolution surréaliste*, comme son nom l'indique, s'affiche comme espace subversif et polémique et est un exemple, édifiant, de ce que l'on pourrait appeler "paralittérature". Les professions de foi lapidaires abondent, portées par l'urgence de fomenter un état d'esprit en perpétuelle alerte. Ainsi en va-t-il de ces papillons surréalistes, incisifs tant par leur forme que par leur contenu et qui ont pour fonction de réveiller les consciences, mais aussi les imaginations endormies; certains sont loin d'être dénués de poésie et d'humour: "Vous qui avez du plomb dans la tête/Fondez le pour en faire de l'or surréaliste", parfois plutôt grinçant: "Vous qui ne voyez pas/pensez à ceux qui voient". D'autres, d'une portée plus idéologiquement polémique, relie la poésie à un acte d'insoumission: quant à son pouvoir d'émancipation et à son refus de s'accommoder (un terme honni par Breton -et qu'il faut prendre dans son emploi intransitif): "Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie;/Il est un moyen de libération totale de l'esprit/et de tout ce qui lui ressemble"; quant à la violence d'une parole dont le désespoir n'a d'égal que le désarroi, et ne saurait se confondre ni avec un mouvement ni avec une École: "Le surréalisme n'est pas une forme poétique./Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves,/ et au besoin par des marteaux matériels!"¹².

D'autres types d'écrits se succèdent à une cadence vertigineuse, dont la virulence tient tout autant au genre anti-littéraire qu'ils affichent,- tracts, déclarations collectives, enquêtes (sur le suicide, sur la sexualité, sur l'écriture, sur l'amour), pamphlets, adresses, lettres ouvertes,- qu'à leur contenu qui prône la révolte, la subversion, l'insubordination. On citera pour mémoire le

12.-Nous renvoyons le lecteur à la présentation, par José Pierre des *Tracts surréalistes et Déclarations collectives*, Édit. Eric Losfeld, 1980. Toutes les citations extraites des papillons surréalistes renvoient à cette édition, p. 32 et sq. Faute de place nous avons cité linéairement ces phrases sans respecter la mise en page, sauf pour ce qui est de la majuscule.

célèbre pamphlet écrit à l'occasion de la mort d'Anatole France, dont l'intitulé "Un cadavre" suivi de ce sous-titre (parmi d'autres tout aussi virulents): "Avez-vous déjà giflé un mort ?", en dit long sur les intentions décapantes de leurs auteurs, lesquels fustigent celui qui apparaît à leurs yeux comme le symbole même de ce scepticisme souriant qui n'a pu ni prévoir, ni empêcher la guerre. (Il n'est pas sans intérêt de noter par ailleurs que les membres du groupe surréaliste, lors de la rupture avec Breton recourront au même intitulé, mais avec une variante dans le sous-titre: "Il ne faut plus que, mort, cet homme fasse de la poussière"). Autre pamphlet dont l'actualité n'est pas à démontrer, c'est celui intitulé "Hands off love" ("Bas les pattes devant l'amour") qui dénonce (nous sommes en 1927) l'hypocrisie de l'Amérique ayant pris fait et cause pour la femme de Chaplin, laquelle accusa son mari de dépravation sexuelle et de perversité: "Le génie, peut-on y lire, sert à signifier au monde la vérité morale que la bêtise universelle obscurcit et tente d'anéantir".

Quant à la série des Adresses, dont on notera la violence conative du genre, elle ne cessent de se succéder de plus en plus véhémentes pour condamner "nos esprits contaminés d'européens": "Adresse au Dalai-lama", dispensateur de lumières spirituelles, dont nous sommes cruellement privés; "Lettre aux Recteurs des Universités européennes", par laquelle les auteurs mettent en cause l'éducation et la culture occidentale et condamnent la pensée logique:

L'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités" [...] "L'Esprit gelé craque. [...] La faute en est à vos systèmes moisis, à votre logique de 2 et 2 font 4 [...].

"Lettre aux Écoles du Bouddha" :

L'Europe logique écrase l'esprit sans fin entre les marteaux de deux termes, elle ouvre et referme l'esprit. Mais maintenant l'étranglement est à son comble, il y a trop longtemps que nous pâtissons sous le harnais [...] Comme vous nous repoussons le progrès : venez jeter bas nos maisons.

Mais surtout nous nous attarderons sur cette "Lettre ouverte aux médecins-chefs des asiles de fous", par laquelle les surréalistes se livrent à une violent réquisitoire de la psychiatrie et des hôpitaux psychiatriques, -diatribe qui se ressent de l'influence, passionnelle, d'Antonin Artaud, dont on sait qu'il a été enfermé pendant dix ans dans un asile :

Les lois, la coutume, vous concèdent le droit de mesurer l'esprit. [...] Nous nous élevons contre le droit attribué à des hommes, borné ou non, de sanctionner par l'incarcération perpétuelle leur investigation dans le domaine de l'esprit.

Et quelle incarcération ! On sait -on ne sait pas assez- que les asiles, loin d'être des asiles, sont d'effroyables geôles, où les détenus fournissent une main-d'œuvre gratuite et commode, où les sévices sont la règle [...]. L'asile d'aliénés, sous le couvert de la science et de la justice, est comparable à la caserne, à la prison au bagne.

Ce document est à mettre en résonance avec un passage important de *Nadja* (publié en 1928), où Breton exprime sa violente aversion pour la psychiatrie, tenue coupable de "fabriquer des fous" (à la différence de la psychanalyse qui se fonde, quant à elle, sur la parole aux effets salutaires):

Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une rémission que me laisserait mon délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberait sous la main¹³.

Des propos dont on pourra juger de la valeur exemplairement perlocutoire, à en croire la

réaction des psychiatres, qui réagiront avec une grande vigueur à ce qu'ils estimeront être une "excitation au meurtre caractérisée" dans un texte intitulé, on ne peut plus clairement, "Légitime défense"¹⁴ texte que Breton se plaira à pousser le défi jusqu'à le publier en exergue au *Second Manifeste du surréalisme*; on prendra acte au passage de ce que l'interprétation littérale des mots -à moins que ce ne soit leur portée pragmatique saisie au premier degré?- aura servi la mauvaise foi et l'absence d'humour des garants de notre santé mentale.

Ce type d'"aveu" est également à mettre en perspective avec cette formule à l'emporte-pièce, bien connue, de Breton: "L'acte surréaliste est celui qui consiste à descendre dans la rue revolver au poing et à tirer au hasard dans la foule" (*Second Manifeste*) dont Breton est amené à tempérer la violence, sous l'effet des remous qu'elle suscita: une telle phrase, s'est-il cru obligé de préciser, ne saurait être prise au pied de la lettre, mais ne peut que se donner à lire comme une incitation à activer les forces d'insubordination qui sont en nous. C'est toute la question de la performativité langagière qui est ainsi posée, laquelle ne ressortit ni à la vérité des énoncés, ni à leur réalité (par rapport à la fiction) mais bel et bien à ce qu'Austin nomme un énoncé "réussi", autrement dit un énoncé assez convaincant pour emporter l'adhésion de l'allocataire, et le cas échéant le transformer.

III. VERS UNE CONCLUSION : LA PAROLE D'AUTORITÉ DU MANIFESTE.

On voudrait, en guise de conclusion, mettre en évidence le rôle cristallisateur de la parole du *Manifeste* qui non seulement légitime les expériences langagières de l'époque, mais encore propose, pour ne pas dire impose, de nouveaux principes destinées à donner une assise à ses théories. En effet et c'est là toute sa singularité, pour ne pas dire son paradoxe, la visée perlocutoire du *Manifeste* se double d'une actualisation après coup de pratiques déjà existantes (l'écriture automatique ou l'image surréaliste), que l'autorité de la parole bretonienne va valider et contribuer à dé-marginaliser. Une démarche qui s'inscrit donc, non dans des préceptes, affirmés *ex nihilo* et dont les illustrations seraient à venir, comme le voudrait la définition canonique du genre¹⁵, mais dans une logique citationnelle de réécriture, engrangeant des exemples langagiers, dont la vertu aura été, en somme, d'avoir anticipé sur ce qui peut apparaître comme bel et bien un traité de poétique. Loin d'être une collection de principes ou de recettes, relevant en fait d'une éthique, d'une conduite de vie, le *Manifeste* apparaît ainsi comme le lieu de convergence de grandes idées-forces,

13.- *Nadja*, op. cit., p.166.

14.- "Voici", peut-on lire dans ce document, "un exemple [du danger qu'encourent les médecins psychiatres] particulièrement significatif: un de nos malades, maniaque revendicateur, persécuté et spécialement dangereux, me proposait avec une douce ironie, la lecture d'un livre qui circulait librement dans les mains d'autres aliénés. Ce livre, récemment publié par les éditions de la "Nouvelle Revue française" se recommandait par son origine et la présentation, correcte et inoffensive. C'était *Nadja* d'André Breton. Le surréalisme y fleurissait avec sa volontaire incohérence, ses chapitres habilement décousus, cet art délicat qui consiste à se payer la tête du lecteur. Au milieu de dessins bizarrement symboliques, on rencontrait la photographie du professeur Claude [un psychiatre] Un chapitre en effet nous était tout spécialement consacré. Les malheureux psychiatres y étaient copieusement injuriés et un passage (marqué d'un trait de crayon bleu par le malade qui nous avait si aimablement offert ce livre) attira plus particulièrement notre attention: il contenait ces phrases: "Je sais que si j'étais fou, et depuis quelques jours interné, je profiterais d'une rémission que me laisserait mon délier pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui me tomberait sous la main". "On ne peut pas trouver", poursuivent les auteurs, "excitation au meurtre mieux caractérisée". (Extrait de "Légitime défense", paru dans les "Annales médico-psychologiques (Journal de l'aliénation mentale et de la médecine légale des aliénés) et publié en exergue au *Second manifeste*).

auxquelles l'énoncé péremptoire, véritable "événement de langage"¹⁶ en ce qu'il est propre à emporter l'adhésion, va donner toute leur cohésion, tant réflexive qu'illocutoire. Le proverbe, la sentence, la maxime y sont rois, qui ressortissent tout à la fois à un acte d'autorité -et de sommation, tissant la trame éminemment prescriptive et injonctive de ce texte. Ainsi en va-t-il de ces formules qui émaillent le *Manifeste* et sont autant de fragments d'un art poétique se donnant à lire comme un dire dont la vérité ne saurait être mise en doute : sur l'inadéquation non de l'homme à la vie mais de la vie à l'homme, ce "rêveur définitif": ("Tant va la croyance à la vie, dans ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle, s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd")¹⁷; sur l'image surréaliste, qui ne doit plus obéir au critère de la beauté (sinon "convulsive", selon Breton) mais à celui de l'effet de surprise, du choc émotionnel: ("L'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé [...]; celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique"); sur le langage, dont il convient de restaurer la finalité, après que le roman réaliste, dont Breton fait la critique acérée, l'eut banalisé: ("Le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste"). Quant au surréalisme, la définition typiquement lexicographique qu'en donne l'auteur du *Manifeste* reste la référence obligée des historiens du mouvement:

Surréalisme, n. m : Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Une définition que Breton va exemplifier en l'appliquant, non sans humour à ceux qui, selon lui, ont, avant la lettre, "fait acte de surréalisme absolu":

*Swift est surréaliste dans la méchanceté
Sade est surréaliste dans le sadisme
Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme
Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête
Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs
Vaché est surréaliste en moi...(etc.)¹⁸*

Tout se passe comme si la parole surréaliste dans sa violence perlocutoire ne pouvait circuler, et produire son efficacité pragmatique, qu'au travers d'un espace anti-littéraire, que ce soit celui de la revue, de *Nadja* ou du *Manifeste*. La pragmatique serait-elle à ce point brouillée avec la littérature?

15.- *Le Manifeste* en effet s'affiche comme un texte de pouvoir qui, instituant une relation injonctive entre son auteur et ses allocutaires, se veut un acte propre à déclencher une réaction, autrement dit une action en retour.

16.- La formule est de Jean Paulhan.

17.- André Breton, *Manifeste*, op. cit., p.12. Notons que cette position se fonde sur un renversement de ce que l'on nomme habituellement le normal par rapport à l'a-normal, que Breton fait aussi valoir dans la conception qu'il exhibe de la folie. Celle-ci n'est rien d'autre, selon lui, que le développement débridé de l'imaginaire et partant l'homme dit normal n'est qu'un fou, dit-il toujours dans le *Manifeste*, "dont l'imagination a été réduite en esclavage" [...] par le soin des "dresseurs". Par ailleurs nous renvoyons le lecteur à l'excellent numéro de *Littérature*, 1980 (à ne pas confondre avec la revue du même nom, cf. note 14) consacré au texte manifestaire et notamment aux marques de subjectivité du *Manifeste* de Breton. Voir notamment les articles de Claude Abastado, p. 3 à 11, et Nicole Boulestreau, p. 47 à 53.

18.- Ibid. pp.36-37. Ajoutons cependant que la définition n'est pas aussi référentielle qu'il y paraît, car elle nous renseigne davantage sur la pratique de l'écriture automatique (cette "infortune continue" comme en conviendra Breton non sans regret) que sur le surréalisme en général, - avec lequel elle ne coïncida vraiment qu'un temps.

Littérature ! Littérature ! Toute élite est rature.
Toute élite erre - Rature tout - Élis tes
ratures - Tout est littérature".
(L'Ecclésiaste, N°4, Proverbe)

Fig. 8



Fig. 9

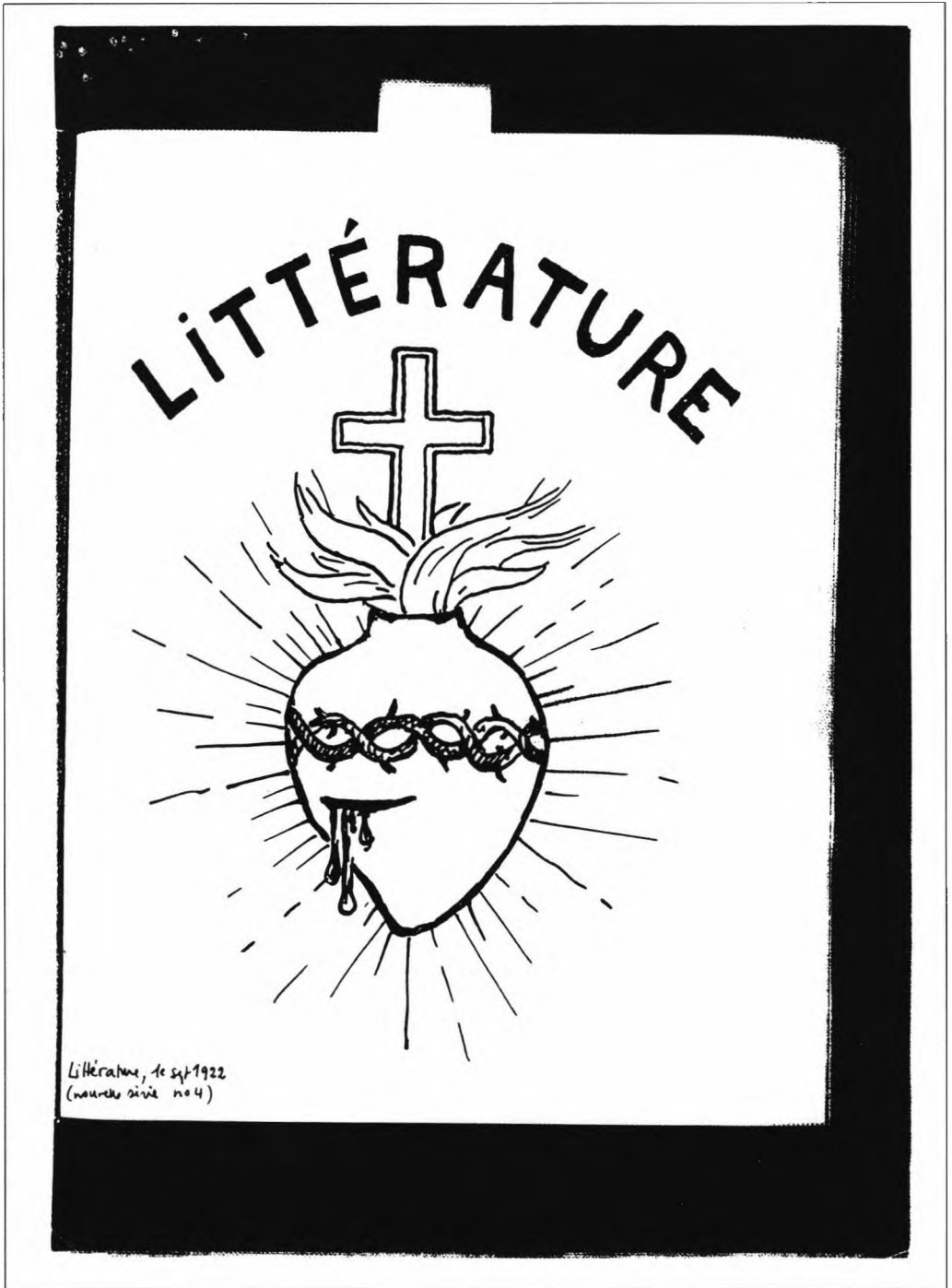


Fig. 10

ANAPHORES ASSOCIATIVES: PARTIES INALIÉNABLES ET PROPRIÉTÉS

GEORGES KLEIBER

Université de Strasbourg 2 & Scolia

RESUMEN

El objetivo de esta ponencia es proponer una respuesta al problema que plantea el análisis de la relación que une los dos referentes implicados en una anáfora asociativa. Partiendo de una serie limitada de datos sobre la anáfora asociativa, intentaremos demostrar que son dos los factores que participan en el funcionamiento de la relación: una condición de *alienación* y el *principio de congruencia ontológica*. Ambos factores permiten explicar sobre bases nuevas y satisfactorias por qué parecen erróneamente formadas las secuencias:

? *Pierre a exposé son dernier tableau. La beauté* (= la beauté du tableau) *est fascinante*

? *Max entre. Les yeux* (= les yeux de Max) *sont hors de leur orbite*

? *Paul ouvrit la commode. Le bois* (= le bois de la commode) *était polychrome*

mientras que las secuencias del tipo:

Paul lava la voiture, mais oublie le capot (= le capot de la voiture)

Max entre, les yeux brillants

presentan encadenamientos correctamente formados.

Palabras-clave: Anáfora asociativa, parte/todo, inalienabilidad, propiedades, posesivo.

RÉSUMÉ

Le but de cet article est d'apporter une réponse au problème que pose l'analyse de la relation qui unit les deux référents impliqués dans une anaphore associative. En partant d'une série de données restreintes sur l'anaphore associative, nous essaierons de montrer que deux facteurs interviennent dans le fonctionnement de la relation: une condition d'*aliénation* et le *principe de congruence ontologique*. Ces deux facteurs permettent d'expliquer de façon nouvelle et satisfaisante pourquoi les séquences:

? *Pierre a exposé son dernier tableau. La beauté (= la beauté du tableau) est fascinante*

? *Max entre. Les yeux (= les yeux de Max) sont hors de leur orbite*

? *Paul ouvrit la commode. Le bois (= le bois de la commode) était polychrome*

paraissent mal formés, alors que les séquences:

Paul lava la voiture, mais oublia le capot (= le capot de la voiture)

Max entre, les yeux brillants

présentent des enchaînements bien formés.

Mots-clés: Anaphore associative, partie/tout, inaliénabilité, propriétés, possessif

ABSTRACT

The aim of this paper is to give an answer to the problem raised by the analysis of the relation which holds between the two referents involved in an associative anaphor. By starting with restricted facts over the phenomenon, we try to show that two factors are working in the mechanism of the relation: a condition of *alienation* and the *principle of ontological congruence*. These two factors explain in a novel and stimulating fashion why the utterances:

? *Pierre a exposé son dernier tableau. La beauté (= la beauté du tableau) est fascinante*

? *Max entre. Les yeux (= les yeux de Max) sont hors de leur orbite*

? *Paul ouvrit la commode. Le bois (= le bois de la commode) était polychrome*

are deviant, when the sequences:

Paul lava la voiture, mais oublia le capot (= le capot de la voiture)

Max entre, les yeux brillants

are well formed.

Keywords: Associative anaphora, part-whole, inalienability, properties, possessive.

INTRODUCTION.

De l'abondante littérature sur l'anaphore ressort un fait marquant: la complexité croissante des processus référentiels mis en jeu. L'anaphore associative, illustrée par l'exemple prototypique 1):

1) *Il s'abrita sous un vieux tilleul. Le tronc était tout craquelé* (Fradin, 1984)

en est un parfait exemple. Au fur et à mesure des analyses et descriptions qu'elle a suscitées ces dernières années¹, on s'est aperçu qu'il s'agissait d'un phénomène beaucoup plus difficile à traiter qu'il n'en avait l'air et que l'on ne pouvait se contenter des caractérisations classiques en termes d'introduction indirecte d'un nouveau référent par "association" avec un autre référent déjà mentionné. Non pas qu'une telle caractérisation fut erronée — elle reste, à nos yeux, entièrement valide comme première approche du processus — mais parce que, tout simplement, elle s'avère rapidement beaucoup trop puissante et de deux manières. D'une part, toutes les anaphores

1.- Voir à ce sujet la bibliographie de Kleiber, Schnedecker & Ujma (1994) et les travaux qui ont suivi (Kleiber, 1994 b & c, 1995 a, 1996, 1997 a & b).

indirectes ou *divergentes* ou encore appelées *inférentielles* ne rentrent pas dans le giron des anaphores associatives. Ainsi les anaphores non coréférentielles de 2), malgré le pontage (Clark, 1977) indirect qu'elles impliquent également, ne sont pas à ranger avec les anaphores associatives:

2) a) *Paul est revenu de l'hôpital. Ils ne l'ont pas examiné* ²

b) *Paul a finalement acheté un VTT, parce qu'ils sont plus robustes que les vélos classiques*

D'autre part, toutes les situations discursives à "association" ne donnent pas lieu à un enchaînement réussi. La relation qui unit, par exemple, dans 3), *Marie à yeux* n'est pas à même d'assurer un enchaînement associatif entre les deux:

3) **Marie sourit. Les yeux brillaient*

Il convient donc de préciser la nature du lien associatif si l'on veut éviter ces défauts de surpuissance. La restriction peut s'installer à deux niveaux. Tout d'abord à celui de la validité de l'association entre les deux pôles référentiels de l'anaphore associative. Il faut que, comme nous avons essayé de le montrer ailleurs (1993 a et b, et 1995 a), cette association soit, d'une manière ou d'une autre, stéréotypique. Le contexte seul, comme le montre 4):

4) ? *Paul entra dans un village. Le grand magasin était ouvert*

ne peut imposer une anaphore associative. Ensuite, c'est le type de relation qui entre en ligne de compte. De quelle relation s'agit-il? L'exemple 1) conduit tout naturellement à postuler qu'il s'agit d'une relation partie-tout, l'antécédent étant le tout¹ -dans 1), c'est *tilleul-* et le référent de l'expression anaphorique étant la partie -dans 1), c'est *le tronc*. Mais si la notion de partie peut encore convenir pour 5)⁴:

5) *Paul entra dans la cuisine. Le frigo était ouvert*

dans la mesure où l'on peut maintenir d'une certaine façon qu'un frigidaire est une partie de *cuisine*, qu'en est-il avec 6) :

6) *Paul a été assassiné hier. Le meurtrier est activement recherché par la police*

pour lequel il est impossible de conserver une analyse en termes de partie-tout⁵ qui ne soit pas artificielle? La solution la meilleure semble être celle d'une diversification des types des relations associatives ⁶. Mais si elle permet de régler une bonne partie des problèmes qui surgissent à ce deuxième niveau, cette solution n'est pas en mesure, en revanche, ni d'expliquer pourquoi tel ou tel type de relation et non tel autre peut donner lieu à une anaphore associative ni même de faire le ménage à l'intérieur des relations de type partie-tout. Pourquoi, par exemple, ne peut-il y avoir anaphore associative dans 7):

2.- Voir Kleiber (1994 a, ch. 6) pour le traitement de ce *ils* "collectif".

3.- Voir pour la question de l'ordre Kleiber, Patry & Ménard (1993).

4.- Dans Kleiber (1997 b), nous séparons ce type d'anaphore associative — appelé *locatives* — des anaphores associatives *méronymiques*.

5.- Nous parlons pour ce type d'anaphores associatives d'*actancielles* (Kleiber, 1997 a).

6.- Nous en distinguons pour le moment au moins cinq : les méronymiques comme dans 1), les locatives comme dans 5), les fonctionnelles (du type *Paul a adhéré à un nouveau club de foot. Le président l'a fait signer pour 3 ans*), les actancielles comme dans 6) et les collectives (du type *Nous entrâmes dans une forêt profonde. Les arbres étaient noirs*).

7) *Paul aime les adolescentes. La jeunesse le bouleverse*

alors que rien, apparemment, ne nous empêche de comprendre que *la jeunesse* renvoie à “leur jeunesse”, c’est-à-dire à “la jeunesse des adolescentes”? Et, d’un autre côté, comment se fait-il que toutes les relations partie-tout strictes ne sont pas susceptibles de donner lieu à une anaphore associative, alors que l’on considère cette relation comme l’association la plus apte à construire une anaphore associative? Dès que l’on passe aux animés, comme l’ont souligné Azoulay (1978), Julien (1983) et Fradin (1984), les séquences construites sur le modèle de 1) deviennent en effet plutôt mal formées:

8) ? *Le garçon a couru sous la pluie . Les pieds étaient mouillés*

9) ? *Elle a heurté le chien , mais elle n’a pas coincé la patte* (Fradin, 1984 : 328)

Cet article⁷ n’a pas d’autre but que d’apporter quelques premiers éléments de réponse aux questions que suscitent les impossibilités associatives de 7), 8) et 9). Nous le ferons en présentant d’abord les principales données du problème et en formulant ensuite une hypothèse explicative nouvelle qui fait intervenir deux facteurs dans le fonctionnement de la relation : une condition d’*aliénation* et un principe de *congruence ontologique*.

1. QUELQUES DONNÉES ÉNIGMATIQUES.

1.1. Le caractère animé vs inanimé de l’antécédent.

Les enchaînements mal formés de 8) et 9), opposés à la combinaison réussie de 1), montrent que le caractère animé de l’antécédent a une influence certaine sur l’établissement d’une anaphore associative avec les parties *inaliénables*⁸. Aussi curieux que cela puisse paraître, lorsqu’il s’agit de parties strictes de tous inanimés, l’anaphore associative fonctionne sans difficultés, comme le montrent 1) et 10):

10) a) *Paul a lavé et nettoyé la voiture, mais a oublié le capot, le toit, les roues, le volant, le tableau de bord, les sièges*

b) *Il s’approcha d’une maison toute neuve. Les murs/ le toit/ les fenêtres étai(en)t fait(e)s en aluminium*

c) *La charrue avait du mal à labourer. Le soc était ébréché*

d) *L’inconnu tenait un fusil. Le viseur était dérégulé/ le canon était tordu*

Par contre, avec des parties inaliénables de tous animés, les choses vont nettement moins bien, comme en témoignent 8), 9) et 11):

11) a) ? *Paul ne dit mot. Les joues étaient gonflées à bloc*

7.- Il constitue une version largement remaniée et considérablement abrégée d’un travail à paraître.

8.-On sait que la possession inaliénable et la notion d’animé a en français (et dans d’autres langues) d’autres conséquences remarquables (cf. Hatcher, 1944 a & b; Langacker, 1968; Julien, 1983; Kliffer, 1984; Junker & Martineau, 1987; Hanon, 1989; Gaatone, 1991; Roegiest & Spanoghe, 1991; Kupferman, 1991; Guéron, 1992; Vergnaud & Zubizarreta, 1992; Riegel, 1988, 1989. 1991 & 1992, Salles (1995) et Spanoghe (1995). Pour une vue d’ensemble de la notion de possession inaliénable, on peut se reporter au chapitre VI de Hanon (1989) et à Salles (1995) et Spanoghe (1995).

b) ? *Le chat faisait fuir les souris. Les oreilles étaient dressées*

Il en va de même avec des vêtements lorsqu'on les porte sur soi, parce que, dans ce cas, ils peuvent apparaître comme des inaliénables et donc se comporter vis à vis de l'anaphore associative comme les parties de corps d'animés:

12)a) ? *Paul entra. Le chapeau flottait sur sa tête*

b) ? *Les élèves écoutaient le professeur. La veste/ la blouse était ouverte*

Fait non signalé jusqu'à présent, les noms qui dénotent des zones se rapportant spécifiquement au caractère "animé", pour certaines au statut des humains, obéissent à la même contrainte. Ils ne peuvent être le nom-tête d'une anaphore associative comme le montrent 13) a) et b):

13)a) ? *Paul pouvait enfin se reposer. L'esprit était libre de tout souci*

b) ? *Le chien retrouva sans peine sa niche. La mémoire était stupéfiante*

Dans tous ces cas, c'est le possessif qui paraît approprié :

14)a) *Le garçon a couru sous la pluie . Ses pieds étaient mouillés*

b) *Elle a heurté le chien , mais elle n'a pas coincé sa patte*

c) *Paul ne dit mot. Ses joues étaient gonflées à bloc*

d) *Le chat faisait fuir les souris . Ses oreilles étaient dressées*

15)a) *Paul entra. Son chapeau flottait sur sa tête*

b) *Les élèves écoutaient le professeur. Sa veste/ Sa blouse était ouverte*

c) *Les enfants sont rentrés . Leurs souliers sont pleins de boue*

16)a) *Paul pouvait enfin se reposer. Son esprit était libre de tout souci*

b) *Le chien retrouva sans peine sa niche. Sa mémoire était stupéfiante*

L'observation concernant les animés n'est pas encore terminée. Les données décrites jusqu'ici concernaient uniquement des relations entre phrases différentes. Or, dès que l'on se cantonne au cadre de la phrase, les contraintes observées ne sont plus les mêmes: les animés peuvent accepter cette fois-ci en relation anaphorique les connexions refusées en relation inter-phrastique. C'est ainsi que remodelées pour donner lieu à une seule phrase avec *construction absolue* (Hanon, 1989 et Choi, 1991), les séquences 11), 12) et 13) n'ont plus rien d'anomal :

17)a) *Les joues gonflées à bloc, Paul ne dit mot*

b) *Les oreilles dressées, le chat faisait fuir les souris*

18)a) *Paul entra, le chapeau flottant sur la tête*

b) *La blouse ouverte, le professeur parlait aux élèves*

19)a) *Paul pouvait enfin se reposer, l'esprit libre de tout souci*

b) *La mémoire défaillante, le chien ne put jamais retrouver sa niche*

Deux questions ressortent tout naturellement de l'ensemble de ces données:

(i) pourquoi un animé ne peut-il donner lieu, comme les inanimés, à une anaphore associative avec ses parties *inaliénables* (partie du corps, vêtements sur soi, et parties “intentionnelles”) ? En somme, pourquoi a-t-on *Il s’abrita sous un vieux tilleul. Le tronc était tout craquelé* et non ? *Max/ un homme entra. Le visage était menaçant* ?

(ii) pourquoi, lorsqu’on passe au cadre interne de la phrase, cette contrainte, qui pèse sur les animés, ne tient plus dans certains types de configurations comme la construction absolue ? En somme, comment expliquer la différence entre ? *Un homme entra. Le visage était menaçant* et *Un homme entra, le visage menaçant* ?

Avant d’y répondre, il nous faut considérer un deuxième type de données, qui portent cette fois-ci, non plus sur le référent antécédent, mais sur le référent de l’expression anaphorique, c’est-à-dire sur la “partie”.

1.2. L’exclusion des propriétés.

L’exemple 7):

7) *Paul aime les adolescentes. La jeunesse le bouleverse*

tout comme les exemples rassemblés sous 20) et 21), montrent que la propriété d’une entité animée ou inanimée ne peut constituer le référent d’une expression anaphorique associative:

20)a) ? *Tous se plaignent du régime dans ce pays. La rigueur n’est d’ailleurs ignorée de personne* (Azoulay, 1978)

b) ? *Ils habitent un quartier central. J’apprécie beaucoup le calme* (Fradin, 1984)

c) ? *Rien à dire du Palazzo Vecchio, sinon que l’inconfort est notoire* (Fradin, 1984)

d) ? *Paul a acheté une Saab XR 300, parce qu’il a été séduit par la rapidité/ le silence/ la sobriété/ l’élégance/ la nouveauté/ l’aérodynamisme, etc.*

21)a) ? *Paul est un fan de Marylin Monroe. La beauté/ l’éclat/ l’intelligence l’éblouit*

b) ? *Une femme se mit à parler. La douceur/ la tendresse/ l’exotisme/ la tristesse/ le bronzage/ la minceur étonna toute l’assemblée*

c) ? *Il enleva sa casquette . La calvitie plut à tout le monde*

d) ? *Un chien affamé vint sonner à ma porte. La maigreur/ la docilité m’empêcha de le repousser* (exemple tiré de l’album *Nos amis les linguistes*)

Comme auparavant pour les animés, la connexion doit être marquée pour que ces enchaînements soient bien formés. Suivant les cas (Fradin, 1984), le possessif et/ou le pronom *en* peuvent remplir ce rôle:

22) *Tous se plaignent du régime dans ce pays. Sa rigueur n’est d’ailleurs ignorée de personne/ La rigueur n’en est d’ailleurs ignorée de personne*

23) *Ils habitent un quartier central. J’en apprécie beaucoup le calme*

24) *Il enleva sa casquette. Sa calvitie plut à tout le monde*

25) *Un chien affamé vint sonner à ma porte. Sa maigreur/ sa docilité m’empêcha de le repousser*

Invoquer le statut de propriétés ne saurait dépasser le cadre du constat et ne peut évidemment constituer une explication de l’exclusion des propriétés du site de l’anaphore associative,

alors même qu'il ne semble pas y avoir d'obstacle cognitif, c'est-à-dire d'obstacle de compréhension, à une association anaphorique entre une entité antécédent et une de ses propriétés. Rien n'empêche apparemment de comprendre que dans l'exemple 26):

26) ? *Il enleva sa casquette. La calvitie plut à tout le monde*

le pontage inférentiel à opérer s'établit entre la calvitie et celui qui enlève sa casquette.

La question que suscitent les données 20)-21) est ainsi claire: pourquoi les propriétés d'une entité animée ou non ne peuvent-elles fonctionner comme le second référent d'une anaphore associative? On pourrait penser avec Azoulay (1978) et bien d'autres⁹ que la raison en est le caractère non *a priori* ou *non intrinsèque* de ces propriétés, mais un énoncé mal formé tel que 27):

27) ? *Paul aime les basketteurs. La grande taille les met au-dessus des autres*

suffit à montrer qu'il ne s'agit pas de la bonne réponse et qu'il faut chercher ailleurs les raisons de l'exclusion des propriétés.

2. VERS UNE AUTRE SOLUTION.

2.1. Condition d'aliénation.

C'est du côté de l'article défini que nous allons nous tourner pour expliquer les données présentées. Notre propos se limitera à examiner quelle conséquence entraîne le fait d'avoir en anaphore associative pour les cas concernés une description définie réduite au seul article défini suivi du nom de la catégorie à laquelle appartient le référent visé et non pas une description définie complète de type *Le N de SN* qui correspond à la relation référentielle entre le référent de l'antécédent et celui de l'expression anaphorique de l'anaphore associative. Quelle est en somme la différence sémantique entre le SN *Le tronc* de 1) :

1) *Il s'abrita sous un vieux tilleul. Le tronc était tout craquelé*

et un SN binominal en *de* tel que *Le tronc du vieux tilleul (sous lequel il s'abrita)* lorsque les deux renvoient au même référent?

Dans les deux cas, il s'agit d'un SN défini, c'est-à-dire d'un SN dont la caractéristique sémantique, par rapport aux SN indéfinis, est de renvoyer ou de désigner un individu (Löbner, 1985 et Kleiber, 1995 b). La différence ne peut être liée au type d'individu, puisqu'il s'agit du même dans les deux cas. Elle n'est pas non plus liée à la catégorie de l'individu (ou de la description de l'individu), puisque, dans les deux cas aussi, il s'agit d'un tronc et d'un tronc de tilleul. Elle réside, par contre, dans la constitution de l'individu. La description complète le constitue au moyen du syntagme prépositionnel: il s'agit d'un individu dépendant ou subordonné à

9.-Isenberg (1971) parle de relation *implicite*, Weinrich (1974) de *Regel des Rahmens*, Winkelmann (1978) de *Mitgebensein*, Pause (1988) de relation de *Zugehörigkeit*, etc. Nous avons eu recours nous-même à l'étiquette de *stéréotypique* ou de *prototypique* (Kleiber, 1992. 1993 a & b; 1994 c & d et 1995 a) en faisant "rouler" (peut-être un peu trop gaillardement!) les anaphores associatives sur des stéréotypes. La dénomination ne nous semble toutefois pas le plus important: l'essentiel est dans le statut cognitif non circonstanciel de la relation (G. Kleiber, 1992 a : 188). On soulignera ici que la même contrainte semble valoir pour *en*. Extracteur "de NP", *en*, comme l'établit Kupferman (1991 : 119-120), "n'est possible que pour une relation intrinsèque antérieure au contexte immédiat du discours entre le nom-tête du NP et le PP source de *en*".

l'individu du SN défini du Sprép. La description définie incomplète *Le N*, même si elle renvoie au même individu le présente au moyen du seul prédicat sortal *N*, sans subordination sémantique à un autre individu, de telle sorte qu'il est donné comme sémantiquement indépendant ou autonome. On peut dire que c'est là un dénominateur commun à tous les SN définis de type *Le N* (emplois génériques compris). Pour nos emplois en anaphore associative, cela signifie que, même si pragmatiquement il reste dépendant, en ce qui concerne son interprétation référentielle, de la mention antérieure d'un autre individu, la forme *Le N* lui confère iconiquement la liberté. Par opposition à l'individu d'une description définie complète correspondante, celui d'une description définie simple *Le N* en anaphore associative apparaît comme déjà délimité, isolé ou détaché. Il est en quelque sorte aliéné.

Soulignons tout de suite, pour éviter toute équivoque, que l'aliénation en question n'est pas effective: notre tronc ne se trouve pas matériellement disjoint de l'arbre, mais uniquement appréhendé comme individu autonome. Une comparaison avec la caméra permet de préciser les choses: ce n'est pas parce qu'une caméra, après avoir donné une image d'un tilleul tout entier, fait un gros plan sur le tronc et le détache ainsi du reste du tilleul que le tronc ne fait plus pour autant partie de l'arbre.

Pour le moment, cette valeur iconique associée à la forme *Le N* de l'expression anaphorique conduit à postuler une *condition d'aliénation* pour l'établissement d'une anaphore associative: *le référent d'une anaphore associative doit être présenté ou donné comme aliéné par rapport au référent de l'antécédent.*

Les conséquences de cette condition sont claires: si l'individu dénoté par l'expression anaphorique ne peut apparaître comme un individu autonome par rapport à l'individu de l'expression antécédent, alors l'enchaînement est bancal.

Deux cas peuvent se présenter: ou l'individu est une entité intrinsèquement déjà autonome ou il est intrinsèquement reconnu comme une entité dépendante. Dans la première hypothèse, il s'agit d'entités qui ont une existence autonome, c'est-à-dire qui n'implique pas celle d'autres entités. Nous avons appelé *catégorématiques* les noms tels *chien*, *neige*, etc., qui leur correspondent, puisque leur caractéristique est de rassembler des occurrences ontologiquement indépendantes d'autres occurrences (Kleiber, 1981: 40).

Si nous prenons des entités comme celles rassemblées par *frigo* ou par *couteau* leur indépendance ontologique n'a plus besoin d'être assurée. Elles satisfont *a priori* à la condition d'aliénation et peuvent donc apparaître en anaphore associative, locative pour la première (Kleiber, 1997 b), actancielle pour la seconde (Kleiber, 1997 a), sans causer de difficultés sur ce plan-là, si les autres conditions, pour qu'il y ait anaphore associative, sont remplies:

5) *Paul entra dans la cuisine. Le frigo était ouvert*

28) *Paul se coupa du pain et posa le couteau sur la table*

Étant intrinsèquement autonomes, les référents de *le frigo* et *le couteau* n'ont pas besoin d'être aliénés par rapport à *cuisine* et par rapport au procès de se couper du pain. On notera qu'un réfrigérateur peut se trouver en dehors d'une cuisine et qu'un couteau peut être (heureusement !) reconnu comme couteau sans qu'on soit en train de s'en servir ou de s'en être juste servi pour couper du pain.

Dans le deuxième cas, il s'agit des entités rassemblées par les substantifs *syncatégorématiques*, qui sont caractérisées par une dépendance ontologique vis à vis d'autres occurrences.

Trois types au moins doivent être distingués. Il y a d'abord les noms dérivés de verbes ou d'adjectifs (Riegel, 1985 et 1993) ou du moins reconnus comme ayant un rapport avec les adjectifs et les verbes, tels *blancheur* ou *explosion*. Une occurrence de *blancheur* ou d'*explosion* n'est pas indépendante, référentiellement parlant, comme l'est une occurrence de *chien*. Elle implique en effet que quelque autre entité ait la propriété "blancheur" ou ait explosé. Il faut aussi y ranger les substantifs souvent dits *relationnels* tels *auteur, mari, père, habitants*, etc., qui impliquent également d'autres entités: on n'est auteur (de livres) que si l'on a écrit un ou des livres, père que si l'on a des enfants et habitant que parce que l'on habite un lieu. Il y a, en troisième lieu, les noms comme *volant, tiroir, toit, tronc, nez, préface*, etc., dont les occurrences n'existent que comme composantes d'un autre individu (voiture, commode, maison, arbre, visage, livre, etc.). On aura reconnu les relations partie-tout strictes, c'est-à-dire celles où la partie est conçue définitoirement comme composant ou partie d'un objet entier, ou, dit autrement, où le tout est effectivement présent comme tout dans la représentation sémantique de leur concept (Tamba, 1994).

Ces trois types d'entités intrinsèquement dépendantes d'autres entités occupent une position paradoxale vis à vis de l'anaphore associative. D'un côté, leur syncatégorématicité ou dépendance ontologique en fait *a priori* de bons candidats pour l'anaphore associative, puisque l'entité à laquelle elles sont subordonnées fait figure d'antécédent approprié. De l'autre, la condition d'aliénation de l'anaphore associative se révèle par contre un facteur de prime abord défavorable, puisqu'elle exige précisément l'autonomie ou l'aliénation par rapport à l'individu dont elles dépendent ontologiquement.

Le problème que pose leur intégration dans une anaphore associative est donc celui de leur aliénation. Nos trois types d'entités syncatégorématiques se séparent crucialement sur ce point parce que leur dépendance ontologique n'est pas du même ordre.

Les noms relationnels ou fonctionnels ne connaissent pas trop de difficultés, parce que leur dépendance ontologique se limite à un aspect (ou fonction), de telle sorte que, pour ce qui est du reste de leurs propriétés, ils se révèlent autonomes. Leur syncatégorématicité n'est que partielle: un père, un auteur, un habitant n'est pas seulement père, auteur ou habitant. Il fait également partie de la catégorie catégorématique des hommes. La suppression de l'individu dont dépendent ontologiquement leurs occurrences n'a pas pour conséquence de faire disparaître également totalement ces occurrences. Un père cesse d'être père s'il s'avère qu'il n'a jamais eu d'enfant, mais il continue, heureusement pour lui, d'être un individu humain. Inversement, cette liberté ou autonomie catégorématique due à leur partie sortale se traduit par la possibilité pour leurs occurrences d'être sans l'individu dont elles dépendent ontologiquement, tout en restant membres de la catégorie relationnelle. Un auteur reste un auteur, même s'il ne se promène pas en permanence avec ses livres ou s'il n'écrit pas tout le temps des livres, de même qu'un habitant de Paris reste un habitant de Paris même s'il est en vacances à Biarritz. Autrement dit, on le voit, leur catégorématicité partielle leur permet de satisfaire par avance à la condition d'aliénation posée par une connexion anaphorique associative.

Il n'en va plus ainsi avec les deux autres types d'entités dépendantes, les noms syncatégorématiques de partie et de propriétés/événements. Leur dépendance ontologique est beaucoup plus forte. La suppression de l'individu dont elles dépendent entraîne cette fois également celle de leurs occurrences. Si on enlève une voiture, les roues, le volant, le toit, etc., disparaissent évidemment également dans l'opération. De même si on supprime le porteur d'une propriété ou agent/patient d'une action, on supprime bien sûr du même coup l'occurrence de la propriété ou de l'action. La couleur rouge d'une voiture ou le sifflement d'un piston ou d'un chef de gare ne

résistent pas à la suppression de la voiture ou du piston (ou du chef de gare!). Inversement, cette dépendance plus stricte à l'égard d'une autre entité se manifeste par une "liberté" quasi nulle vis à vis de cette entité. Les parties d'un objet peuvent être certes détachées - il y a bien des pièces détachées pour les voitures- mais leur place normale, *canonique*, comme dirait Cruse (1986), est bien située dans l'objet. Pour les propriétés et événements, c'est encore plus strict: je ne puis trouver une occurrence de propriété ou d'événement séparée des entités qu'elles impliquent. S'il y a du rouge quelque part, c'est toujours quelque chose de rouge, de même s'il se produit une sonnerie, c'est toujours quelqu'un ou quelque chose qui a sonné¹⁰. Peuvent-elles alors satisfaire à la condition d'aliénation posée par l'anaphore associative?

2.2. Principe de congruence ontologique.

Là encore cela dépend des propriétés ontologique de nos deux types d'entités subordonnées. Leur syncatégorématicité n'est pas identique et fait que le détachement "imaginaire" opéré par l'anaphore associative peut être opéré *a priori* pour les parties, mais non pour les propriétés et événements. Pour voir de plus près en quoi consiste cette différence de dépendance ontologique, nous ferons intervenir les traits référentiels basiques qui caractérisent ces entités. Ces traits, qui sont sous-jacents à la classification des noms en concrets, abstraits, animés, etc., sont à l'origine des propriétés que peuvent présenter les entités qui les possèdent et des situations dans lesquelles celles-ci peuvent être engagées. Un nom concret, dans une de ses acceptions au moins, est un nom dont les référents, comme nous l'avons montré ailleurs (Galmiche et Kleiber, 1994), possède une matière et une forme. Un nom d'animé, en plus de la matière et de la forme, comporte l'intentionnalité (ou le caractère *animé*). Si l'on accepte une telle compositionnalité basique, que l'on devrait étendre aux différents types d'abstraction avec leur "matière" abstraite respective et leurs "formes" abstraites, on s'aperçoit que, pour ce qui est du domaine des objets concrets, les parties sont toujours du même type ontologique, c'est-à-dire ont la même formule ontologique, que leur tout, alors que les propriétés et événements sont d'un type différent. Un volant est ainsi du même type que la voiture: il possède une matière et une forme. La couleur de la voiture, par contre, ne possède ni matière ni forme propres, mais exige un tel support, en l'occurrence celui de la voiture (ou de parties de la voiture). Il en va de même avec la course de la voiture: cette course n'a ni matière ni forme propres, mais réclame celles de la voiture pour être occurrence.

Une partie n'est ainsi pas dépendante du type ontologique du tout, puisqu'elle répond au même type que le tout. Propriétés et événements sont, en revanche, crucialement solidaires du type ontologique de l'entité dont elles dépendent. À la différence de celle des parties, qui peut se faire sans changement de type ontologique, leur aliénation en anaphore associative, parce qu'elle suppose une aliénation vis à vis du type ontologique de l'antécédent, type pourtant nécessaire à leur instanciation, est difficile à opérer.

La raison d'une telle situation tient au fait que l'aliénation qui sert de modèle à l'aliénation en pensée ou imaginaire¹¹ exigée par l'anaphore associative est celle de la perception visue-

10.- Voir ici la notion de *contenu dépendant* chez Husserl (1962).

11.- Engelkamp (1991) défend après Kosslyn (1980) l'idée qu'il y a à côté du mode de pensée analytique un mode de pensée imagique et que cet *imaginal mode of thought* s'effectue sur le modèle de la perception, en ce que les images subjectives générées sont semblables aux images générées par le système visuel.

Ile. Le système visuel permet d'isoler ou de détacher un élément sur une situation ou un objet sans que l'élément ainsi aliéné cesse pour autant de faire partie de la situation ou de l'objet. Or, ce modèle perceptuel ne peut aliéner que des éléments du même type ontologique que l'ensemble sur lequel ils sont isolés. Reprenons l'exemple de notre caméra. Il montre clairement qu'une aliénation visuelle est possible pour les parties, mais non pour les propriétés et événements. Le volant peut être détaché visuellement, mais non la couleur ou la course de la voiture¹². Celles-ci ne peuvent être fixées sans que les entités dont elles dépendent soient également fixées. Une aliénation imagique ne peut ainsi sortir du type ontologique de la situation ou de l'objet sur lesquels s'effectue l'aliénation.

Il semble donc que, pour ce secteur et ce type d'entités -mais l'extension de ce modèle visuel aux entités abstraites nous semble être pertinente- il y ait un *principe de congruence ontologique* qui stipule que:

l'aliénation exigée par l'anaphore associative peut avoir lieu si l'élément subordonné est du même type ontologique que le référent de l'antécédent.

Nous pouvons à présent aborder l'explication des données rassemblées dans la première partie.

2.3. Explication des données.

La raison de l'exclusion des propriétés du site de l'anaphore associative vient d'être donnée: les propriétés sont toujours d'un type ontologique différent de celui du référent ou substrat (Husserl, 1962) dont elles dépendent. Leur aliénation ne peut donc se faire¹³. On comprend du coup également pourquoi il faut conserver un indicateur anaphorique de la dépendance ontologique (adjectif possessif ou pronom *en*):

22) *Tous se plaignent du régime dans ce pays. Sa rigueur n'est d'ailleurs ignorée de personne/ La rigueur n'en est d'ailleurs ignorée de personne*

23) *Ils habitent un quartier central. J'en apprécie beaucoup le calme*

24) *Il enleva sa casquette. Sa calvitie plut à tout le monde*

25) *Un chien affamé vint sonner à ma porte. Sa maigreur/ sa docilité m'empêcha de le repousser*

Le problème est un peu plus complexe avec les parties d'animés et d'inanimés. Deux problèmes, on s'en souvient, sont à résoudre:

12.- Husserl (1962), comme le rappelle fort opportunément Salles (1995), avait fort bien vu cette différence entre parties et propriétés. Les parties inaliénables sont en effet également des contenus indépendants sur la base du critère de séparabilité: "Pouvoir nous représenter *séparément* ou en *elle-même* la tête d'un cheval, cela signifie que nous pouvons la retenir dans notre imagination, pendant que nous laissons se modifier librement et disparaître les autres parties du cheval et tout l'environnement intuitif" (Husserl, 1962: 12, cité par Salles, 1995 : 468)). Les propriétés, par contre, sont selon ce critère, des *contenus dépendants*: "on peut assurément se représenter une tête de l'homme auquel elle appartient, on ne peut se représenter de cette manière, une couleur, une forme, etc., elles ont besoin d'un substrat, dans lequel on les remarque sans doute exclusivement, mais dont elles ne pourront être séparées" (Husserl, 1962 : 24, cité par Salles, 1995: 469).

13.- Du moins sur le mode imagique. Il suffit d'une alinéation prédicative dans la phrase comportant le référent auquel on attribue la propriété pour qu'un enchaînement associatif puisse s'installer (voir Kleiber, à paraître).

- (i) pourquoi les parties de corps (et vêtements) et les parties “intentionnelles” d’un animé ne peuvent-elles donner lieu à des anaphores associatives comme le peuvent les parties d’un inanimé?
- (ii) pourquoi dans certains types de configuration de tels liens sont-ils possibles?

Ce n’est absolument pas la syntaxe qui est en cause, comme on a pu récemment encore le soutenir (Vergnaud et Zubizaretta, 1992) avec la contrainte que le syntagme inaliénable et le possesseur associé doivent se m-commander. Le principe de congruence ontologique rend en effet aisément compte de (i): si l’on accepte qu’une entité animée est une entité ayant une matière, une forme, mais également un composant intentionnel ou animé, qui le sépare précisément des inanimés, alors la déviance de 3) et de 13) a) :

11) a) **Paul ne dit mot. Les joues étaient gonflées à bloc*

13) a) **Paul pouvait enfin se reposer. L’esprit était libre de tout souci*

s’explique par une différence de type ontologique : la partie dans 3) est de type *forme + matière*, alors que le référent de l’antécédent est de type *matière + forme + intentionnalité*; celle dans 13) a) correspond seulement à *intentionnalité*. Dit autrement, les parties de corps et les composants qui découlent du caractère proprement animé ne sont pas de véritables parties d’un référent animé¹⁴. Ce sont des parties du corps (qui lui est bien *matière + forme*) de ce référent animé et des “parties” de sa composante *intentionnalité*. Elles ne peuvent en conséquence être directement aliénées ou détachées du tout: c’est donc l’adjectif possessif qui doit continuer de marquer la dépendance ontologique:

14) c) *Paul ne dit mot. Ses joues étaient gonflées à bloc*

16) a) *Paul pouvait enfin se reposer. Son esprit était libre de tout souci*

On notera à l’appui de notre analyse qu’il est difficile d’avoir des expressions du genre *une partie de Jean, une partie de notre chien*¹⁵, *alors qu’on parle plus facilement d’une partie de la chaise, une partie de la voiture*, etc. Il n’y a donc rien de mystérieux à la différence observée entre les parties de corps d’animés et les parties de corps d’inanimés: dans le cas des animés, le principe de congruence se trouve violé, alors qu’il est respecté dans le cas des inanimés, comme nous l’avons vu ci-dessus: la partie est du même type ontologique que le tout, à savoir du type *matière + forme*.

Ce qui est plus mystérieux, par contre, c’est pourquoi cette non congruence ontologique est inopérante à l’intérieur d’une même phrase. Pourquoi le fait d’avoir un animé et une partie de corps d’animé ou une partie de l’intentionnalité ne bloque-t-elle plus la connexion? Si l’emploi de *le N* est permis dans certaines configurations phrastiques, c’est parce que l’aliénation ou le détachement du corps par rapport à l’animé se trouve justifié ou imposé par la configuration. L’idée est que dans une structure comme:

17) a) *Les joues gonflées à bloc, Paul ne dit mot*

c’est la construction absolue, parce qu’elle décrit ou exprime une attitude du référent animé, qui est elle-même aliénante et sélectionne la zone corporelle, libérant ainsi la voie à un emploi anaphorique

14.- Tamba (1994) présente des arguments convaincants en faveur de cette hypothèse.

15.- Le problème est en fait plus complexe. Il faudrait entreprendre une étude sur les référents potentiels du terme *partie* et sur les conditions d’établissement d’une partie. Il est intéressant de noter que, par un chemin tout à fait différent, Tamba (1994) aboutit à des résultats similaires concernant la notion de *partie*.

de *le N*. C'est, en somme, parce que la construction absolue fonctionne comme une sorte de complément de manière (Hanon, 1989 et Choi, 1991) qu'elle aliène une "partie" du référent animé, soit le corps (*matière + forme*), soit le côté *intentionnalité*, comme dans:

19) a) *Paul pouvait enfin se reposer, l'esprit libre de tout souci*

La preuve en est que l'élément prédicatif de la construction, comme l'ont observé la plupart des commentateurs, ne peut être n'importe quel prédicat. Il doit exprimer avec le nom de partie une attitude du référent animé, correspondant au *Comment* de la prédication principale, et non une simple description de la partie, comme le montrent 29) et 30):

29) a) ? *Le professeur enseigne, le corsage blanc*

b) *Le professeur enseigne, le corsage ouvert*

30) a) ? *Paul dort, les bras velus*

b) *Paul dort, les bras repliés*

Il n'y a donc plus rien de mystérieux dans la différence entre 3) et 31):

3) **Marie sourit. Les yeux brillaient*

31) *Les yeux brillants, Marie sourit*

Il s'agit avant tout d'un phénomène d'aliénation et de congruence ontologique et non d'un phénomène d'ordre fondamentalement syntaxique, même si la syntaxe, comme nous l'avons vu, a son mot à dire dans l'affaire, comme le postule encore la récente explication de Vergnaud et Zubizaretta (1992) menée dans le cadre de *Gouvernement et Liage*. La meilleure preuve en est la possibilité d'avoir, malgré tout une connexion associative dans un cadre inter-phrastique, mais il faut alors, ce n'est pas surprenant, que l'aliénation du corps nécessaire se trouve impliquée par la situation de la phrase antérieure. De tels exemples sont signalés en note par Julien (1983: 137) et par Fradin (1984: 362):

32) *Le malade est livide. Les yeux sont hors de leurs orbites* (Julien, 1983)

33) a) *Autour de la table les joueurs s'épiaient. Les mains étaient crispées sur les révolvers*

b) *Les coureurs redoublent d'effort. On voit les muscles saillir sous les maillots* (B. Fradin)

B. Fradin avance l'hypothèse que c'est "parce que les deux propositions se trouvent dans une relation de scénario ou de 'cause' / 'conséquence' (p. 362). J. Julien suggère que les yeux dans 32) ne sont plus une partie inaliénable du possesseur, mais "une partie du corps tout à fait aliénée par le point de vue *médical*". Nous pensons que Julien a raison et que dans tous ces enchaînements la partie du corps se trouve effectivement isolée par un mode d'aliénation, qui, dans le cas de 33), comme l'indiquent les verbes de perception *s'épier* et *voir*, semble être celui de la vision, mais soulignons qu'elle n'est pas opérée directement sur le référent animé, mais uniquement sur le corps. Dans 32), celui-ci est mis en saillance par le fait que le référent animé est un malade et dans 33) par le fait qu'une vision a évidemment pour zone active le corps, ainsi que l'illustre remarquablement l'exemple 34) tiré d'un méchant roman ferroviaire:

34) *Il s'assit sur le lit et la regarda. Les paupières étaient boursoufflées et les poches sous les yeux étaient striées de veinules bleues*

CONCLUSION.

Nous sommes au bout de notre parcours, mais nous n'avons bien entendu pas réglé tous les problèmes que pose la relation unissant les référents d'une anaphore associative. Mais il nous semble avoir fait avancer sensiblement les choses dans un domaine encore peu exploré jusqu'ici. En mettant en avant la condition d'aliénation et son corollaire ontologique le principe de congruence, nous avons pu rendre compte de données assez intrigantes et inattendues concernant les propriétés et les parties *inaliénables* des animés et avons ainsi contribué, du moins nous l'espérons, à éclairer un peu plus le fonctionnement anaphorique associatif. Tout en traçant des perspectives de recherches nouvelles aussi bien dans le domaine de l'anaphore associative que dans celui des relations *partie-tout*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- AZOULAY, A. (1978) "Article défini et relations anaphoriques en français", *Recherches linguistiques françaises*, 7, 5-46.
- CHOI, I. (1991) *Etude des compléments de manière non prépositionnels du type Les yeux fermés*, thèse de doctorat de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.
- CLARK, H.H. (1977) "Bridging", in P.N. Johnson & P.C. Wasow (eds.), *Thinking*, Cambridge, Cambridge U.P., 411-420.
- CRUSE, D.A. (1986) *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press,.
- ENGELKAMP, J. (1991), "Language and Modes of Thought", in G. Appel & H.W. Dechert (eds.), *A Case for Psycholinguistic Cases*, Amsterdam, John Benjamins, 17-39.
- FRADIN, B. (1984) "Anaphorisation et stéréotypes nominaux", *Lingua*, 64, 325-369.
- GAATONE, D. (1991) "Un calembour syntaxique en français", *French Review Studies*, 1, 45-53.
- GALMICHE, M. et KLEIBER, G. (1996) "Sur les noms abstraits", in N. Flux, M. Glatigny et D. Samain (éds.), *Les noms abstraits*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 23-40.
- GUÉRON, J. (1992), "La possession inaliénable et l'aspect locatif", in L. Tasmowski-de Ryck et A. Zribi-Hertz (éds.), *De la musique à la linguistique. Hommages à Nicolas Ruwet*, Gand, Communication & Cognition, 255-272.
- HANON, S. (1989), *Les constructions absolues en français moderne*, Louvain-Paris, Editions Peeters.
- HATCHER, A.G. (1944 a) "Il me prend le bras vs Il prend mon bras", *Romanic Review*, 35, 156-164.
- HATCHER, A.G. (1944 b) "Il tend les mains vs Il tend ses mains", *Studies in Philology*, 41, 457-481.
- HUSSERL, E. (1962), *Recherches logiques*, t.2, 2e partie, Paris, PUF.
- ISENBERG, M. (1971), "Überlegung zur Texttheorie", in J. Ihwe (hrsg.), *Litteraturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, Athenäum, Frankfurt/Main, 155-172.

- JULIEN, J. (1983) "Sur une règle de blocage de l'article défini", *Le français moderne*, 51, n°2, 135-156.
- JUNKER, M.O. et MARTINEAU, F. (1987) "Les possessions inaliénables dans les constructions objet", *Revue romane*, 22, n°2, 194-209.
- KLEIBER, G. (1981) *Problèmes de référence. Descriptions définies et noms propres*, Paris, Klincksieck.
- KLEIBER, G. (1992) "Anaphore associative et inférences", in J.E. Tyvaert (éd.), *Lexique et inférence(s)*, Klincksieck, Paris, 175-201.
- KLEIBER, G. (1993a) "L'anaphore associative roule-t-elle ou non sur des stéréotypes ?", in C. Plantin (éd.), *Lieux communs, stéréotypes, clichés*, Paris, Editions Kimé, 354-371.
- KLEIBER, G. (1993b) "Anaphore associative, pontage et stéréotypie", dans *Linguisticae Investigationes*, XVII: 1, 35-82.
- KLEIBER, G. (1994a) "Sur quelques emplois textuels non paradigmatiques de *il*", ch. 6 de G. Kleiber, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, De Boeck.
- KLEIBER, G. (1994b) "Anaphore associative, antécédent et définitude", in C. Schnedecker et alii (éds.), *Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques*, Paris, Klincksieck, 153-173.
- KLEIBER, G. (1994c) "Le contexte peut-il remettre d'aplomb une anaphore associative?", in C. Schnedecker et alii (éds.), *Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques*, Paris, Klincksieck, 93-116.
- KLEIBER, G. (1995a) "Anaphore associative, thèse lexico-stéréotypique : oui, mais", *Cahiers de praxématique*, 24, 69-85.
- KLEIBER, G. (1995b) "Sur les (in)définis en général et les SN (in)définis en particulier", *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, XC, 1, 21-51.
- KLEIBER, G. (1996) "Anaphores associatives méronymiques: définition et propriétés", in Blumenthal P. et al. (eds), *Lexikalische Analyse Romanischer Sprachen*, Niemeyer, Tübingen, 51-62.
- KLEIBER, G. (1997a) "Les anaphores associatives actancielles", *Scolia*, 10, 89-120.
- KLEIBER, G. (1997b) "Des anaphores associatives méronymiques aux anaphores associatives locatives", *Verbum*, XIX: 1/2, 25-66.
- KLEIBER, G. à paraître, Anaphore associative et relation partie-tout: condition d'aliénation et principe de congruence ontologique.
- KLEIBER, G., PATRY, R. et MÉNARD, N. (1993) "Anaphore associative: dans quel sens "roule"-t-elle?", *Revue québécoise de linguistique*, 22, n° 2, 139-162.
- KLEIBER, G., SCHNEDECKER, C. et UJMA, L. (1994) "L'anaphore associative, d'une conception l'autre", in C. Schnedecker et alii (éds.), *L'anaphore associative. Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques*, Paris, Klincksieck, 5-64.
- KLIFFER, M.D. (1984) "Interpenetration of linguistic Levels: French Inalienable Possession", *Lingua*, 62, 187-208.
- KOSSLYN, S.M. (1980) *Image and Mind*, Cambridge Mass., Harvard University Press.

- KUPFERMAN, L. (1991) "L'aspect du groupe nominal et l'extraction de *en*", *Le français moderne*, LIX, 2, 113-147.
- LANGACKER, R.W. (1968) "Observations on French Possessives", *Language*, 44, 51-75.
- LÖBNER, S. (1985) "Definites", *Journal of Semantics*, 4, 279-326.
- PAUSE, P. (1988) *Anaphern im Text*, Fachgruppe Sprachwissenschaft, Konstanz, Universität Konstanz, Arbeitspapier n° 4.
- RIEGEL, M. (1985) *L'adjectif attribut*, Paris, PUF.
- RIEGEL, M. (1988) "L'adjectif attribut de l'objet du verbe *avoir*: amalgame et prédication complexe", dans *Travaux de linguistique*, 17, 69-87.
- RIEGEL, M. (1989) "*avoir* + attribut de l'objet: construction syntaxique et paradigme idiomatique", *Collections Recherches Germaniques*, n° 2, 337-347.
- RIEGEL, M. (1991) "Transitivité et conditionnements cognitifs: la relation partie-tout et la complémentation verbale dans *LINX*", 24, 133-146.
- RIEGEL, M. (1992) "De la quantité à la qualité: à propos de la syntaxe et de l'interprétation des relations partie-tout", in J. Fontanilles (éd.), *La quantité et ses modulations qualitatives*, NAS, Amsterdam, Benjamins, 163-173.
- RIEGEL, M. (1993) "Grammaire et référence: à propos du statut sémantique de l'adjectif qualificatif", *L'information grammaticale*, 58, 5-10.
- ROEGEST, E. et SPANOGHE, A.M. (1991) "Relation de possession inaliénable et qualification en français et en espagnol", *Revue de linguistique romane*, 217-218, 81-94.
- SALLES, M. (1995) *La relation lexicale partie-de*, Thèse de Doctorat de l'Université de Caen.
- SPANOGHE, A.M. (1995) *La syntaxe de l'appartenance inaliénable en français, en espagnol et en portugais*, Frankfurt-am-Main, Peter Lang,
- SCHNEDECKER, C. et alii (éds.) (1994) *Aspects linguistiques, psycholinguistiques et automatiques*, Paris, Klincksieck.
- TAMBA, I. (1994) "Un puzzle sémantique: le couplage des relation de tout à parties et de parties à tout", *Le gré des langues*.
- VERGNAUD, J.R. et ZUBIZARETTA, M.L. (1992) "The Definite Article and the Inalienable Constructions in French and English", *Linguistic Inquiry*, 23, 4, 595-652.
- WEINRICH, H. (1974) "Textsyntax des französischen Artikel", in W. Kallmeyer et alii (hrsgb.), *Lektürkolloge zur Textlinguistik*, Bd. 2, Frankfurt/Main, 266-293.
- WINKELMANN, O. (1978), *Artikelwahl, Referenz und Textkonstitution in der französischen Sprache*, Frankfurt/Main, Haag & Märchen.
- WINSTON, M.E., CHAFFIN, R. & HERRMANN, D. (1987) "A Taxonomy of Part-Whole Relations", *Cognitive Science*, 11, 417-444.

CHARLES DE COSTER, LA *LÉGENDE D'ULENSPIEGEL* ET L'ESPAGNE

RAYMOND TROUSSON

Université Libre de Bruxelles

RESUMEN *Charles de Coster y España*

Las posturas ideológicas de Charles de Coster con respecto a España son muy claras a partir de su colaboración con la revista *Uylenspiegel*. Periodista comprometido, denuncia una España en la cual reconoce una aliada del Vaticano y un apoyo a las fuerzas reaccionarias. En las *Légendes flamandes* y luego en la *Légende d'Ulenspiegel*, echa mano de las fuentes históricas tradicionales para ilustrar su concepción de la España del pasado. Opone a los protestantes, que representan el librepensamiento y la exigencia de libertad política, una España fanática y obscurantista; a Ulenspiegel, símbolo de la alegría flamenca, la figura de Felipe II, que encarna la austeridad y el ascetismo devotos. Así pues, si bien los medios literarios son originales gracias a la utilización de la leyenda y de los modelos épicos, la ideología de De Coster coincide con la de la masonería y del liberalismo progresista del siglo XIX en Bélgica.

Palabras clave: De Coster, política, España, liberalismo, compromiso.

RÉSUMÉ *Charles de Coster et l'Espagne*

Les prises de position de Charles De Coster à propos de l'Espagne apparaissent clairement dès sa participation à la revue *Uylenspiegel*. Journaliste engagé, il dénonce dans l'Espagne moderne l'alliée du Vatican et le soutien des forces réactionnaires. Dans les *Légendes flamandes*, puis dans la *Légende d'Ulenspiegel*, il utilise les sources historiques traditionnelles pour mettre en scène sa conception de l'Espagne du passé. Aux protestants représentant la libre pensée et l'exigence de liberté politique, il oppose une Espagne fanatique et obscurantiste, à Ulenspiegel symbole de la joie de vivre flamande, un Philippe II incarnant l'austérité dévote et l'ascétisme. Si les moyens littéraires mis en oeuvre sont originaux grâce à l'utilisation de la légende et des modèles épiques, l'idéologie de De Coster rejoint celle de la franc-maçonnerie et du libéralisme progressiste du XIX^e siècle en Belgique.

Mots-clés: De Coster, politique, Espagne, libéralisme, engagement.

Charles De Coster's definite position regarding Spain came clearly to light as soon as he began to write in the review *Uylenspiegel*. As a convinced journalist, he considers modern Spain as an ally of the Vatican and supporter of reactionary forces. In the *Légendes flamandes*, and then in the *Légende d'Uylenspiegel*, he makes use of the historical sources to stage his conception of ancient Spain. He sets the Protestant as representative of free thought and political freedom over against a fanatical and obscurantist Spain. *Uylenspiegel* as a symbol of joy of life over against a Philip II as an image of devout austerity. The literary vehicles used are originals thanks to the utilization of legend and epic patterns, while De Coster's ideology rejoins the means of freemasonry and progressist liberalism in 19th century Belgium.

Keywords: De Coster, Politics, Spain, Liberalism, Engagement.

Le 25 août 1830, la représentation, au théâtre de la Monnaie, de *La Muette de Portici* d'Esprit Auber devait avoir des conséquences inattendues. Lorsque le ténor La Feuillade entonne l'air fameux "Amour sacré de la patrie", l'assistance se dresse et, reprenant en chœur, étouffe sous ses clameurs la voix du chanteur. Une foule de jeunes gens massée à l'extérieur du théâtre, comme si elle n'attendait que ce signal, se répand dans les rues. On enfonce les boutiques d'armuriers pour y prendre de la poudre et des fusils, le tumulte tourne à l'émeute, bientôt à la révolution. Les jours suivants, l'insurrection gagne rapidement, suscitant de brefs combats: le Royaume des Pays-Bas avait vécu, la Belgique indépendante naissait sous l'œil attentif des Puissances de la Conférence de Londres. Séparés au XVI^e siècle, arbitrairement réunis en 1815, les Pays-Bas du Nord et du Sud avaient échoué à constituer une union durable.

Indépendance tardive, placée comme tant d'autres sous le signe d'un romantisme à tendances nationalistes et qui voudra très vite doubler la création politique de l'État de celle d'une littérature spécifique destinée à justifier l'existence de la jeune nation. Car la Belgique, à la différence de la Hongrie, de la Pologne, de la Roumanie ou de la Bohême, ne peut se fonder sur l'unité de langue. Elle ne s'enclave pas non plus entre des frontières naturelles, son indépendance résulte d'une brève flambée révolutionnaire et non de longues luttes de libération susceptibles de forger une âme commune et ne peut davantage se réclamer d'une unité antérieure, puisque les régions qui la composent, d'Anvers à Arlon, n'ont jamais constitué une entité politique autonome. Il convient donc d'assurer sa légitimité en créant un esprit national par le recours à une littérature historique supposant une continuité dans l'aspiration à l'unité. Comme disait en 1836 Charles Faider, "une nation qui a de beaux souvenirs historiques, ne possède-t-elle pas tous les éléments d'une littérature?".

Délaissant les XVII^e et XVIII^e siècles, dans nos provinces ères de décadence, les romanciers, influencés d'ailleurs par Walter Scott, se tournèrent donc vers le Moyen Age, multipliant les *Richilde*, les *Philippine de Flandre*, les *Jeanne la Flamande*, les *Baudouin Bras-de-fer* ou les *Conrad le Tisserand*. Mais leur prédilection allait au XVI^e siècle, à ce temps des guerres de religion qui avaient été aussi des guerres contre la domination espagnole et le cléricisme. A la veille de la Révolution, le Gantois Henry Moke en avait déjà mis en scène, dans des romans lourdement bâtis, des épisodes aux titres significatifs: *Les Gueux de mer, ou la Belgique sous le duc d'Albe* (1827) et *Les Gueux des bois, ou les patriotes belges de 1566* (1828), les Gueux devenant, par un anachronisme délibéré, des "patriotes", des "Belges" aspirant à fonder une nation.

Cet engouement touche également les historiens: les études sur Philippe II ou l'Inquisition sont alors légion et Philippe Henne donnera, de 1858 à 1860, les dix volumes d'une *Histoire de Charles-Quint*, tandis que Charles Rahlenbeek écrit en 1857 une étude sur *L'Inquisition et la Réforme en Belgique*, sans parler des travaux d'Etienne de Gerlache ou de Louis Gachard. Il caractérisera aussi pendant des années la production romanesque chez des auteurs plus chroniqueurs qu'artistes et définitivement oubliés, comme Clays ou Heuvelmans. A peine si surnagent dans les mémoires les noms de Jules de Saint-Genois (*Hembyse*, 1835), de Félix Bogaerts (*El Maestro del Campo*, 1839) ou de Maurice Maurage (*Le Capitaine des Gueux*, 1857). Le théâtre n'est pas épargné: Victor Joly donne *Une tuerie au XVI^e siècle* (1841) et *Jean de Weert: une nuit de Noël sous Philippe II* (1869), Charles Potvin *Les Gueux* (1863), Clément Michaels *Philippe II et don Carlos* (1863), Hyacinthe Kunel *Guillaume le Taciturne* (1863). Même les lettres flamandes sont touchées: Pieter Ecrevisse donne *Egmont's einde* (1850) et Peter Cautereels *De Vondeling* (1866), productions sans intérêt que transcende seul *In 't Wonderjaar* (1837), le roman qu'Henri Conscience consacre aux troubles iconoclastes. Mêmes tendances dans la peinture. Le Salon de 1836 ne présente pas moins de trois tableaux représentant la mort du comte d'Egmont, par Defiennes, Kremer et Van Rooy, et Ferdinand de Braekeleer expose avec succès une *Fureur espagnole* tandis qu'Henri Leys met en scène une famille de Gueux se défendant contre une troupe d'Espagnols. Plus tard, Edmond de Biefve peindra encore un *Compromis des nobles* et Gallait, en 1851, une *Abdication de Charles-Quint* et des *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes*. C'est dire que lorsque Charles De Coster publie, tout à la fin de 1867, sa *Légende d'Ulenspiegel*, marquée à la fois par l'esprit national et le messianisme romantique, il a été précédé par une longue lignée de romans historiques dont il se distancie, non par le sujet, mais par le talent. Si son œuvre fut alors incomprise, ce ne fut pas non plus en raison de son idéologie, familière aux esprits de l'époque, mais à cause de sa forme insolite, plus proche de la narration épique que de la construction romanesque.

Isolée dans la grisaille littéraire de l'époque, *La Légende* se situe au terme de l'évolution intellectuelle et politique de son auteur. Vers 1860, au moment où De Coster se charge, dans la revue *Uylenspiegel* fondée en 1856 par son ami Félicien Rops, de la chronique de l'actualité, ses idées ont suivi un long cheminement. De 1836 à 1844, au collège Saint-Michel, il a reçu un enseignement catholique et, si l'on en croit le témoignage de sa sœur, il joue alors avec elle "à la messe" et songe même—brève crise mystique de l'adolescence— à se faire prêtre¹. Dès 1847 cependant, de petits textes bachiques composés pour l'inauguration de la Société des Joyeux témoignent d'un anticléricalisme de tonalité estudiantine. Anticlérical, non athée. En juillet de cette même année, dans son journal, il récuse l'autorité de l'Eglise et le dogme de l'éternité des peines, mais fait une profession de foi déiste: "Je crois en Dieu parce que tout me dit d'y croire. [...] Je crois en une âme immortelle" (ML 3698).

Si l'on rêve, chez les Joyeux, de donner l'essor à une nouvelle littérature, les textes conservés ne montrent guère d'intérêt ni pour les événements de 1848 ni pour les questions sociales, si ce n'est pour déplorer, en termes vaguement humanitaires, la grande détresse du monde. En intellectuel bourgeois de bonne volonté, De Coster est cependant sensible à l'injustice sociale qui lui inspire, le 15 novembre, une poésie intitulée *Quelques chiens* qui lui vaut les félicita-

1.- Archives et Musée de la littérature, Bibliothèque royale (ML 3725). Pour les données biographiques, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage (1990) *Charles De Coster ou La Vie est un songe*, Bruxelles, Labor.

tions et les encouragements d'Eugène Defacqz, fondateur du parti libéral et Grand-Maître de la Franc-Maçonnerie.

A l'Université, de 1850 à 1855, il est un habitué du *Trou* un café de la rue des Sols où se réunissaient les "Crocodiles", groupement d'étudiants hostiles à Napoléon III et fréquentant volontiers les exilés du 2 Décembre. A partir du 1^{er} février 1853, ils font paraître *Le Crocodile*, feuille satirique démocrate soutenant, en matière sociale, des thèses radicales, voire socialistes². Si De Coster n'a pas compté parmi les collaborateurs, il n'a pu demeurer imperméable à l'influence du milieu. En outre, il subit celle de l'un de ses maîtres, l'historien Jean-Jacques Altmeyer, esprit engagé, radical et franc-maçon, amis de nombreux proscrits, apprécié par Karl Marx, lié avec Quinet et Proudhon, qui lui communique sa passion pour le XVI^e siècle et la libre pensée³. Il se lie avec un autre de ses professeurs, le jeune Eugène Van Bommel, né noble mais qui, par conviction démocratique, se refusait à porter son titre et qui publiera divers textes de De Coster dans sa, *Revue trimestrielle* où l'écrivain fait aussi la connaissance de Charles Potvin, anticlérical acharné, libre penseur, pacifiste et socialiste avant la lettre.

En somme, vers 1857, De Coster s'est éloigné de la foi de son enfance et, sur le plan social, il est disposé à soutenir le parti des faibles et des opprimés. Il fréquente encore Henri Samuel, qui avait renoncé en 1848 à une carrière militaire par conviction fouriériste, principal rédacteur, entre 1849 et 1851, de *La Civilisation*, journal démocrate-socialiste, et éditeur des *Châtiments* de Victor Hugo. Enfin, Potvin a convaincu son ami d'adhérer à la Franc-Maçonnerie, où il est initié, le 7 janvier 1858, à la Loge des Vrais Amis de l'Union et du Progrès. Or, à cette époque, la Maçonnerie, de déiste et spiritualiste qu'elle était, a évolué vers un anticléricalisme de plus en plus virulent, vers l'antichristianisme et même l'antireligion⁴. Dans ces milieux, comme dans ceux du "jeune libéralisme", se prolongent l'hostilité au clergé et la détestation d'une Espagne absolutiste et obscurantiste déjà dénoncée dans la littérature romanesque.

Les premières traces des haines et des engagements de De Coster apparaissent en 1857 dans ses *Légendes flamandes*. L'un des quatre récits, *Smetse Smeë*, est l'histoire d'un honnête forgeron gantois qui a conclu un pacte avec le diable pour s'enrichir, mais le roule ensuite de la belle manière. Si le ton est celui du fabliau, dont le conte conserve la malice et le pittoresque, les horizons s'élargissent. De Coster a fait de son personnage un brave huguenot qui a guerroyé avec les Gueux contre l'envahisseur espagnol au nom de la liberté de penser. Lorsque le contrat vient à échéance, le diable se présente successivement à Smetse sous l'apparence de trois personnages historiques détestés. C'est d'abord le Grand Inquisiteur Jacob Hessels, "le plus grand faucheur d'hérétiques qui fut oncques", "vieux tigre mangeur de nos pays" décrit comme "un méchant maroufle, ayant le poil blanc et crasseux, la corde au col, la gueule bée, tirant la langue" et se souvenant avec nostalgie de l'heureux temps où il siégeait au Conseil des troubles et ordonnait le bûcher pour les "fillettes réformées" qui persistaient dans leur foi en

2.- J. Bartier (1981) *Libéralisme et socialisme au XIX^e siècle*, Bruxelles, Editions de l'Université, 31-42. Sur les Crocodiles, voir l'excellente étude de P. Van den Dungen (1996) "L'Université libre de Bruxelles au temps des Crocodiles", dans *Rops-De Coster. Une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*, Bruxelles, Cahiers du Gram, 39-127.

3.- J. Bartier (1981) *Laïcité et Franc-Maçonnerie*, Bruxelles, Editions de l'Université, p. 7.

4.- Voir O. Hennebert (1892) *Aperçu de l'histoire de la Loge des Vrais Amis de l'Union et du Progrès réunis*, Bruxelles, pp. 5, 27, 36, 38, 40; R. Desmed (1976-1977) "L'évolution du sentiment religieux chez les Francs-Maçons belges entre 1830 et 1914", *Problèmes d'histoire du christianisme*, 7, pp. 57-86.

chantant “d’une âme libre le Dieu des libres croyants et la libre conscience”⁵. Vient ensuite “le duc de sang, gouverneur des bûchers, seigneur de la hache”, le duc d’Albe, de sinistre mémoire, sous la forme d’“un homme ayant face espagnole haute et âpre, nez en bec d’autour, œil dur et fixe, barbe blanche, longue et pointue” (151-152). Smetse a bientôt fait de rabaisser son arrogance en le rossant sans pitié jusqu’à ce que le bourreau se retire, piteux, aux cris de triomphe des valeureux Flamands: “Battu le duc de sang, honni le seigneur de la hache, vilipendé le prince des bûchers! *Vlaenderland tot eeuwigheid ! Flandres pour l’éternité!*” (156) Paraît enfin le pire du trio:

L’homme était nu sous le manteau, et sus sa poitrine se voyaient quatre grands apostèmes, lesquels n’étaient qu’une plaie et d’où sortait l’infection qui empuantissait la forge et les nuées de poux qui y sautaient. Et il avait à la jambe droite un cinquième apostème plus ord, fétide et punais que les autres. L’homme était blanc de teint, châtain de cheveux, roux de barbe, avait les lèvres quelque peu élevées et la bouche ouverte un tantinet. En ses yeux gris habitaient mélancholie, envie, dissimulation, hypocrisie, rigueur et male rancune (158).

Ce hideux personnage n’est autre que Philippe II, justement damné pour ses crimes. Le portrait du souverain est dès maintenant celui qu’on trouvera dans *La Légende*, “empoisonneur d’âmes...meurtrier et ruine du pays... époux sans amour... père sans entrailles”. Les souffrances de l’enfer n’ont pas apaisé sa haine et son fanatisme:

Ha, que n’ai-je, un seul jour, puissance, armée et trésors autant que j’en veux, Flandres aurait trépassé vite. Lors on y verrait la famine régner, séchant le sol, tarissant l’eau des sources et la vie des plantes, les blêmes et derniers habitants des villes dépeuplées y errer comme fantômes, s’entretenant sus les monceaux pour y chercher quelque pourrie nourriture, les bandes de chiens affamés arracher pour les dévorer les nouveau-nés au sein tari des mères; la famine se tenir où était l’abondance, la poussière où étaient les villes, la mort où était vie, les corbeaux où étaient les hommes; et sus la terre nue, pierreuse et désolée, sus ce cimetière, je planterais une croix noire avec cette inscription: «Ci-gît Flandres l’hérétique, Philippe d’Espagne lui passa sus le ventre» (161-162).

Ce triple portrait en dit long sur les sympathies de De Coster comme sur sa vision de l’Espagne. Lorsqu’après sa mort, Smetse se présente devant Jésus lui-même, qui lui reproche d’avoir joui de l’argent du diable, le pauvre forgeron s’épuise vainement à énumérer les actions charitables qui rachèteraient sa faute, quand lui vient une ultime inspiration:

- «Monseigneur,», répondit le forgeron, «j’ai battu autant que j’ai pu les méchants fantômes de Jacob Hessels, du duc d’Albe et de Philippe deuxième, roi d’Espagne.»

- «Smetse,», dit Monseigneur Jésus, «ceci est très bien, je te baille permission d’entrer en mon paradis.» (178).

Ainsi le Christ lui-même, reniant l’Eglise catholique et les Espagnols qui se firent en son nom les bourreaux des Flandres, se met du côté de ceux qui ont combattu «pour la libre conscience». Dès l’époque des *Légendes flamandes*, De Coster a donc mis au point une certaine conception de la domination espagnole et des guerres de religion, qu’on trouverait aussi chez les historiens du XIX^e siècle. Comme il convient dans un récit légendaire, la vision est tranchée, sans nuances. A la joie de vivre flamande s’oppose l’austérité espagnole, à l’indépendance le despotisme, à l’aspiration à la liberté de penser un étouffant et impitoyable obscurantisme. Pour *Smetse Smeë*, De Coster a eu déjà recours aux sources historiques qui nourriront *La Légende*

5.- Ch. De Coster, *Légendes flamandes*, édition critique établie et présentée par J. Hanse, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 143-144.

d'*Uylenspiegel*. Proche encore de ses années d'Université, comment ne se serait-il pas souvenu également des propos enflammés de son maître Altmeyer? En 1853, celui-ci avait publié dans la *Revue trimestrielle* une mordante étude intitulée *Une succursale du Tribunal de sang*, dont la presse avait fait l'éloge, et repris le sujet en mars 1856 dans une série de conférences suivies avec passion. Altmeyer, rapporte un témoin rendant compte de l'événement le 25 mars 1856 dans l'hebdomadaire *Uylenspiegel*, évoquait avec fureur "cette lugubre page de nos annales où tout est meurtre, sang, pillage, où chaque phrase arrache un gémissement, une exclamation de colère ou une malédiction" et présentait le duc d'Albe comme "une hideuse caricature de Satan", Philippe II comme "un assassin vulgaire". A quel point un tel sujet pouvait encore échauffer l'opinion, c'est ce que prouve le témoin de l'*Uylenspiegel*, qui rapporte que "la grande salle de l'Université était littéralement comble et l'enthousiasme indescriptible". Il n'est guère douteux que De Coster n'ait été parmi les auditeurs les plus attentifs. L'irascible professeur ayant récidivé en 1863, c'est cette fois De Coster qui se chargea du compte rendu⁶. Lui-même, dans un article de l'*Uylenspiegel*, le 15 avril 1858, traite Charles-Quint de vautour et Philippe II d'hyène. Aux environs de 1860, le nom de Philippe II évoquait bien toujours les tortures et les fantômes sanglants de l'Inquisition espagnole.

Il n'y a pas lieu de s'étonner de cette vogue, dans les milieux progressistes, d'un XVI^e siècle ardent et déchiré. Eugène Van Bommel n'écrivait-il pas en janvier 1864 dans sa *Revue trimestrielle*: "Le XVI^e siècle a de puissants et terribles attraits pour le Belge" (325)? En effet, cette lointaine lutte de libération intéresse des écrivains qui veulent y trouver une préfiguration de leur combat pour la reconnaissance de leur pays dans l'Europe moderne. En outre, à partir de 1846 et passé le temps de l'union sacrée, catholiques et libéraux n'ont pas tardé à s'entre-déchirer, les uns s'accrochant à l'ultramontanisme, les autres tonnait contre le clergé. Dès 1850 avait éclaté, à propos de l'enseignement, un conflit ouvert, l'Etat créant des écoles officielles et l'Eglise interdisant à ses prêtres d'y enseigner. En 1857, la loi des Couvents, confiant aux donateurs et fondateurs l'administration des œuvres d'une paroisse, avait remis le feu aux poudres. L'anticléricalisme s'est durci chez les libéraux, les loges maçonniques essaient. Rationaliste, cet anticléricalisme est l'un des traits du libéralisme propre aux sociétés marquées par la Contre-Réforme, expression idéologique de la mobilisation de la bourgeoisie contre les partisans de l'Ancien Régime auxquels l'Eglise apportait sa caution⁷. Dans la lutte contre l'Eglise et l'Espagne oppressive, ils voient l'origine de leur propre résistance et dans le protestantisme des Gueux celle de la libre pensée. Peu importe que cette analyse, anachronique, ignore la religiosité intense du siècle et le catholicisme profondément enraciné dans les Flandres: le calvinisme de jadis est comme le soutènement de l'opposition toute moderne à l'intransigeance doctrinale. Le libéralisme s'identifie si bien à la Réforme, qu'en Flandre le chant des anticléricaux sera le *Gueuzenlied* et que le tricentenaire de la Pacification de Gand, en 1876, donnera lieu à des incidents politiques⁸.

Lorsque De Coster, sous le pseudonyme de Karel, signe dans l'*Uylenspiegel* l'article de tête ou, comme on disait alors, le "Premier Bruxelles", c'est donc pour se comporter en jour-

6.- "Discours prononcé par M. Altmeyer à la cérémonie de réouverture des cours de l'Université libre de Bruxelles", *Sancho*, 25 octobre 1863.

7.- A. Miroir (1992) "Libéralisme et anticléricalisme belges dans les années 1840", dans *Laïcité et classes sociales 1789-1945. En hommage à John Bartier*, sous la direction de A. Miroir, Bruxelles, Espace de libertés, 198-199.

8.- J. Bartier, "Charles De Coster et le jeune libéralisme", *Libéralisme et socialisme au XIX^e siècle*, 304-305.

naliste engagé. Du 21 octobre 1860 au 11 août 1861, il publie plusieurs dizaines de textes où il aiguise sa plume de pamphlétaire passionné et sarcastique, parfois sectaire. Il n'a rien d'un esprit serein: il écrit en partisan, sur des sujets d'actualité dont on retrouvera la substance, transposée, dans *La Légende d'Ulenspiegel*. Lui qui, quelques années plus tôt, avait manqué l'occasion de visiter l'Espagne⁹, s'en donnait maintenant à cœur joie contre l'autorité pontificale et le pays qui lui était asservi¹⁰. De Coster, en effet, ne décolère pas contre le pape, “dernier débris du Moyen Age”, “successeur des chefs suprêmes des inquisiteurs”, “gardien de toutes les chaînes” que menace depuis trois siècles “le bras de Luther” (11 novembre 1860), il appelle à la guerre contre le “gueux à la triple couronne” (13 mars 1861) et dépasse même l'anticléricalisme pour rejeter “le bon Dieu de fantaisie” inventé par les prêtres, qui “institua l'inquisition d'Espagne”, et se réclamer, comme les romantiques, d'un Lucifer –le porte-lumière– symbole du libre examen: “Le diable, c'est le peuple, le progrès, la lumière, la science. Vive le diable!” (26 juin 1861). Il s'en prend aussi rageusement à cette Espagne détestée, éternelle serve de la papauté qui a de tous temps “procédé de son mieux à l'anéantissement des Mores, au pillage des Indes et au rôtiement des hérétiques, le tout pour la plus grande gloire de Dieu et la conservation de cette institution sublime que l'on appelle la légitimité et le droit divin” (25 novembre 1860). L'aversion tenace que l'écrivain exprimera dans *La Légende* est bien visible sous la plume du journaliste:

Nous nous rappelons avec une vénération mêlée toutefois d'un peu de crainte, la façon ingénieuse dont elle [l'Espagne] s'y prit jadis chez nous, pour combattre la liberté déguisée pour lors de protestantisme. C'était l'époque où les pendus se balançaient aux potences, comme en automne les fruits dans les vergers. Les anthropophages du temps pouvaient alors en parcourant les rues ouvrir des narines de gourmets satisfaits, au fumet de chair humaine, cuite à point, brûlée parfois qu'exhalaient les bûchers. C'était le temps où ceux qui aimaient les concerts de larmes, de sanglots et de gémissements avaient le droit de se procurer gratis ce noble plaisir de dilettante. L'Espagne n'a garde de manquer à ses vieilles traditions (25 novembre 1860).

Le ton ne sera pas plus amène dans une conférence présentée à Bruges en novembre 1866, où De Coster fulmine une fois de plus contre le pape et l'Espagne pour rappeler avec véhémence que “c'est au nom de Dieu que Charles-Quint et Philippe son fils toujours à court d'argent rempliss[aient] leurs coffres des héritages des 68 000 victimes mortes pour cause d'hérésie sous leur règne aux Pays-Bas” (ML 3693).

Ce que De Coster avait dit dans *Smetse Smeë*, dans ses articles politiques et ses conférences, il lui restait à le répéter, avec infiniment plus d'ampleur, dans *La Légende d'Ulenspiegel*, sortie de presse dans les derniers jours de décembre 1867. La composition patiente de cette vaste épopée lui avait coûté dix années de travail et d'efforts et sans doute l'inspiration en avait-elle germé dès 1856, à l'époque où il préparait ses *Légendes flamandes*. Significativement, c'est une toile de son ami Adolphe Dillens qui en a peut-être éveillé l'idée première. Cette année-là, le peintre expose un tableau intitulé *Femmes espagnoles*, qui représentait l'entrée du duc d'Albe dans nos provinces en 1567. Sur un arrière-plan de fermes en flammes et de massacres, des femmes suivent l'armée des envahisseurs:

9.- Il avait été question, en mars 1855, qu'il suive en Espagne un jeune aristocrate anglais, à titre de *traveller companion*, mais le projet échoua (*Journal*, ML 3698, 27 mars 1855).

10.- Sur les thèmes traités par De Coster, voir R. Trousson (1991) “Charles De Coster, du journalisme à l'épopée”, dans *La Légende de Thyl Ulenspiegel di Charles Coster*, Bologna, Clueb, 19-38; “Charles De Coster journaliste. Politique sociale et anticléricalisme”, dans *Laïcité et classes sociales*, 31-44.

L'avant-garde de l'armée espagnole a déjà passé par là, l'arrière-garde suit, achevant l'œuvre. Deux femmes sont assises sur les débris d'une maison incendiée de la veille. L'une est une jeune fille d'une beauté sévère, pensive et réfléchie. [...] Elle a quitté sa patrie pour suivre un père ou un frère. [...] Elle a trouvé sous ses pas tout l'odieux de la guerre, moins la poésie des grandes batailles; pas de combats, mais des massacres; pas de soldats se disputant fiers et courageux la victoire, mais de froids bourreaux et d'innocentes victimes. Elle rêve donc, souffre et regrette la patrie aimée. A côté d'elle, une jeune mère, rieuse, vêtue en soldat, allaite son enfant, sans regret, joyeuse, chantant, hardie. Uylenspiegel n'hésite pas à [...] déclarer qu'il voit un poème dans l'idée du tableau.

En effet, il y a là, pour le fond, des maisons qui brûlent, des gens que l'on massacre et l'horrible tristesse de l'horrible guerre. Et sur ce fond sombre, voici qu'apparaissent tout à coup, fraîches et rayonnantes, une belle jeune fille rêveuse et une mère allaitant son enfant; tout ce qu'il y a de beau et tout ce qu'il y a de sacré au monde. [...] Les soldats de la foi vinrent brûler, massacrer et détruire. Cet enfant fait songer à ces pauvres mères à qui on en a enlevés d'aussi frais, d'aussi insoucieux, d'aussi aimés, et montre se détachant sur le triste fond de la haine qui anéantit et tue, l'amour qui nourrit et féconde (13 juillet 1856)¹¹.

La guerre et les destructions, le tumulte et la mort, l'amour et la haine: tel sera aussi le fond contrasté sur lequel évolueront les personnages de *La Légende*.

Si l'œuvre de De Coster l'emporte de loin sur les romans historiques qui l'ont précédée, elle ne s'en appuie pas moins sur des sources érudites¹². Pour les tortures et les supplices, il a puisé dans les chroniques et mémoires, dans les documents consultés à l'époque où il était, de 1860 à 1864, employé aux Archives générales du royaume. Il connaît aussi, cela va sans dire, la *Succursale du Tribunal de sang* de son maître Altmeyer, l'*Histoire de la Révolution du XVI^e siècle dans les Pays-Bas* de Nestor Considérant, parue en 1860, et l'*Albert et Isabelle* publié en 1861 par son ami Charles Potvin. Il est surtout tributaire, pour le découpage même de son récit et l'exposé des faits, de la grande *Histoire des Pays-Bas* d'Emmanuel Van Meteren traduite en français en 1618 et qu'il lut, si l'on en croit Potvin, "jusqu'à dix fois". De Coster la suit de près, parfois jusqu'au démarquage, lui emprunte nombre de détails, la résume, lui ajoute ou la dramatise — voire la déforme — selon les besoins. Il utilise enfin, dans l'ordre des sources principales, l'important ouvrage de John Lothrop Motley, *Fondation de la République des Provinces-Unies. La Révolution des Pays-Bas au XVI^e siècle*, dont une traduction en quatre volumes avait paru en 1859-1860 et dont il se sert surtout pour les portraits, certaines scènes et de nombreux détails. Des sources donc, mais transcendées par une imagination créatrice et visionnaire. Car de tout cela ne résultent ni plagiat, ni pastiche, ni ennui, parce que l'œuvre, vivant de sa vie propre, se libère de l'historicisme minutieux et de la littéralité des archives. Loin de s'asservir à sa considérable documentation, l'écrivain n'hésite pas à s'en affranchir souvent, quitte à déformer l'histoire selon sa vision personnelle. On ne saurait lui dénier ce droit du créateur, et Victor Hugo n'avait pas procédé autrement dans *La Légende des siècles*. Du reste, lorsque De Coster lui

11.- Sur le tableau de Dillens comme source d'inspiration de *La Légende*, voir J. Hanse (1990) *Charles De Coster*, Bruxelles, Palais des Académies, 130-132.

12.- J. Hanse (1990: 182-199) les a relevées avec soin. On peut y ajouter l'*Histoire de la Guerre des Flandres, 1644-1649*. Voir à ce sujet J.-M. Klinkenberg, "Une source de la *Légende d'Uylenspiegel*: le *De Bello belgico* de Favianus Strada", dans *La Légende de Thyl Uylenspiegel* de Charles Coster, 39-47. Pour les sources, voir encore B. Woodbridge (1927) "Some new sources for Charles De Coster", *Leuvense Bijdragen*, XIX, 81-91, et (1929) "Some sources of Charles De Coster's *Uylenspiegel*: Van Meteren's Chronicle", *French Quarterly*, X, 155-170; O.W. Rasmussen (1977) "Emmanuel Van Meteren et John Lothrop Motley, sources de *La Légende d'Uylenspiegel*", *Revue romane*, XII, 297-324.

adressa un exemplaire de son livre, Hugo lui répondit, le 28 novembre 1868: "Votre *Légende d'Ulenspiegel* fourmille de vie et de vérité. C'est l'histoire, plus la fable. L'histoire dit vrai; la fable aussi" (ML 3700/1).

La Légende, c'est certain, n'est pas pure reconstitution du passé, sans attaches avec le présent. Pour De Coster comme pour Altmeyer ou Potvin, le temps des guerres de religion est le premier épisode d'une lutte pour la liberté de penser qui est loin d'être close. La vindicte du libéralisme à l'égard de l'Eglise, sa passion démocratique, son exigence de tolérance ont passé dans *La Légende*¹³ et en déterminent la portée comme sa présentation de l'Espagne et des protagonistes. Anticatholique d'abord, l'œuvre l'est profondément, puisque la religion romaine s'identifie avec Philippe II et l'Inquisition, avec un prédicateur fanatique et un moine luxurieux, mais elle est aussi démocratique et nationale, l'Espagne représentant l'exercice d'une politique inhumaine et despotique, fondée sur la volonté de puissance et la soif de l'or comme sur le mépris des libertés.

L'intention de l'auteur se révèle dès le début dans la création d'un couple gémellaire, dans un jeu d'oppositions qui se poursuivra jusqu'à la fin entre le héros et le despote, nés le même jour, en 1527, l'un à Damme en Flandre, l'autre à Valladolid, et évoluant tout au long du récit dans un parallèle contrasté¹⁴. Dès le début, la comparaison s'instaure entre les deux fils, Thyl et Philippe, et entre les deux pères, Claes et l'empereur Charles:

*Deux enfantelets sont nés, l'un en Espagne, c'est l'enfant Philippe, et l'autre en pays de Flandre, c'est le fils de Claes, qui sera plus tard surnommé Ulenspiegel. Philippe deviendra bourreau, ayant été engendré par Charles cinquième, meurtrier de son pays. Ulenspiegel sera grand docteur en joyeux propos et batifolements de jeunesse, mais il aura le cœur bon, ayant eu pour père Claes, le vaillant manouvrier. [...] Charles empereur et Philippe roi chevaucheront par la vie, faisant le mal par batailles, exactions et autres crimes. Claes travaillant toute la semaine, vivant suivant droit et loi, et riant au lieu de pleurer en ses durs labeurs, sera le modèle des bons manouvriers de Flandre*¹⁵.

D'emblée le ton est donné, qui oppose la bonté et la générosité au mal et à l'oppression: annonce d'une perspective manichéenne, propre à l'univers de l'épopée, où s'évanouissent les nuances historiques et les subtilités psychologiques. Les personnages y sont des types, comme le bouillant Achille ou le rusé Ulysse. Des valeurs antithétiques s'y affrontent sans concessions, le Bien s'oppose au Mal, le Droit à l'Iniquité, la Vérité à l'Erreur. D'un côté l'ombre, de l'autre la lumière¹⁶. Dans *La Légende*, l'Espagnol est traité comme l'Infidèle dans les chansons de geste. N'est-ce pas dans celle de Roland qu'on lit: "Les païens ont tort et les chrétiens bon droit"? Le procédé est identique ici. Requérir de l'œuvre trop de rigueur historique, c'est oublier le genre

13.- Voir J.-M. Klinkenberg (1968) "L'*Ulenspiegel* de Charles De Coster fut-il le témoin d'une époque?", *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, XLVI, 3-26.

14.- M. Quaghebeur, "Pour transcender la nation impossible. *La Légende*", dans *La Légende de Thyl Ulenspiegel* de Charles Coster, 221-222.

15.- Ch. De Coster (1959) *La Légende d'Ulenspiegel*, édition définitive établie et présentée par J. Hanse, Bruxelles, La Renaissance du livre, p. 10.

16.- Sur le caractère épique de *La Légende*, voir J. Hanse (1990: 231-232); R. Mortier (1968) "*La Légende d'Ulenspiegel*, une épopée de la liberté", *Revue de l'Université de Bruxelles*, XXI, 35-46; H.J. Lope (1983) "De Coster und seine *Légende d'Ulenspiegel* zwischen Gegenwartsbezug und Vergangenheitsbewältigung", *Romanische Forschungen*, XCV, 36-54.

littéraire dont elle relève. De Coster ne se soucie pas d'écrire un chapitre impartial et documenté sur les guerres de religion, mais de projeter dans un récit fougueux et vibrant d'indignation son exigence de liberté et de justice.

Déjà le portrait de Charles-Quint contraste singulièrement avec l'image traditionnelle. Dans le folklore flamand, l'empereur a laissé en effet un souvenir positif, que rappelle encore, en 1923, la préface de Michel de Ghelderode à son *Histoire comique de Keizer Karel* en saluant en lui «un grand monarque ou un tyran notoire selon qu'en écrivirent les uns et les autres, mais selon moi, personnage plaisant qui prit la vie par le meilleur bout et sut la voir de la bonne manière». Né à Gand, héritier de la tradition de Bourgogne, il n'apparaissait pas aux Provinces comme un souverain étranger, même si les circonstances devaient par la suite le contraindre à "espagnoliser" sa politique et à faire des Pays-Bas un fer de lance de l'Espagne dans le nord de l'Europe et même si l'empereur n'a pas hésité, sinon à introduire l'Inquisition d'Espagne, du moins à mettre en place un système répressif calqué sur le Saint-Office espagnol. Le bon vivant, le Flamand de race de Ghelderode est chez De Coster un ladre affichant une "feinte bonhomie", un goinfre dont la gourmandise jamais rassasiée symbolise son appétit de conquête et de domination. Il a vécu de festins en beuveries (116) et jusque devant Dieu se présente la bouche barbouillée de confiture, grignotant un anchois et tenant à la main un hanap plein de bière (162)¹⁷. Mais Charles n'est pas seulement glouton et bâfreur; la ruse et la méchanceté se lisent dans ses yeux gris et il ignore la pitié. Il n'a pas hésité, dès 1520, à édicter de terribles placards contre les luthériens, à recommander à sa régente Marie de Hongrie de prendre d'impitoyables mesures contre les anabaptistes et lorsqu'il s'agit, en 1540, de mâter sa ville natale, il ne recule pas devant la plus brutale répression:

En ce temps-là, Gand, la noble, refusa de payer sa quote-part de l'aide que lui demandait son fils Charles, empereur. Elle ne le pouvait, étant, du fait de Charles, épuisée d'argent. Ce fut un grand crime; il résolut de l'aller lui-même châtier. Car le bâton d'un fils est plus que tout autre douloureux au dos maternel

Charles arriva sous les murs de la ville avec quatre mille chevaux. [...] Gand eût pu cependant hacher menu son fils et ses quatre mille chevaux. Mais elle l'aimait, et les petits métiers eux-mêmes avaient repris confiance.

Charles l'aimait aussi, mais pour l'argent qu'il avait d'elle en ses coffres et qu'il en voulait avoir encore..

[...] En bon fils pressé d'hériter, il confisqua tous les biens de Gand, revenus, maisons, artillerie, munitions de guerre.

La trouvant trop bien défendue, il fit abattre la Tour Rouge [...] et bien d'autres ouvrées et sculptées comme bijoux de pierre.

[...] Il voulait que Gand fût pauvre, car ainsi elle ne pourrait par labeur, industrie ni argent, s'opposer à ses fiers desseins.

[...] Gand l'avait, en maintes occasions, aimé et secouru, mais il lui frappa le sein d'un poignard, y cherchant du sang, parce qu'il n'y trouvait pas assez de lait.

[...] Il n'eut point pitié de Roelandt, la langue de sa mère, la langue par laquelle elle parlait à la Flandre; Roelandt, la fière cloche. [...] Trouvant que sa mère parlait trop haut, il enleva la cloche. Et ceux du plat-pays dirent que Gand était morte parce que son fils lui avait arraché la langue avec des tenailles de fer (47-49).

17.- Ce portrait est inspiré des données de J.L. Motley. Voir J. Hanse (1990: 197).

Cette scène dévoile le véritable caractère de Charles le despote, bien éloigné de la légende dorée, qui pressure ses peuples et se soucie peu de sa “mère” martyre. Habilement — et l’on retrouve le système des contrastes et des oppositions —, De Coster la fait suivre de celle, célèbre, où Claes empêche le jeune Thyl de mettre en cage un oiseau: “Fils, n’ôte jamais à homme ni bête sa liberté, qui est le plus grand bien de ce monde. [...] Et que Dieu juge Sa Sainte Majesté qui, ayant enchaîné la libre croyance au pays de Flandre, vient de mettre Gand la noble dans une cage de servitude” (50). Plus loin, la scène de l’abdication, évoquée d’après J.L.Motley, où Charles se présente appuyé sur le bras de Guillaume d’Orange, n’est qu’une comédie où Charles dissimule ses desseins pour mieux duper ses peuples. Mais le spectacle terminé, retiré dans la coulisse avec Philippe, il lui révèle avec un effrayant cynisme sa véritable pensée:

Mon fils, nous autres hommes, nous chérissons d’autant plus nos amies qu’elles nous coûtent davantage. Ainsi des peuples. Plus nous les faisons payer, plus ils nous aiment. J’ai toléré en Allemagne la religion réformée que je punissais sévèrement aux Pays-Bas. Si les princes d’Allemagne avaient été catholiques, je me serais fait luthérien et j’aurais confisqué leurs biens. [...] Ces hommes se croient encore libres parce que je les laisse tirer de l’arbalète et porter processionnellement leurs drapeaux de corporations. [...] Mon fils, sois avec eux tel que je le fus: bénin en paroles, rude en actions; lèche tant que tu n’as pas besoin de mordre. Jure, jure toujours leurs libertés, franchises et privilèges, mais s’ils peuvent être un danger pour toi, détruis-les. [...] Frappe l’hérésie, non à cause de sa différence avec la religion romaine, mais parce qu’en ces Pays-Bas elle ruinerait notre autorité. [...] Fais-en, comme moi de la libre conscience, un crime de lèse-majesté, avec confiscations de biens, et tu hériteras comme j’ai fait toute ma vie (118-119).

Hypocrite et froid, dépourvu de tout sentiment, Charles n’a pas même l’excuse de la conviction religieuse: la foi n’est pour lui que prétexte à maintenir l’unité politique et à dépouiller légalement ses peuples. Lorsque Claes le charbonnier et l’empereur cruel se présentent devant Dieu, bien différent sera leur sort. Le bon huguenot mort pour la libre conscience entre en paradis, mais Charles-Quint sera puni selon ses crimes. Il paraît devant le juge souverain, «hoquetant de fatigue, soufflant d’asthme, et vomissant parfois, car la mort l’avait frappé en état d’indigestion», balbutiant une piteuse défense de champion de la vraie foi (p. 164). Aussi est-il condamné à subir à son tour ce qu’il a infligé aux autres: il endurera les peines que sa police a imposées aux innocents; il sera riche afin que la confiscation le jette parmi les pauvres, pauvre afin qu’il connaisse la dureté des riches, ouvrier pour qu’il soit affamé, soldat, afin qu’il se fasse tuer sans savoir pourquoi (p. 165). Sous la plume de De Coster, peu de chose subsiste de la grandeur impériale.

Ce portrait n’est rien encore en regard de celui de Philippe. Avec lui, les Pays-Bas n’avaient plus affaire, comme on disait, à un “prince naturel”: le fils de Charles est un souverain exclusivement espagnol. Lorsqu’il arrive dans les provinces, sur l’ordre de son père, le 17 mars 1549, il ignore le flamand, parle mal le français, ne cache pas son antipathie pour la liberté d’allures de ses futurs sujets et ne fraye qu’avec le duc d’Albe et les seigneurs castillans qui l’ont accompagné. Le jour même de son investiture, le 25 octobre 1555, il s’excuse de ne pouvoir s’adresser aux Etats généraux dans leur langue et laisse parler en son nom l’évêque Granvelle. Les Espagnols sont bientôt très mal vus par les populations qui détestent leur morgue et leur austérité et s’inquiètent du séjour de la soldatesque, tandis que les Espagnols tiennent les habitants pour un ramassis d’hérétiques et d’ennemis du roi. Au cours de son long règne, Charles avait passé, en plusieurs séjours, près de dix ans dans les Pays-Bas; lorsque Philippe s’en éloigne, le 25 août 1559, il n’y remettra plus les pieds, les traitant comme un domaine étranger et laissant la direction des affaires à sa sœur Marguerite de Parme, fille bâtarde de Charles-Quint, et à Granvelle,

bientôt détesté. Enfin, si Charles avait promulgué contre l'hérésie des placards sévères, Philippe ne se trouvait plus en face des luthériens et des anabaptistes, mais devant les calvinistes, plus actifs et révolutionnaires, qui avaient commencé à se manifester pendant les dernières années du règne de son père. Devant les progrès des réformés, en particulier dans les couches populaires, le roi exige les plus sévères mesures de répression. Si Charles-Quint, quoique sincèrement catholique, avait agi surtout en opportuniste, mené par les nécessités politiques, Philippe apparaît bientôt en protagoniste de *leyenda negra*, en souverain absolutiste et fanatique. C'est ce portrait que *La Légende* pousse résolument aux extrêmes.

Charles, fils dénaturé des Flandres, a engendré un monstre, un "vampire". Encore infant et "tout de noir vêtu", Philippe se plaît à écraser les mouches, se délectant à voir gicler leur sang (41), à faire hurler des chats dans son "clavecin vivant"¹⁸, à voir brûler vive une petite guenon: "La bestiole avait tant souffert en mourant dans ce feu que son petit corps semblait être, non pas celui d'un animal ayant eu vie, mais un fragment de racine rugueuse et tordue, et sa bouche était ouverte comme pour crier la mort, il s'y voyait encore de l'écume sanglante, et l'eau de ses larmes mouillait encore sa face". Lorsque Charles, indigné, veut battre "son fils pissant de peur", l'archevêque-gouverneur de l'infant l'arrête: "Son Altesse sera un jour grande brûleuse d'hérétiques" (36-37). Toujours selon la loi des contrastes, le chapitre suivant montrera Thyl recueillant et soignant un chien blessé: le comportement des enfants préfigure celui qu'ils auront devenus adultes. Dolent, mélancolique, frêle et souffreteux, couard et sournois, Philippe n'a plus aucune qualité humaine. Dégénéré, "ce prince pâle comme s'il se fût nourri de champignons de plaies" (41), ce "singe hydrocéphale" (115), incapable d'un désir viril, jette sur les femmes des regards de sombre concupiscence, car il ignore l'amour et la luxure "brillait dans ses yeux gris, comme en hiver la lune sur un charnier". Insensible, il a épousé, pour motifs politiques, Marie de Portugal, qui vient de mettre au monde l'infant Don Carlos: "La reine souffrait des suites de ses couches. [...] Philippe la laissait souvent seule pour aller voir brûler les hérétiques" (50). Elle agonise dans l'Escorial sinistre et glacé tandis que son époux se plaît à regarder se torturer sur le bûcher un sculpteur condamné pour sacrilège: "Et il entendait de loin les cris, et il était aise, mais il ne riait point" (51). Ces derniers mots deviendront le leitmotiv accompagnant chaque apparition du royal bourreau, à qui même le sadisme n'apporte pas la jouissance. Plus tard, il épousera Marie Tudor, la laide, complice de sa haine des réformés, grâce à qui il espère donner à l'Angleterre un monarque espagnol. Mais Marie est stérile, en dépit des lascives caresses par lesquelles elle s'efforce d'allumer le désir de son triste époux:

Alors la goule stérile parlait tendrement et de ses yeux, qu'elle voulait faire doux, priait d'aimer le glacial Philippe. [...] En vain, comme un serpent amoureux, elle l'enlaçait de ses bras minces et serrait contre sa poitrine plate la cage étroite où vivait l'âme rabougrie du roi. [...] Elle tâchait, la pauvre laide, de se faire gracieuse. [...] Philippe regardait ses ongles. Parfois il répondait: - «N'auras-tu pas d'enfants? [...] Pourquoi n'as-tu pas d'enfants? [...] Alors la reine tombait sur le tapis comme frappée de mort. Et il n'y avait en ses yeux que des larmes, et elle eût pleuré du sang, si elle l'eût pu, la pauvre goule.

Et ainsi Dieu vengeait sur leurs bourreaux les victimes dont ils avaient jonché le sol de l'Angleterre (86).

Autour de lui ne sont que souffrance et terreur. Son malsain désir s'étant porté sur la princesse d'Eboli, elle lui a cédé par peur. Unissant le sadisme à la lascivité, il ne vient à elle

18.- En réalité, ce clavecin vivant, animé par des chats torturés, avait été imaginé, non par Philippe, mais à Bruxelles, au cortège de l'Omegang, le 12 juin 1549, à l'occasion de la venue du futur souverain. Voir J. Hanse (1990: 198).

qu'après avoir supplicié des mulots et des souris, pour "verser son feu de luxure allumé à la torche de cruauté" (364). Philippe s'est débarrassé du mari en l'empoisonnant à l'arsenic: "Et il paya le deuil de la veuve et ne pleura point". Par le même moyen, il a assassiné Isabelle de France, soupçonnée d'avoir favorisé les projets de Don Carlos: "Et elle mourut. Et Philippe ne pleura point" (291). Nul sentiment humain ne demeure à ce monstre froid et sans entrailles, qui n'a pu engendrer qu'un être pareil à lui. Alors que Schiller avait fait de Don Carlos un héros fougueux, brûlant d'amour pour la liberté et la gloire, résolu à affranchir les Pays-Bas de la tyrannie de son père, et que Van Meteren le donnait pour "un prince brave, subtil, libéral et hardi"¹⁹, De Coster le présente, en renchérissant sur Motley, en digne rejeton du despote, rusé, cruel et licencieux, "laid, contrefait, fou féroce et méchant" qui contrarie chez Philippe son rêve d'"universelle domination du monde". Rien ne sauvera Don Carlos de la haine d'un père qu'il hait lui-même:

Ceux qui servaient le roi Philippe et son fils Don Carlos ne savaient lequel des deux il leur fallait craindre le plus, ou du fils agile, meurtrier, déchirant à coups d'ongle ses serviteurs, ou du père couard et sournois, se servant des autres pour frapper, et comme une hyène vivant de cadavres.

[...] Or, ils apprirent bientôt que Don Carlos avait été emprisonné pour crime de haute trahison. Et ils surent que de noir chagrin il se rongait l'âme. [...] Mais le roi Philippe ne pleurait point.

Le bruit leur vint que l'on avait donné à Don Carlos des figues vertes et qu'il était mort le lendemain, comme s'il fût endormi. [...] Le roi Philippe entendit la messe des morts pour Don Carlos et le fit enterrer dans la chapelle de sa royale résidence et mettre la pierre sur son corps, mais il ne pleura point (290).

Ce souverain sans âme règne en fonctionnaire de la terreur, en politique sans scrupules qui n'hésite pas à instiguer, à Anvers, les destructions des iconoclastes pour pouvoir sévir: "Philippe veut achever l'œuvre sanglante de Charles. Le père sema la mort et l'exil; le fils a juré qu'il aimerait mieux régner sur un cimetière que sur un peuple d'hérétiques" (221). Sans trêve, il suit les conseils de Charles-Quint, multipliant les impositions nouvelles et introduisant dans les Pays-Bas l'Inquisition d'Espagne. Tapi dans son antre de l'Escorial, il gouverne de loin:

Le roi Philippe, morne, paperassait sans relâche, tout le jour, voire la nuit, et barbouillait papiers et parchemins. A ceux-là il confiait les pensées de son cœur dur. N'aimant nul homme en cette vie, sachant que nul ne l'aimait, voulant porter seul son immense empire, Atlas dolent, il pliait sous le faix. Flegmatique et mélancolique, ses excès de labeur rongeaient son faible corps. Détestant toute face joyeuse, il avait pris en haine nos pays pour leur gaieté; en haine nos marchands pour leur luxe et leur richesse; en haine notre noblesse pour son libre-parler, ses franchises allures, la fougue sanguine de sa brave jovialité.

Mulet obstiné, il croyait que sa volonté devait peser comme celle de Dieu sur l'entier monde. [...] Il voulait Sa Sainte Mère Eglise catholique, apostolique et romaine, une, entière, universelle.

[Ulenspiegel et Lamme] croyaient voir de loin, dans la sombre demeure de l'Escorial, cette araignée couronnée, avec ses longues pattes, les pincées ouvertes, tendant sa toile pour les envelopper et sucer le plus pur de leur sang (198).

On est loin de la tradition espagnole d'"el Rey prudente". Assurément, la *leyenda negra* qui enveloppe Philippe depuis les *Relaciones* d'Antonio Perez n'a guère trouvé de plus consi-

19.- Cité par J. Hanse (*id.*: 191).

dérable amplification, au point que De Coster lui-même avouait avoir “un peu chargé la physiologie de Philippe II”²⁰. Il a fait en tout cas du seigneur de l’Escorial un prince sans cœur ni entrailles, égoïste et cupide, lâche et cruel, conquérant avide et dévot fanatique.

Son âme damnée, le duc d’Albe — “Sa Ducalité arachnéenne” —, est le digne serviteur d’un tel maître. Froid, insensible, systématique, chargé de rétablir l’obéissance et l’unité confessionnelle, d’une rigueur à la Robespierre, il est l’exécuteur des hautes œuvres, qui a fait “de la terre des pères un charnier”, qui se plaît à “ébattre ses noirs esprits dans les charognes” et dont l’aspect seul glace d’horreur: “L’as-tu vu passer? dit Ulenspiegel. [...] As-tu vu le vilain duc avec son front plat au-dessus comme celui de l’aigle, et sa longue barbe qui est comme bout de corde pendant à une potence? [...] Tu l’as vue cette araignée avec ses longues pattes velues que Satan, en son vomissement, cracha sur nos pays?” (240) De Coster ne lui a pas pardonné le régime de terreur instauré dans les Pays-Bas, ni les confiscations qui saignaient à blanc la région.

La cruauté dont font preuve Charles-Quint, Philippe II et d’Albe, De Coster l’étend au caractère espagnol lui-même, fanatique et intolérant, aveuglé par la superstition papiste et capable en son nom des pires atrocités. Comme Charles IX a fait la Saint-Barthélemy au nom du Christ, pour venir à bout des Gueux les Espagnols mettent le pays à feu et à sang, massacres et incendies scandent le rythme du récit. Inquisiteurs et théologiens espagnols réclament et obtiennent de Charles-Quint la plus féroce répression:

Un archevêque d’Espagne lui demanda que l’on coupât six mille têtes ou que l’on brûlât autant de corps, afin d’extirper aux Pays-Nas la maligne hérésie luthérienne. Sa Sainte Majesté jugea que ce n’était point assez.

Aussi, partout où passait terrifié le pauvre Ulenspiegel, il ne voyait que des têtes sur des poteaux, des jeunes filles mises dans des sacs et jetées toutes vives à la rivière, des hommes couchés nus sur la roue et frappés à grands coups de barres de fer, des femmes mises dans une fosse, de la terre sur elles, et le bourreau dansant sur leur poitrine pour la leur briser. Mais les confesseurs de ceux et celles qui s’étaient repentis auparavant gagnaient chaque fois douze sols.

Il vit à Louvain les bourreaux brûler trente luthériens à la fois et allumer le bûcher avec de la poudre à canon (57).

Partout règnent la torture et les supplices, partout des cavaliers pourchassent à coups de fouet des femmes et des hommes nus fuyant dans la neige (272), partout la terre de Flandre est inondée de sang:

Villes, villages, moissons brûlaient parmi des cris et des larmes; les hauts clochers, dentelles de pierre, détachaient au milieu du feu leurs fières silhouettes, puis tombaient avec fracas comme chênes abattus. De noirs cavaliers, nombreux et serrés comme des bandes de fourmis, l’épée à la main, le pistolet au poing, frappaient les hommes, les femmes, les enfants. D’aucuns faisaient des trous dans la glace et y ensevelissaient des vieillards vivants; d’autres coupaient les seins aux femmes et y semaient du poivre; d’autres pendaient les enfants dans les cheminées. Ceux qui étaient las de frapper violaient quelque fille ou quelque femme, buvaient, jouaient aux dés, et remuant des piles d’or, fruit du pillage, y vautraient leurs doigts rouges. [...] Et la Mort ricassant buvait l’eau pleine de sang (428)

Comment ne pas rêver vengeance et de voir “aux pommiers, pruniers et cerisiers, au lieu de pommes, prunes et cerises, un Espagnol pendu à chaque branche” (453)? Aux atrocités répond un farouche désir d’intraitable vengeance: “Réveille-toi, Flamand; saisis la hache sans

20.- Dans une lettre de 1868 à son ami Camille Picqué (ML 3711/8).

merci: là sont nos joies; frappe l'Espagnol ennemi et romain partout où tu le trouveras" (425). C'est ce que feront Ulenspiegel et les Gueux, jusqu'à ce que Philippe soit déclaré déchu et que la fureur espagnole ait cessé d'ensanglanter les provinces du Nord. Inutile de dire que Dieu lui-même est du côté des réformés et que "Christ leur sourit" quand triomphe "la libre conscience, comme un lion ayant griffes et dents de justice" (440). A mesure que les Gueux gagnent du terrain, Philippe, toujours plus dolent et plus morne, dévore silencieusement sa colère impuissante:

Le roi de sang apprit la nouvelle de leurs victoires. La mort mangeait déjà le bourreau et il avait le corps plein de vers. Il marchait par les corridors de Valladolid, marmiteux et farouche, traînant ses pieds gonflés et ses jambes de plomb. Il ne chantait jamais, le cruel tyran; quand le jour se levait, il ne riait point, et quand le soleil éclairait son empire comme un sourire de Dieu, il ne ressentait nulle joie en son cœur (439).

De Coster, c'est manifeste, n'a pas donné des figures historiques des descriptions objectives. On s'en avise d'autant mieux lorsqu'on le voit attribuer toutes les qualités aux réformés, braves, généreux, charitables, humains, rédempteurs, bons vivants et ne priant que "le Dieu des libres", en taisant que les catholiques eux-mêmes avaient eu à souffrir de l'Inquisition. En face d'Albe et de Philippe, le prince d'Orange, le légendaire Guillaume le Taciturne, est justice et droiture, courageux et clairvoyant quoique souvent mal secondé, interdisant massacres et pillages²¹. C'est oublier que les violences et les atrocités furent, dans la réalité historique, le fait des protestants autant que des catholiques. De Coster doit cependant l'admettre, les nobles ont trahi la cause, laissé Orange seul devant l'ennemi (292, 460-465) et Ulenspiegel entonne amèrement "la chanson des traîtres". Découragé, Lamme dénonce la félonie des grands, mais Ulenspiegel le rappelle au culte du "prince de liberté" qui sert jusqu'au bout la cause et "sacrifie ses biens, son repos et son bonheur pour chasser des Pays-Bas les bourreaux et la tyrannie" (316-317)²². Ici encore joue la vision partisane. Le Taciturne était en réalité un génie essentiellement politique et dégagé de tout exclusivisme religieux, qui a longtemps continué de se dire catholique à Bruxelles tout en s'avouant secrètement luthérien à ses correspondants d'Allemagne, sans appartenir vraiment à aucune des deux confessions; moins résolu que ne le dit De Coster, il a aussi tardé à prendre position dans le conflit. L'histoire selon *La Légende* demeure soumise à une interprétation manichéenne. De même, De Coster suit surtout Motley en minimisant l'ambition des princes pour faire du mouvement de révolte une insurrection essentiellement populaire²³. Comme chez Michelet, c'est le peuple, non les grands hommes,

21.- C'est, par exemple, la perspective de Gustave Frédéric dans sa préface à *l'Histoire de la révolution du XVI^e siècle dans les Pays-Bas* de Nestor Considérant (Bruxelles et Leipzig, Schnée, 1860, p. 7): "A côté de la sombre figure de Philippe se dresse la noble et brillante image de Guillaume d'Orange. A côté du fourbe, l'honnête homme".

22.- De Coster adopte le point de N. Considérant (*op.cit.*, p. 49): "Guillaume de Nassau, prince d'Orange, fut un de ces rares génies dont le coup d'œil vaste et sûr, les conceptions hardies dominant et maîtrisent les événements de toute une époque, et dont la Providence semble marquer d'avance les hautes destinées".

23.- "Ce serait une grave erreur que d'attribuer cet important événement historique à des motifs aussi frivoles que l'ambition de quelques grands seigneurs et les embarras pécuniaires d'un certain nombre de gentilshommes. La révolution des Pays-Bas ne fut pas plus un mouvement aristocratique qu'une insurrection démocratique, mais bien une révolte populaire. [...] Les grands seigneurs semblent jouer le premier rôle au début de la lutte, mais ils étaient poussés par un orage qu'ils n'avaient pas soulevé et qu'ils ne pouvaient contenir." L. Motley (1859) *Histoire de la fondation de la République des Provinces-Unies*, Paris, Lévy, I, 308-309. Voir O.W. Rasmussen (1985) "Les projets d'Ulenspiegel et de Charles De Coster", *Bulletin de la Société d'étude des lettres françaises de Belgique*, IV, 13, p. 3.

qui fait l'histoire et De Coster le donne pour une force historique active et consciente; mais il faut se souvenir que l'initiative de la rébellion fut plutôt le fait de l'aristocratie, inquiète de ses prérogatives, et de la haute bourgeoisie²⁴.

On retrouve ainsi l'engagement de *La Légende* dans l'idéologie libérale du XIX^e siècle. Champions de la laïcité, les libéraux progressistes s'en prennent à l'Église, au clergé, se penchent sur le sort du peuple laborieux, transforment le protestantisme du XVI^e siècle en explosion d'une liberté de conscience et d'une tolérance dont ils s'instituent les défenseurs. Du reste, si Philippe II est bien l'opresseur des Flandres, il pouvait aussi, pour les contemporains de l'écrivain, revêtir une autre identité à une époque où la Belgique redoutait l'annexionnisme français et les appétits de Napoléon III. A la fin de *La Légende*, Ulenspiegel souhaite "Entre Néerlande et Belgique/ [...] bonne amitié, belle alliance", très possible "n'était l'Escaut", claire allusion au problème du péage de l'Escaut, enfin racheté en 1863, qui avait longtemps été objet de litige entre la Hollande et la Belgique. Mais cette entente lui paraît d'autant plus nécessaire qu'en cette même année la France impériale a suggéré à la Prusse un partage du pays. De Coster faisait déjà état de ses craintes dans l'*Uylenspiegel* du 23 décembre 1860:

Et dans le cas d'un remaniement général de la carte de l'Europe, sur quel appui peuvent compter des peuples tels que les Belges et leurs frères de Hollande? Ils se montreront des héros, mais on leur marche dessus aux héros, quand ils ne sont pas assez nombreux. Dieu nous garde de suspecter injustement les intentions de qui que ce soit au monde. Mais il y a de l'autre côté de Quiévrain, des tendances annexionnistes si générales, un si vif désir de grandeur, que nous devons, que nous devons peut-être craindre de voir notre nationalité menacée.

A cette déclaration fait écho, dans la *Préface du hibou*, cette réflexion sur une lecture possible de l'œuvre:

Poète criard, tu tapes à tort et à travers sur ceux que tu appelles les bourreaux de ta patrie, tu mets Charles-Quint et Philippe II au pilori de l'histoire, tu n'es pas hibou, tu n'es pas prudent. Sais-tu s'il n'existe plus de Charles-Quint et de Philippe II en ce monde? Ne crains-tu pas qu'une censure attentive n'aille chercher dans le ventre de ton éléphant des allusions à d'illustres contemporains? (2)

Certes, rien de précis ne confirme l'identification entre Philippe II et Napoléon et, comme le dit J.-M. Klinkenberg, tout autre despote ferait l'affaire²⁵. A un siècle et demi de distance, sans doute, mais le jeu fonctionne dans un système daté d'échos et de transpositions et l'auteur et le lecteur de 1868 songent à l'exemple qu'ils ont sous les yeux. Dans la lutte des Pays-Bas pour leur indépendance, dans la marche incessante des Gueux contre l'occupant espagnol, il y a certes à la fois fait historique et revendication éternelle, mais le fait ne s'assimile-t-il pas aussi, dans les consciences de l'époque, au combat tout moderne de l'Italie pour chasser l'envahisseur, auquel De Coster journaliste fait souvent allusion? Le Taciturne, héros de la libération, n'est pas plus Garibaldi que Philippe II n'est Bonaparte, mais il l'évoque, il rappelle, comme la *Préface du Hibou*, que l'histoire est un éternel et tragique recommencement.

Faire de la Réforme la représentation de la libre pensée, vider le protestantisme de son contenu proprement religieux est un autre anachronisme qui, cette fois, fuit l'histoire pour rejoindre le contemporain et ranimer chez le lecteur le sens d'un engagement bien précis. Et il serait super-

24.- J.-M. Klinkenberg (1968: 4).

25.- *Id.*, p. 7.

flu d'insister sur la part donnée à la Flandre, au mouvement flamand déclaré, dans les articles de De Coster, "éminemment national", ou sur l'urgence, propre autant au XIX^e siècle qu'au XVI^e, de la lutte contre l'Eglise et le pape. Ce n'est pas pour rien que De Coster avouait dans un inédit qu'*Uylenspiegel* était "de l'histoire à coups de fouet, du pamphlet rétrospectif"²⁶. Jusqu'à un certain point — et l'art de De Coster a consisté à dépasser cette limite — la *Légende* ne fut pas seulement le "témoin" d'une époque, transportant avec elle, quasi inconsciemment, le contenu de la conscience collective, mais une véritable incitation à une transposition des faits historiques dans le temps vécu par l'écrivain, et c'est bien dans ce sens que devaient l'entendre les militants de l'*Uylenspiegel*, les libéraux et les francs-maçons.

Gauchissant l'histoire, déformant les figures historiques, De Coster faisait place à l'épopée et à la légende. La mise en situation l'a contraint à mettre en scène la guerre des religions, à affronter papistes et huguenots, à dénoncer la fureur espagnole, à faire de Charles et de Philippe des symboles d'intolérance et d'oppression, mais au-delà de ce conflit circonstanciel se profilent, sans âge, dans l'antagonisme et l'outrance même des portraits, l'opposition irréductible d'une idéologie de lumière et d'un sombre credo dogmatique, la lutte éternelle pour la liberté de penser et le droit de chacun à n'écouter que sa droite conscience.

26.- *En écrivant la Légende d'Uylenspiegel*, ML 3702.

COMUNICACIONES

RELACIONES INTERCULTURALES

DOCUMENTATION ET LINGUISTIQUE: CHOIX RÉFÉRENTIEL ET CHOIX DESCRIPTIF DANS UNE IMAGE DE L'ESPAGNE VUE PAR DES VOYAGEURS FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE

JAVIER DE AGUSTÍN

Universidad de Vigo

1. QUELQUES REMARQUES SUR LA TECHNIQUE DOCUMENTAIRE.

Le titre de la présente communication fait référence à deux disciplines: la linguistique et la documentation, ou plutôt la technique documentaire: en effet, je préfère parler de technique documentaire plutôt que de documentation pour deux raisons: d'un côté pour éviter l'ambiguïté posée par le terme *documentation* en tant qu'ensemble de documents sur un sujet quelconque et *documentation* dénommant la discipline qui s'occupe –pourrait-on dire, en général– de documents. D'un autre côté, mon choix du terme *technique documentaire* vise à éviter cette conception de la documentation selon la laquelle on définit cette discipline comme une science, alors qu'elle est loin d'avoir le statut scientifique. En effet, la documentation n'est pas un ensemble de construits, principes et opérations théorétiques et méthodologiques propres à décrire et à expliquer une réalité donnée; elle consiste uniquement en une série de principes méthodologiques servant au traitement de l'information –véhiculée bien évidemment par des documents– en vue d'une diffusion caractérisée par un accès à cette information-là qui permet des consultations précises, exhaustives et immédiates. Autrement dit, l'objet de la technique documentaire n'est que le rassemblement et l'analyse des documents scientifiques -au sens large-, le stockage et le classement de l'information contenue dans ces documents, afin qu'elle puisse être consultée dans les meilleures conditions d'efficacité.

Je viens de faire référence à la notion de document à laquelle on a recours très souvent, et parfois de façon assez imprécise, dans d'autres domaines tel que la didactique des langues, par exemple, et qui est un concept de base pour la technique documentaire. Dans le contexte de cette discipline, on entend par document toute information fixée sur un certain matériel -magnétique,

filmique, électronique ou sur du papier- qui peut être consultée et qui remplit des conditions d'originalité, de fiabilité et d'utilisation. Ceci veut dire que tout document doit être le résultat d'une recherche -au sens large, c'est-à-dire, d'une étude, d'une réflexion, d'une observation même-suffisamment identifiée et qui peut être utilisable de façon pertinente ou, si l'on veut, qui s'avère intéressant sous quelque rapport.

Si on tient compte, alors, de ce que l'on vient de dire ici, on peut affirmer que la technique documentaire est une *historiographie étendue*: en effet, la technique documentaire relève de l'historiographie en ce sens qu'elle s'occupe aussi -tout comme celle-ci- de l'organisation d'un système d'entités -nommées documents- par l'analyse, la description de ces documents dans leur matérialité et l'attribution d'un certain nombre de traits caractéristiques à ces mêmes documents qui permettent de les classer; par ailleurs, on peut bien attribuer cette qualité *étendue* à la technique documentaire par rapport à l'historiographie, pour autant qu'elle dépasse les limites de l'historiographie en se proposant comme but la diffusion des documents par la consultation rapide et aisée.

2. TECHNIQUE DOCUMENTAIRE ET LINGUISTIQUE. ADÉQUATION D'UN DOCUMENT.

J'ai évoqué un peu plus haut la notion d'information comme un élément de définition indispensable à tout document. Dans le domaine de la technique documentaire, tout document, c'est, essentiellement, de l'information, c'est-à-dire, un ensemble de référents et, par conséquent, un référent en lui-même. Ce concept de référent permet d'établir un lien nécessaire entre la technique documentaire et la linguistique, quand on veut faire une analyse linguistique du contenu d'un document adéquat selon les principes de la technique documentaire, comme c'est le cas ici. À cet égard, si, chez les documentalistes, on parle normalement de choix de l'information, on pourrait tout aussi bien parler de choix référentiel, comme je vais le faire ici pour satisfaire à mes propos d'harmonisation pluridisciplinaire de la linguistique et la technique documentaire.

La consultation d'un document quelconque -et, par là, le choix de ce document- ressort d'un premier grand choix référentiel -appelé aussi choix thématique. En ce qui concerne le document sur lequel j'ai travaillé, ce grand premier référent est bien évidemment le thème de ce VII^{ème} Colloque de l'Association des Professeurs de Français des Universités Espagnoles: les rapports entre la France et l'Espagne. Le but de ma communication à ce colloque est de montrer une petite manifestation de ces rapports à une certaine époque: le XIX^e siècle. Le choix de cette période constitue le deuxième grand choix référentiel, alors que le troisième est déterminé par ce genre appelé communément *récit de voyages*.

Parmi les récits de voyages, j'ai en choisi un intitulé *Arthur et Laure ou Les petits voyageurs français en Europe*, paru à Tours en 1843 et dont l'auteur est Antony Guichard, où on décrit plusieurs pays à l'aide de deux personnages qui, poussés par leur père, visitent une partie de l'Europe. Leur regard, qui ne s'arrête pas seulement sur l'apparence des paysages et des monuments, mais aussi sur les moeurs des habitants des différents pays visités et sur la structure et l'organisation des villes et des villages, permet d'analyser l'approche de l'étranger -de l'Espagne, en l'occurrence- que l'on faisait à l'époque depuis le domaine culturel français.

Cette analyse doit s'appuyer, à mon sens, sur les données référentielles et sur les données langagières qui sont présentes dans le texte. C'est pour bien cerner la portée des données référentielles que j'ai choisi de travailler sur les principes de recherche en documentation que j'ai

mentionnés plus haut, alors que, pour ce qui est des données langagières, j'ai eu recours à la théorie séquentielle de J.-M. Adam et à la sémantique structurale.

En ce qui concerne la portée des données référentielles, il faut déterminer si *Arthur et Laure ou Les petits voyageurs français en Europe* remplit les conditions d'adéquation auxquelles doit satisfaire tout document selon les principes de base de la technique documentaire que j'ai indiqués plus haut. La première condition concernant la matérialité du document est bien sûr remplie par le document choisi qui se présente sous forme de livre.

Les trois autres conditions sont, rappelons-le, l'originalité, la fiabilité et l'utilisation. Par rapport à l'originalité, il faut signaler que le document choisi est le résultat d'une observation et d'une réflexion sur une réalité autre que l'autochtone, malgré les données fictionnelles du texte, qui sont dotées, par ailleurs, d'un faux caractère extra-diégétique lié entre autres à une visée illo-cutoire didactique. Ainsi, on peut lire dans le texte de Guichard:

M. Moreau, riche négociant de Nantes, s'était retiré du commerce pour s'occuper uniquement de l'éducation de ses enfants, Arthur et Laure. Mais le bonheur dont il jouissait dans le sein de sa famille, fut bientôt troublé par la mort de son beau-père. Cette perte affecta Mme Moreau si profondément, que sa santé, jusqu'alors florissante en fut visiblement altérée. Les médecins, persuadés qu'une distraction longue et continue serait seule capable de la sauver, lui conseillèrent de faire un long voyage de quelques mois dans les pays étrangers; et M. Moreau prit aussitôt le parti de parcourir avec elle les principales contrées de l'Europe.

Comme Arthur et sa soeur étaient déjà arrivés à un âge capable d'observer, car l'un avait seize ans et l'autre quinze, il se décida à les prendre pour compagnons de voyage, moins encore pour la satisfaction de sa femme que pour leur propre instruction.

Après avoir arrêté son plan, M. Moreau Songea à le mettre aussitôt à l'exécution; et le mois de juin venait à peine de commencer qu'il partit avec toute sa famille pour le Croisic, où ils s'embarquèrent sur un vaisseau hambourgeois, qui retournait en Allemagne. (Guichard, 1843: 1,2)

On peut également y lire:

Arthur et Louis¹ avaient conservé avec soin toutes les lettres qu'ils s'étaient écrites; la marquise y ajouta celles que Laure lui avait envoyées; et nos deux amis pensant que cette collection pourrait être agréable à leurs jeunes compatriotes, qui ne pouvaient pas comme eux jouir du plaisir de parcourir l'Europe, se décidèrent à la livrer à l'impression. (id.: 287)

Pour ce qui est de la deuxième condition d'adéquation -la fiabilité- que le document doit remplir, il faut faire remarquer que le texte choisi est bien identifié en tant que livre d'Antony Guichard, publié à Tours, en 1843, par les imprimeurs-libraires-éditeurs R. Pornin et C^{ie}. La troisième condition d'adéquation -l'utilisation- est également remplie par le document choisi, puisque son contenu est une source précieuse non pas pour la connaissance objective aussi bien de la géographie physique et politique de l'Europe, que des aspects physiques, psychiques, anthropologiques et sociaux de ses habitants, mais pour la connaissance de cet aspect de l'imaginaire qui concerne la vision de l'autre par une collectivité. Cela dit, *Arthur et Laure ou Les petits voyageurs français en Europe*, est un document pertinent pour la technique documentaire ou, si l'on veut, un document historiographique adéquat.

1.- Fils de la marquise de Bréval, que Mme. Moreau avait rencontrée à Copenhague, lequel devient vite ami avec Arthur et son correspondant.

3. L'ORGANISATION TEXTUELLE D'ARTHUR ET LAURE OU LES PETITS VOYAGEURS FRANÇAIS EN EUROPE.

Comme je l'ai signalé plus haut, pour les données langagières, j'ai eu recours à la théorie séquentielle de J.-M. Adam et à la sémantique structurale. Par ailleurs, si on pose comme hypothèse de travail que tout récit de voyage est un texte descriptif, c'est la notion de séquence descriptive, à l'intérieur de la théorie séquentielle, qui s'avère pertinente pour la macro-analyse linguistique du texte. Si l'on arrive à prouver que le texte est la réalisation explicite de plusieurs séquences descriptives, il s'ensuivra que le texte est de fait descriptif et l'hypothèse de travail posée sera, par là, validée.

Selon la théorie séquentielle de J.-M. Adam, une description est l'énumération des attributs d'un sujet -ou thème- qui prendront, pour nous, la forme de sèmes. La séquence descriptive consiste en l'ensemble non-ordonné des opérations de construction de macro-propositions, à la différence, par exemple, de la séquence narrative où on définit un ordre de liage des macro-propositions. Les quatre opérations à la base de la séquence descriptive sont l'*ancrage*, l'*aspectualisation*, la *mise en relation* et l'*enchâssement par sous-thématisation*.

L'ancrage ou ancrage référentiel est une thématization de base; la trace de cette opération dans le texte, c'est la présence d'un nominal -appelé *thème-titre*. Si ce thème-titre se trouve en début de séquence et annonce donc de qui, ou de quoi, il va être question, on parle d'*ancrage proprement dit*. Si c'est en fin de séquence que le thème-titre apparaît rappelant ainsi de qui ou de quoi il vient d'être question, on parle d'*affectation*. Si le texte présente des traces et d'ancrage proprement dit et d'affectation, on parle de reformulation.

Quant à l'aspectualisation, on peut dire que c'est la base de la description. Si l'ancrage consiste en la mise en évidence d'un tout (sujet-thème), l'aspectualisation consiste en le découpage en parties et en la mise en évidence des qualités ou propriétés de ce tout sujet-thème. L'éventuelle application d'une opération de thématization ultérieure -appelée aussi opération de sous-thématisation- permet de prendre en compte les propriétés des parties envisagées.

Évidemment, aussi bien le choix des parties retenues dans la description que le choix des propriétés permet de tirer des conclusions sur l'orientation évaluative du texte.

La mise en relation consiste soit en une opération de rapprochement qui peut être spatial - la métonymie de la rhétorique- ou temporel -la métalepse de la rhétorique-, soit d'une opération d'assimilation qui peut être comparative ou métaphorique.

En ce qui concerne l'opération d'enchâssement par sous-thématisation, il faut signaler qu'elle est à la base de l'expansion descriptive, car elle peut être appliquée, théoriquement, de façon infinie. Elle s'applique prioritairement, pour l'aspectualisation, aux parties et, pour la mise en relation, au rapprochement spatial.

Le texte qu'Antony Guichard consacre à l'Espagne dans son livre, est articulé en six chapitres: le premier -numéroté XXII- présente 5 noyaux thématiques intitulés *L'Espagne et ses habitants - Auberges et villages espagnols - Saragosse - Tarragone - Tortose*; le deuxième - numéroté XXIII- est composé de 8 noyaux thématiques intitulés *La Garena - Murviedro - Valence - Alicante - Forêt de palmiers - Murcie - Carthagène - Lorca*; le troisième -numéroté XXV- présente 7 noyaux thématiques: *Grenade - Les Maures d'Espagne - L'Alhambra - Plaine de Grenade - Velez -Malaga - Gibraltar*; le quatrième -numéroté XXVII- est composé de 6 noyaux thématiques: *Xerès de la Fromentera (sic) - Cadix - Séville - Voie romaine - Cordoue -*

Tolède; le cinquième -numéroté XXVIII- présente 5 noyaux thématiques intitulés: *Produits de l'Espagne méridionale - Nourriture des habitants - Madrid - L'Escorial - Combats de taureaux*; enfin le sixième -numéroté XXX- présente 2 noyaux thématiques correspondant à l'Espagne et 4 qui font référence au Portugal; ceux centrés sur l'Espagne sont affectés des titres suivants: *Truxillo - Merida*.

Ce sont les micro-textes où l'actualisation se produit à l'aide d'énoncés axiologiques qui me semblent les plus intéressants, dans cet ensemble de micro-textes où se trouvent des références à l'Espagne, car c'est ce type d'énoncés qui implique des traces des jugements de valeur faits par le descripteur. Ces micro-textes sont les suivants:

Si les ruines et les antiquités mauresques dont le sol de l'Espagne est couvert, méritent de fixer l'attention du voyageur, à la manière dont il est reçu dans ce pays, on serait tenté de croire que sa visite n'est nullement agréable. Il serait impossible, en effet, de trouver quelque chose de plus sale, de plus dégoûtant que les auberges que l'on rencontre sur la route. Pour arriver de Barcelone ici [à Tortose] nous avons été forcés, la plupart du temps, de coucher sur de misérables lits en paille et pleins de vermine. Quant à la nourriture, elle ne valait guère mieux: la viande, la volaille, le poisson qu'on nous servait, étaient frits dans une huile rance et fétide; et si parfois on y ajoutait une omelette comme un mets recherché, celle-ci exhalait une odeur d'ail qui soulevait le cœur. Nous avons vu des cuisines dont les murs étaient couverts de suie, et qui ne recevaient d'autre lumière que celle que laissaient passer les tuiles qui les abritaient. Les haillons qui couvrent les femmes chargées d'apprêter le repas des voyageurs, s'accordent le plus souvent avec ces hideux taudis; et il faut être armé d'un appétit dévorant pour résister au dégoût que l'on éprouve en y entrant.

La plupart des marchandises sont transportées à dos de mulet. Les muletiers composent ainsi avec leurs bêtes la partie la plus nombreuse de la société qu'on rencontre dans les posados (sic); et comme les écuries ne sont guère plus malpropres que le reste de la maison, hommes et muletiers y couchent pêle-mêle sur la paille.

Dans les villes on se sert de chariots menés par de boeufs. Les roues sont composées de deux ais cloués ensemble et coupés grossièrement en rond. Le bruit que font ces roues est extrêmement désagréable; [...](Guichard, 1843: 188-190).

Les villages sont en général pauvres et malpropres [...]. À notre arrivée nous étions souvent entourés par des femmes dont les traits gracieux et réguliers contrastaient singulièrement avec la pauvreté de leur mise; elles venaient nous offrir du gibier, de la volaille et des fruits. Les plus jeunes avaient la tête nue et laissaient flotter derrière elles les belles tresses de leur chevelure, tandis que les autres étaient coiffées de bonnets de laine qui les faisaient paraître encore plus vieilles. [...](Guichard, 1843: 190).

Dans les soirées d'été, les villageois s'amuse à danser au son de la guitare et des castagnettes. Aussitôt que la première corde de la guitare a été touchée, on voit les danseurs se mettre en mouvement, frapper des pieds contre la terre et tourner ensuite sur eux-mêmes avec une étonnante rapidité.

Une allée de peupliers forme le plus souvent l'avenue des villes et des bourgs. De loin ces allées font un assez bel effet: il n'est plus de même quand on les voit de près, tant elles sont négligées.

Les maisons sont construites avec beaucoup de simplicité. [...](id.: 191).

Le pays que nous avons parcouru est agréablement varié par des forêts de chênes, des vignes, des plantations d'oliviers et des prairies couvertes de mûriers, d'amandiers et de pruniers. De tous côtés l'on aperçoit des bouquets d'orangers dont la fleur répand au loin le plus doux parfum.

Quelque bon que soit le vin que l'on récolte en Espagne, les habitants le boivent avec une extrême modération. [...] (id.: 191-192).

Si l'on reproche avec raison aux Espagnols leur goût pour l'oisiveté, défaut qui leur est commun avec les Italiens, et qu'il faut attribuer en grande partie à la chaleur du climat, on ne peut leur refuser le sentiment de l'honneur qui chez eux est poussé aux dernières limites, et qui s'allie très bien avec le sentiment religieux qui a toujours été le fond de leur caractère. Graves et sévères et souvent vindicatifs, ils remplissent le moindre de leurs engagements avec une fidélité scrupuleuse, et une constance admirable [...] (id.: 192).

Quoique la cathédrale [de Saragosse] soit construite en briques, ainsi que les autres édifices publics et privés, elle ne laisse pas d'être remarquable. La plus belle église après la cathédrale est celle de Notre-Dame del Pillar [sic], où l'on voit affluer tous les jours de nombreux pèlerins. [...] (id.: 193).

[Tortose] a un aspect sombre; mais les environs, surtout le long de l'Ebre, sont délicieux. On y voit croître tout ce que la nature a de plus riche, de plus beau; [...] (id.: 194).

En général, les évêques espagnols se distinguent par leurs vertues et surtout par leur inépuisable charité... [...] (id.: 195).

Ici [en Valence] un monstrueux chapeau appelé sombrero leur [aux paysans] couvre la tête; [...] (id.: 197).

La beauté du pays [la région de Valence] que nous traversions nous dédommageait simplement de nos fatigues. [...] (id.: 197).

Les maisons [à Valence] sont mal bâties. Les églises se distinguent par leurs ornements, qui toutefois annoncent plus de luxe que de goût [...] (id.: 198).

Mais la cathédrale [celle de Valence] [...] est aussi belle que vaste. [...] (id.: 198).

Les environs de Valence offrent de superbes promenades; la plus agréable est l'Alameda. [...] (id.: 198).

La façade de ce temple [la cathédrale de Murcie] est d'une construction très élégante; elle est ornée de seize colonnes d'ordre corinthien et de trente-deux statues de grandeur naturelle; mais l'intérieur est loin de répondre à l'extérieur, [...] (id.: 201).

[Carthagène] C'est une des plus belles places fortes de la Péninsule. [...] (id.: 202).

S'il est une ville en Espagne qui, par la beauté de ses environs, [...] mérite de fixer l'attention du voyageur, c'est sans contredit Grenade, [...] (id.: 211).

[...] ce beau pays, [l'Andalousie] [...] (id.: 212).

La situation si agréable de cette forteresse [l'Alhambra] [...] (id.: 212).

À leur pied [au pied des tours de la Cloche de l'Alhambra] est le jardin du gouverneur, coupé par de jolies allées d'orangers [...] (id.: 213).

[...] l'ancien palais des rois de Grenade, qui l'emporte par son étendue et sa magnificence sur tout ce que les Maures ont laissé en Espagne. [...] (id.: 213).

Dans une chambre contigue à la Cour des Lions, nous avons admiré une élégante coupole [...] (id.: 214).

[...] mais aucune d'elles [des salles de l'Alhambra] n'égale en magnificence les appartements qui forment ce qu'on appelle la Tour des deux Soeurs. Ces appartements sont ornés avec un luxe qui n'appartient qu'à l'Asie [...] (id.: 214-215).

[...] en dedans, elles [les églises de Grenade] sont revêtues d'un marbre superbe [...] (id.: 215).

La plaine qui entoure Grenade est magnifique. [...] elle offre toutes les beautés de la nature; mais l'Alameda est la promenade où nous nous plaisions de préférence [...](id.: 215).

Velez est situé au milieu d'une belle plaine [...](id.: 216).

C'est un beau monument [la Cathédrale de Malaga] [...] Les ornements sont d'un très bon goût; mais le choeur, surtout est d'une telle beauté qu'il passait autrefois pour la huitième merveille du monde. [...](id.: 217).

Quant à la ville [Gibraltar] elle n'est ni grande ni belle [...](id.: 217).

La vue de cette ville [Cadix] est magnifique. [...](id.: 228).

[...] les maisons [de Cadix] bien bâties et ornées de blacons. La plus belle et pour ainsi dire la seule place est celle de Saint-Antoine, [...](id.: 228).

[...] la plupart de ses églises [de Séville] construites dans un mauvais goût. La cathédrale, d'un architecture imposante, [...](id.: 230).

Dans l'intérieur de la plupart des maisons [de Séville] on voit de jolis jardins arrosés par des fontaines. [...](id.: 230).

Cordoue [...] n'a plus rien de remarquable, si ce n'est ses antiquités. [...](id.: 231).

Une mosquée [celle de Cordoue] [...] appelle encore l'attention des étrangers, quoiqu'elle soit dépouillée de ce qui en faisait autrefois la magnificence. [...] Les colonnes existent encore aujourd'hui, mais leur belle ordonnance a été rompue par les chapelles qu'on y a construites. [...](id.: 231-232).

Cordoue n'offre que des rues tortueuses et incommodes; cependant la Plaza-Major est entourée de portiques aussi remarquables par leur élégance que par leur régularité. [...](id.: 232).

Tolède, surnommée la magnifique, n'a plus rien qui justifie ce titre; [...] Sa cathédrale passe pour une des plus belles du monde [...](id.: 232-233).

On visite encore avec intérêt l'Alcazar, [de Tolède] [...](id.: 233).

Le parc contigu au château [d'Aranjuez] est magnifique. [...](id.: 234).

Cette partie de la Péninsule [l'Espagne méridionale] est d'une fertilité surprenante; on y trouve les fruit les plus délicieux, [...](id.: 235).

Nous fîmes notre entrée à Madrid par les deux beaux ponts qui traversent le Mançanarès [...] Des boulevards magnifiques conduisent de ces ponts dans la ville. [...](id.: 237).

Les places publiques les plus belles sont celles de la Puerta del Sol et la Plaza-Major. [...] et chaque étage de ces maisons [de la Plaza-Major] est orné de balcons que supportent d'élégantes colonnes. [...](id.: 238).

La vue que présente cette belle promenade [celle du Prado] est superbe; le palais qui la termine, les couvents et les autres édifices qui la bordent avec leurs jardins, produisent un effet ravissant. [...](id.: 238-239).

[...] l'Escurial, superbe édifice [...] mais je n'aime point ses tours élevées, ses fenêtres étroites, son toit trop incliné [...] la coupole [de l'église] est d'une hardiesse imposante [...] Au dessus du choeur est le caveau qui contient les tombeaux de la famille royale. C'est le plus beau et le plus riche qui soit au monde; [...](id.: 239).

[...] mais ce n'est que hier que nous avons assisté pour la première fois à ces jeux meutriers et indignes de l'homme civilisé [les combats de taureaux] [...] Nous ne pûmes en voir davantage, tant ce spectacle dégoûtant nous avait révoltés [...](id.: 239-240).

Nous trouvâmes sur notre route [celle qui mène au Portugal] bien des campagnes incultes, mais aussi de belles forêts de chênes [...] Les villages y sont très clair semés; encore les miséra-

bles huttes qui les composent n'ont-elles que des murs d'argile ou plutôt de boue, sans fenêtres ni cheminée. [...](id.: 251).

Partis de Merida nous traversâmes le Guadiana sur un très beau pont [...](id.: 252).

Après l'observation de ces micro-textes, on peut conclure qu'ils sont sous-tendus par la structure de la séquence descriptive: en effet à un premier ancrage général sur l'Espagne suit un niveau d'opérations d'aspectualisation centrées sur des parties -les habitants et les différents endroits envisagés dans le texte- qui sont ultérieurement thématisées, afin d'y appliquer à nouveau une opération de aspectualisation centrée cette fois-ci sur les propriétés des parties. C'est justement cette aspectualisation qui permet l'attribution de sèmes axiologiques aux différents sémèmes associés aux parties thématisées.

4. L'ORGANISATION SÉMIQUE D'ARTHUR ET LAURE OU LES PETITS VOYAGEURS FRANÇAIS EN EUROPE.

Parmi les sèmes axiologiques précités, il y en a qui sont péjoratifs et d'autres qui sont mélioratifs. Les sèmes mélioratifs sont les suivants: [+attirant], [+agréable], [+gracieux], [+doux], [+modéré], [+attaché au sentiment de l'honneur], [+religieux], [+grave], [+fidèle], [+constant], [+délicieux], [+vertueux], [+charitable], [+luxueux], [+superbe], [+élégant], [+magnifique], [+plaisant], [+imposant], [+remarquable], [+surprenant], [+ravissant].

Les sèmes péjoratifs sont ceux qui suivent: [+sale], [+dégoûtant], [+misérable], [+hideux], [+malpropre], [-agréable], [+pauvre], [+négligé], [+simple], [+fainéant], [+vindicatif], [-beau], [-commode], [+meutrier], [-digne].

Par ailleurs, les sèmes liés au classème [+humain] sont les suivants: [+gracieux], [+doux], [+modéré], [+attaché au sentiment de l'honneur], [+religieux], [+grave], [+fidèle], [+constant], [+fainéant], [+vindicatif], [+meutrier], [-digne] -ainsi que [+vertueux] et [+charitable] qui sont plus spécifiques parce qu'associés à la présence du sème [+charge religieuse]-, alors que le reste des sèmes est lié au classème [-humain].

Voici donc le contenu sémique attribué à l'image de l'Espagne du XIX^e siècle, dans le texte d'Antony Guichard, pouvant contribuer quelque peu à la vérification du portrait de l'Espagne qui, dressé plus ou moins consciemment dans l'imaginaire collectif des européens de l'époque, se trouve à la base du "mythe espagnol" du XIX siècle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ADAM, Jean-Michel (1992) *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.

GUICHARD, Antony (1843) *Arthur et Laure ou les petits voyageurs français en Europe*, Tours, Pornin et C^{ie}.

VALERY LARBAUD Y ESPAÑA. UN POETA EN ALICANTE

MARÍA BADIOLA DORRONSORO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La presente comunicación aborda la cuestión de las relaciones entre Valery Larbaud y el mundo hispano desde una perspectiva esencialmente temática, si bien se toman en consideración algunos elementos biográficos del escritor de particular relevancia al respecto. Se comienza, por tanto, presentando los principales contactos físicos y espirituales de Larbaud con la cultura hispana para, a continuación, plantear las repercusiones que dicha experiencia tuvo en su persona y en su obra. Siguen unas notas sobre la concepción estética larbodiana cuya función es la de facilitar la comprensión de dichas repercusiones. Para concluir se exponen, a modo de resumen, los principales rasgos de la escritura larbodiana del mundo hispano.

Palabras clave: Contactos, repercusiones, estética, características temáticas.

RÉSUMÉ

Cet exposé a pour but d'aborder la question des relations entre Valery Larbaud et le monde hispanique d'une perspective essentiellement thématique, bien que certaines données de nature biographique soient prises en considération dû à leur particulière importance à l'égard de notre recherche. On commence donc avec une présentation des principaux points de contact (autant physiques que spirituels) de Larbaud avec la culture hispanique. On explique ensuite les effets que cette expérience a eus et sur sa personne et sur son oeuvre. Quelques réflexions sur la conception esthétique larbaldienne nous aident à comprendre ces effets. Comme conclusion on expose en résumé les traits les plus importants de l'écriture larbaldienne du monde hispanique.

Mots-clés: Liaisons, effets, conception esthétique, traits d'écriture.

ABSTRACT

The present paper deals with the relationship between Valery Larbaud and the Hispanic world. Although some particularly relevant biographical elements are taken into consideration, this analysis is conceived essentially from a thematic perspective. First I consider the main physical and spiritual interaction of Larbaud with the Hispanic culture in order to study the effects of such experiences in his own life, character and work. Then I relate briefly the implications of this relationship upon the Larbadian Aesthetical conception. Finally I summarize the main features of Larbaud's writing about the Hispanic world.

Keywords: Interaction, effects, aesthetical conception, writing.

Quizá sea oportuno, en primer lugar, refrescar un poco la memoria en lo que respecta a la figura de Valery Larbaud. Como sabemos, este polifacético escritor borbonés vivió entre 1881 y 1957, aunque su producción se vio detenida en 1935 por una hemorragia cerebral que le dejó afásico y parálítico de medio cuerpo para el resto de su vida. Es conocido como precursor de la poesía de viaje moderna por su *Barnabooth*, o como pionero, junto con Édouard Dujardin y James Joyce, de la técnica narrativa del monólogo interior, o por su delicado tratamiento del tema de la infancia en *Fermina Márquez* o en *Enfantines*. Y, sobre todo, nuestro siglo es enormemente deudor de su desinteresada labor de divulgación de escritores de la talla de Coleridge, Butler, Francis Thompson, Chesterton, Whitman, Joyce, Faulkner, Emilio Cecchi, Alfonso Reyes, Ricardo Güiraldes, Ramón Gómez de la Serna...

Esta comunicación se va a limitar, sin embargo, a esbozar algunas líneas de la relación de Larbaud con el mundo hispano. Para ello comenzaremos con un breve repaso de los contactos (físicos y espirituales) de este escritor con España y con Latinoamérica. Destacaremos, a continuación, la particular repercusión que esos contactos tuvieron en su persona y en su obra. Unas notas sobre su concepción estética nos ayudarán a entender esa visión personal. Para terminar resumiremos los principales rasgos de la escritura larbadiana¹ del mundo hispano. En su artículo sobre Larbaud de 1972, Anne Poylo imagina la siguiente escena:

- *Valery Larbaud, racontez.*

- *Non pas. J'entreprends du reste mes excursions pour me reposer d'une lassitude intellectuelle et morale. Demain, peut-être si le coeur m'en dit. Ce soir je suis <aburrido y además fatigué>. (1975: 207-231)*

Como la mayoría de sus coetáneos, Larbaud, lector incansable ya desde niño, queda fascinado por la España romántica que pintan Victor Hugo, Musset y Gautier. Pero a eso hay que añadir algunas circunstancias personales: el influjo cosmopolita de su madre, hija de un proscrito liberal, la frecuentación de los bailes infantiles en el casino de su ciudad natal, Vichy, en los que abundan los niños (¡y, también, las niñas!) españoles y latinoamericanos o su internado de élite en Fontenay-aux-Roses, donde predominan los alumnos latinoamericanos. Cuando, a los dieciséis y diecisiete años, su madre le acompañe en dos viajes por España (San Sebastián y Santander, la primera vez y, al año siguiente, seis semanas por Madrid, Toledo, El Escorial, Córdoba, Sevilla, Granada, Ronda, Algeciras, Gibraltar, (Tánger), Zaragoza, Barcelona) el joven Valery ya se encontrará bajo el influjo del gran interés que nuestro país despierta en los france-

1.- Nos tomamos la libertad de españolizar el término.

ses de este cambio de siglo (acompañado, desde luego, de los prejuicios románticos que poco a poco habrá de ir desechando).

Su conclusión, tras ese recorrido con su madre, es la siguiente: España es más europea de lo que había imaginado, y tiene un atractivo indefinible que será preciso estudiar con más detalle. Y así lo hará: acompañado de una joven sueca, Larbaud reside varios meses en Valencia (con visitas a Barcelona y a Madrid) entre 1905 y 1906. Diez años más tarde, ya solo y en plena Guerra Mundial, Alicante le servirá de refugio:

Je trouve à Alicante la ville idéale pour travailler loin de l'irrespirable atmosphère de la guerre, et je m'y installe. (Larbaud, 1986: 49)

Y ahí permanecerá durante más de tres años, integrado en la vida alicantina hasta el punto de aprender valenciano y encontrarse, varias veces, al borde del matrimonio (compromiso fatal del que él, escurridizo como pocos, sabrá liberarse hasta el final). Pese a sus proyectos de regresar (expresó, incluso, su deseo de pasar aquí sus últimos años), sólo volverá a España una vez más, en 1923, con motivo de unas conferencias en Madrid y Barcelona sobre las revistas literarias francesas.

Larbaud hizo muchos y buenos amigos en nuestro país, tanto en los círculos intelectuales (especialmente escritores y otros artistas) como entre los alicantinos (y alicantinas) dedicados a otros menesteres a los que sus rasgos exóticos dotaban de interés. Es bien conocida su amistad con Ramón Gómez de la Serna, Gabriel Miró, Pedro Salinas, Óscar Esplá, Ricardo Viñes...

La relación de Larbaud con España (y con Latinoamérica, aunque en menor grado) ha sido abordada con relativa frecuencia por algunos de los críticos interesados en este autor. De esos estudios (que muchas veces se limitan a aportar datos sobre la presencia bien de la persona de Larbaud en España -este *gran* viajero jamás cruzó el Atlántico- o bien de la presencia de elementos hispanos en sus obras) destacaríamos una constante: la observación sorprendida (y decepcionante) de dos fenómenos complementarios.

De un lado, la parquedad de la materia de escritura larbodiana explícitamente hispana frente a la sutil presencia de la impronta de nuestra cultura (en *Fermina Márquez* o en *Luis Losada*, evidentemente, pero también en algunos poemas de *Barnabooth* y en el origen latino del mismo personaje). Por ejemplo, en la comunicación presentada por la gran especialista en el tema, Anne Poylo, en el Coloquio de Vichy de 1972, la autora se lamenta repetidas veces de la falta de información por parte de Larbaud de las impresiones que sin duda debieron de producir en él algunos encuentros y acontecimientos vividos en nuestro país.

Pero lo exiguo de esa información no es lo único que puede resultar sorprendente en la escritura larbodiana de lo hispano: encontramos, de otro lado, una enorme (y, en un nivel superficial, no siempre coherente) parcialidad tanto en sus juicios como en sus afectos, que llega, a veces, a una ceguera impropia a primera vista de un espíritu tan abierto e inquieto como el de este autor. Sirva de muestra su preferencia (literaria y personal) casi excluyente por Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna, o su incompreensión de la figura de Unamuno (que fue recíproca, por otra parte), o su silencio y pasividad frente a un acontecimiento histórico como lo sucedido a nuestro país en 1898. (Él ve, por el contrario, que España está renaciendo, y augura un gran futuro a este país destrozado que tanto duele a la generación del 98).

Sin embargo, es preciso señalar un hecho importante: esa aparente apatía y egotismo no son específicos de su relación con nuestra cultura, sino que se dan también en su apreciación del

entorno francés y del mundo en general; (hecho, éste, que le acarreó frecuentes críticas de sus coetáneos más *comprometidos*). Parece oportuno, por tanto, tratar de comprender el fenómeno a partir de unos breves apuntes sobre la concepción ética y estética larbodiana.

Siguiendo el esquema propuesto por el neoidealista italiano Benedetto Croce en su Teoría del Espíritu, Larbaud distingue en éste cuatro actividades: el pensamiento lógico, la acción moral, la actividad económica y la actividad imaginativa o estética. Puesto que la obra artística pertenece al campo de esta última (como producto de la “intuición”), no deberá ser juzgada, por ejemplo, desde una actitud moral, ni asociarse a una utilidad, pues tiene estatuto ontológico, es un fin en sí, y no debe considerarse un medio para un fin distinto de sí misma. En una ocasión hablará Larbaud de

[...] cette manie de philosopher, [de] cet orgueil intellectuel qui entraîne le poète vers la sottise pure et simple dès qu'il cesse d'être humblement attentif aux voix de la nature: [...] (1923: 68-68)

Esta concepción de la actividad artística permite una total apertura y aceptación del mundo (cósmico y humano), que, como objeto literario, no debe ser juzgado, sino que es bueno en sí mismo, porque *es*. De ahí que a Larbaud le divierta, por ejemplo, observar el conflicto que ocasiona la confusión de esas esferas de actividad en algunos grandes escritores como Tolstoi, en el que contrastan, junto con una gran libertad y una intrépida búsqueda de la verdad, unas ideas sociales y religiosas estrechas, pobres e injustas para los hombres. “Elles seraient tout au plus bonnes à meubler la conversation d'un de ses personnages de second plan”, dice el borbonés (Larbaud, 1991: 37).

Como ya observó Baudelaire, esa actitud abierta, presta a la sorpresa y a la admiración ante cualquier manifestación de vida que defiende Larbaud responde, en el mundo adulto, a la que dirige la mirada infantil. Y ya sabemos que para un niño el espectáculo de un gusano que se revuelve cuando se le toca puede ser lo más impresionante de una excursión al paraje más hermoso que quepa imaginar. No debe extrañarnos, entonces, que Larbaud quede fascinado por las *Greguerías* de su amigo Ramón sin preocuparse demasiado de si el valor objetivo (¿qué es eso?) de esta obra es proporcional al interés que él va a demostrar, o si podría emplear ese esfuerzo en divulgar la obra de otros escritores quizá más valiosos... Cualquier pensamiento de este tipo quedaría fuera del ámbito larbodiano. Del mismo modo, no es pertinente juzgar si el hecho de no emitir una opinión sobre las conflagraciones (los sucesos de Elche durante su estancia o, en una escala más grande, las derrotas de Cuba y Filipinas) es moral o inmoral por parte de Larbaud, ni debemos tampoco buscar una imagen global, desde una perspectiva racional, de la España (o de la costa levantina, siquiera) que él conoció: el poeta expresará sus impresiones y sentimientos según su intuición, su imaginación, y el resultado no tiene por qué ser un reflejo reconocible de su entorno. Pues

[Mais] la poésie, [mais] la littérature, sont la forme que prennent naturellement une certaine grâce et gentillesse de l'esprit, une particulière finesse de l'imagination et de la sensibilité. Elle n'a rien à voir avec la culture livresque et savante. C'est quelque chose d'intime et de tout personnel, comme le charme physique; [...] (Larbaud, 1941: 245)

No debe esperarse, sin embargo, que Larbaud dé rienda suelta a los sentimientos; nuestro discreto y elegante poeta no soporta a aquéllos que “font parade des sentiments les plus intimes” (Larbaud, 1991: 34). Semejante falta de pudor debería, según él, alejar a todos los corazones “bien faits”, e incluso hacer dudar de la sinceridad de esos escritores. Para crear una obra poéti-

ca es preciso, por tanto, *dominar* las pasiones, ver por encima de ellas, para construir un texto sólido, maduro; hermoso. Así, no encontraremos en la obra de Larbaud ni descripciones minuciosas y completas de su experiencia española, ni de los estados afectivos que todo aquello pudo producir en él. Pues el artista ha de conseguir una distancia justa entre el objeto de escritura y él mismo; de ahí la *manía* de Larbaud (constante viajero mental) de pensar y escribir sobre tierras en las que no se encuentra.

Por otra parte, hemos de detenernos un momento a considerar qué es el viaje para Valery Larbaud, pues es posible que no sea la acumulación de datos lo que él persigue. Una hermosa cita de su diario puede servir para darnos una idea de su sensibilidad poco dada al turismo vulgar:

L'entrée du château ferme la route dans toute sa largeur, entre une haute colline et la mer. C'est une porte de grandes dimensions, soutenue par deux piliers de maçonnerie neuve; comme elle arrête la vue, on dirait qu'elle n'ouvre que sur l'horizon. J'ai bien étonné le gardien et mon cocher en refusant d'entrer pour visiter. À quoi bon secouer l'engourdissement heureux où le mouvement égal de la voiture, la grande lumière, les couleurs douces, nous avaient plongés? (Larbaud, 1990: 25)

Para Larbaud el viaje es, sobre todo, ocio en libertad; en palabras del profesor del Prado, “una actividad dedicada por entero al yo fuera de las coordenadas espacio-temporales en las que se impone nuestra actividad como negocio.” (Prado, 1996: 213). Fuera de las presiones familiares y sociales que tanto le agobian en su tierra, en el extranjero Larbaud goza de su trabajo literario y de la observación del mundo, natural (fue un paseante infatigable toda su vida) y humano, urbano. Esto implica que no es la necesidad de itinerancia, la sed constante de lo desconocido, lo que le hace desplazarse de sus residencias de Vichy o París, sino la necesidad de aislamiento físico y mental de sus coordenadas históricas.

Desde esta perspectiva debe considerarse al Larbaud *viajero*; un viajero muy sedentario, ciertamente, que intentará integrarse en el grupo humano al que visita, pero sólo como puede integrarse (y de un modo pasajero) un elemento extraño en una masa homogénea. Sólo así disfrutará de la libertad que le proporciona la impunidad respecto a su comportamiento y del gozo de vivir la realidad como algo nuevo que le sorprende, algo exótico (sólo en este sentido hay que entender el exotismo de Larbaud) que le permitirá mantener esa actitud de apertura infantil antes mencionada.

Los rasgos exóticos de Levante (y de España en general, en su imaginario, pues ya hemos visto que no se va a molestar en distinguir ni catalogar todas las regiones) girarán en torno a un elemento clave: el sol. Para este hombre enfermizo que sufrió toda su vida las consecuencias del frío y de la humedad de su tierra, el clima mediterráneo suponía la salud física y, en consecuencia, la posibilidad de trabajar y disfrutar de la vida. Para él España es, ante todo, luz. La combinación de ese sol bien con los paisajes secos, claros (que él asocia al campo semántico de *limpieza*) o bien con los colores y olores de los frutales y las flores de la región, por un lado, y, por otro, con el mar Mediterráneo, cuna de esa cultura clásica que él venera, hará el resto. La experiencia de un amanecer mediterráneo (visto desde una costa orientada al Este) supondrá uno de sus mayores gozos contemplativos. En *Luis Losada* leemos:

Il y a de la joie, de la paresse et un esprit d'aventure dans ces levers du jour sur la mer latine. Des milliers d'impalpables rideaux multicolores suspendus dans le ciel s'illuminent comme pour une fête; la mer, surprise dans son agitation nocturne, se calme et se rassure, attentive à l'écllosion de la lumière. Peu à peu, sur les quais, dans les avenues plantées de palmiers, dans les jardins, aux tournants des rues, les ombres roses deviennent bleues puis noires, et le port entre dans

une période de tranquillité si grande, que les voiliers, avec leur mâture, y semblent posés comme des objets d'ivoire sur une lame de verre. Alors du bout des rues remonte avec douceur un souffle qui parfume la Méditerranée, comme le morceau de peau d'orange ou de citron, qu'elles mâchent à toute heure, parfume l'haleine des filles du peuple de Lucenta. (1971: 205)

En cuanto al elemento humano, los españoles presentan el atractivo (para alguien que, como Larbaud, tiende siempre a la búsqueda de la unidad) de ser los herederos de las principales razas de las grandes civilizaciones (latina, árabe, judía) que han pasado por Occidente. Y, para Larbaud, el trato amable y refinado (pátina que cubre, por lo general, un carácter apasionado, vivo) del pueblo alicantino y su continua disposición para la vida social, para la celebración y la charla es producto del cruce europeo de esas ricas civilizaciones. La mujer, principal vehículo de la conservación de las tradiciones, y, por ello, encarnación perfecta de su tierra, será un constante objeto de observación y veneración por parte de nuestro poeta: la mujer mediterránea, esa mezcla de inocencia, pudor y misticismo religioso, de un lado, y de jovialidad, malicia y refinamiento, de otro, le hechizará siempre.

Así pues, España será un eslabón entre las civilizaciones antiguas y la europea moderna, que él tanto defiende. Veamos su declaración al respecto en un pasaje del diario que escribe (en inglés) durante su estancia en Alicante:

Actualmente, en 1918, España es el más grande de los pocos países europeos que sobreviven intactos en medio del casi general eclipse de la civilización europea. Ella asegura la continuidad de la historia europea, de la que las naciones más grandes han desaparecido momentáneamente. Esto sólo, independientemente de su creciente prosperidad y de su mayor desarrollo material, basta para hacerla más europea -moralmente europea- y más continental de lo que ha sido en cualquier tiempo durante las dos últimas centurias (1984: 104)

Pero España es, además, la madre de Latinoamérica. La viva inteligencia (en su sentido etimológico, como capacidad de entender, que es lo que él aprecia) que, desde niño, cree descubrir en sus compañeros del otro lado del Atlántico (y que aparece en *Fermina Márquez*, como sabemos) es tan válida como la enorme carga cultural de los europeos del sur. El interesante artículo de Guy Martinière sobre la imagen de América latina en *Fermina Márquez* (Martinière, 1978: 200-217) muestra cómo, frente a la extendida idea de que la obra larbodiana refleja a la perfección el mundo latinoamericano de la época, lo que pinta la escritura larbodiana es la visión propia del americanismo dominante en la Francia ilustrada de principios de nuestro siglo, con casi todos sus prejuicios:

En primer lugar, una valoración unívocamente positiva de la colonización europea (el elemento católico es clave para Larbaud).

Además, la consideración de las naciones americanas desde el concepto europeo de "nación".

En tercer lugar, un interés exclusivo por las clases dominantes que, por otra parte, no estarán dedicadas a actividades productivas (agrícolas o relacionadas con el proceso de industrialización), sino que serán, básicamente, actividades de mercado y financieras en torno a una Europa floreciente.

Por último, la creencia en la necesidad de una formación cultural europea (a través de Francia) para la intelectualidad americana.

Martinière reconoce en Larbaud, no obstante, un interés y una dedicación más profundos y duraderos del que muestran la mayoría de sus paisanos en la época. Baste recordar su amistad

y apoyo incondicional a Alfonso Reyes, Ricardo Güiraldes o José Antuña, o su constante y discreta ayuda a la *Revue d'Amérique Latine*.

Podemos concluir subrayando que, por encima de cualquier intento de conceptualización de la realidad del mundo hispano de su tiempo, el contacto de Larbaud con nuestra cultura fue, ante todo, de tipo afectivo, ya se trate de personas o de obras artísticas. Y, desde esta perspectiva (exclusivamente desde esta perspectiva, todo hay que decirlo) podemos estar satisfechos de la acogida que nuestro país dio a Valery Larbaud. Escuchemos su testimonio al respecto:

Je me suis senti presque continuellement heureux. Ces derniers jours ont tous été heureux pour moi. Les nuits magnifiques, le parfum des fleurs, les tertulias animées avec les jolies filles chantant des habaneras et des malagueñas, tout cela est venu s'entremêler à mon travail. [...] Dolores, la bonne, cousait tout à côté [...]. Le chien dormait à mes pieds. Je me sentais heureux (1954: 96, 130, 150)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- LARBAUD, Valery (1958) *Oeuvres*, Paris, La Pléiade, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1925) *Ce vice impuni, la lecture. Domaine Anglais*, Paris, Albert Messein.
- LARBAUD, Valery (1941) *Ce vice impuni, la lecture. Domaine Français*, Paris, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1954) *Journal Inédit, I, Oeuvres complètes*, t. IX, Paris, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1971) *Le cœur d'Angleterre suivi de Luis Losada*, Paris, Gallimard.
- LARBAUD, Valery (1984) *Diario alicantino*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- LARBAUD, Valery (1986) *Mon Itinéraire*, Paris, Éditions. des Cendres.
- LARBAUD, Valery (1990) *Pages arrachées à un journal de route*, Paris, Le promeneur.
- LARBAUD, Valery (1991) *De la littérature que c'est la peine*, Cognac, Fata Morgana.
- MARTINIÈRE, Guy (1978) "L'Image de l'Amérique latine dans Fermina Márquez", *Colloque Valery Larbaud, Vichy 1977*, Paris, Klincksieck, 200-217.
- PATOUT, Paulette, (1982) "Larbaud, ami et traducteur de Ricardo Güiraldes", *Colloque Valery Larbaud, Amiens, mai 1981*, Paris, P.U.F., 221-230.
- POYLO, Anne, (1975) "Valery Larbaud amateur comparatiste de l'Espagne", *Colloque Valery Larbaud, Vichy, 1972*, Paris, Nizet, 207-231.
- POYLO, Anne (1978) "Comment l'Espagne a-t-elle aimé Larbaud?", *Colloque Valery Larbaud, Vichy 17-19 juin 1977*, Paris, Klincksieck, 188-199.
- POYLO, Anne (1981) "Valery Larbaud raconte l'Espagne: des aubes de Miró aux reverbères de Ramón", *Colloque V.L. Amiens, 22 y 23 mayo de 1981*, PUF, 205-219.
- POYLO, Anne (1986) "Valery Larbaud et l'Espagne", Paris, nrf, 1. juin 1986, n. 401, 44-53.
- PRADO, Javier del (1996) "Apuntes para una poética existencial del viaje literario", 1 y 2, *Revista de Filología Francesa*, nº 9, 185-200; nº 10, 209-227, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

SIRVENT RAMOS, Ángeles (1995) “Valery Larbaud dans les publications alicantines”,
Littératures, 171-184.

WEISSMAN, Frida (1966) *L'Exotisme de V.L.*, Paris, Nizet.

LE MALAISE DU FRANÇAIS: PRISE DE CONSCIENCE OU CRISE DE CONSCIENCE?

ANDRÉ BÉNIT

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Según una parte del profesorado y de los medios de comunicación, la lengua francesa no pasa por su mejor momento. El diagnóstico varía poco y las causas alegadas son muchas: del abandono de la lectura hasta el carácter poco claro de las relaciones entre la gramática y la lingüística. Esta constatación sobre la crisis de la lengua francesa vuelve a plantear una pregunta antigua pero vigente: ¿se justifica, e incluso se necesita, una política de la lengua francesa. Por eso nos proponemos delimitar el objeto de una política de esta índole, descubrir los peligros que amenazan la lengua francesa, analizar la noción de crisis del lenguaje y catalogar los factores -lingüístico, social, económico, académico y cultural- que pudieron agudizar este sentimiento de malestar durante las últimas décadas. Sin duda las inquietudes surgidas de los cambios históricos recientes empujan al hombre a valorar cada vez más las herramientas de identificación de su ser, entre las que se encuentra la lengua. Indiscutiblemente varios de estos factores son válidos para el conjunto de las lenguas de los países industrializados. Sin embargo, los francófonos se enfrentan a un fenómeno de mayor importancia para su consciencia: el auge de la idea de francofonía y la revelación de la variedad lingüística y cultural de su comunidad. Pretender construir esta comunidad conlleva una serie de implicaciones considerables y constituye un reto importante para el futuro de la lengua francesa. Así, antes de hablar de “defensa” del francés -lo cual parece anunciar un retroceso- y de elogiar sus trampas y sutilezas, no sería mejor contemplar su “promoción” a largo plazo?

Palabras clave: malestar, crisis, francés, diversidad, francofonía.

RÉSUMÉ

À en croire une partie du corps enseignant et des médias, la langue française se porterait mal. Le diagnostic varie peu et la liste des causes invoquées est longue: de la désaffection vis-à-vis de la lecture au caractère incertain des rapports entre la grammaire et la linguistique. Ce constat posé sur la crise du français repose une question certes ancienne mais toujours d'actualité: une politique de la langue française se justifie-t-elle, voire s'impose-t-elle? C'est pourquoi nous nous proposons ici de circonscrire l'objet

même d'une telle politique, de dépister les dangers qui menaceraient l'intégrité de la langue française, d'analyser la notion de crise langagière et de répertorier les facteurs -linguistique, social, économique, académique et culturel qui ont pu aiguïser ce sentiment de malaise au cours des dernières décennies. Indéniablement, les inquiétudes nées des mutations historiques récentes poussent l'homme à valoriser de plus en plus les instruments d'identification de soi, parmi lesquels sa langue. Sans doute plusieurs de ces facteurs valent-ils pour l'ensemble des langues des pays industrialisés -ce qui prouve que la crise du français est avant tout une crise de conscience-, mais les francophones se trouvent confrontés à un phénomène majeur pour leur conscience: l'essor de l'idée de francophonie et la révélation de la variété linguistique et culturelle de leur communauté. Vouloir construire cette communauté a des implications- considérables et représente un formidable défi pour l'avenir de la langue française. Ainsi, plutôt que de parler de "défense" du français -ce qui paraît annoncer un repli- et de célébrer ses pièges et ses subtilités, ne conviendrait-il pas davantage d'envisager sa "promotion" à long terme?

Mots-clés: malaise, crise, français, diversité, francophonie.

ABSTRACT

The mass media and many teachers agree that the French language is going through a rough patch. While the diagnosis is clear there are numerous symptoms offered. From the downslide in the reading to the lack of clarity insofar as the relationship between grammar and linguistics. This observation regarding the existing crisis in the French language brings up an old though valid question: Is an active campaign regarding the French language necessary or indeed justified? With this in mind we propose to limit the function of the campaign to discovering what elements actually endanger the French language, to analyze the idea of crisis in language and to catalogue all those linguistic, social, economic, academic and cultural factors which have contributed to the sense of malaise in recent decades. Without a doubt recent historical changes have provoked man to question and evaluate all that which contributes to his sense of self-identification, including language. There is no question but several of these factors would apply to the majority of languages in industrialized countries. However French speakers must deal with a phenomenon which implicates their conscience to a greater degree: the growing concept of cultural implications of "Francophonie" and an awareness of the linguistic and cultural variety within their community. To build this community further entails a considerable number of implications and supposes an important challenge for the future of the French language. Therefore, before we speak about the "defense of the French language" —which seems to imply defeat- or before we praise the subtleties and snares within the language itself, wouldn't we be better to contemplate its long term promotion?

Keywords: malaise, crisis, French, diversity, "Francophonie".

Il pourrait sembler qu'en France il y ait des questions plus urgentes ou plus vitales que celle de la Défense de la Langue Française. Pourtant un certain nombre de journaux ou hebdomadaires consacrent une ou plusieurs colonnes d'une façon régulière à ladite défense. Je ne trouve pas le propos futile, mais il me semble que l'entreprise est en général marquée par l'esprit de défaite, car c'est toujours du point de vue de la défensive qu'une pareille défense est faite et cette défense se réduit toujours à des "défenses" et à des interdictions. On ne pense qu'à entretenir, conserver, momifier. C'est du point de vue de l'offensive qu'il faut défendre la langue française (Queneau, 1965).

Cette réflexion, vieille de près de 35 ans, de Raymond Queneau, qui constatait par ailleurs que la langue française que l'on "défend", la langue écrite, n'a plus que de lointains rapports avec la véritable langue française, la langue parlée, n'a rien perdu de son actualité.

A en croire, encore aujourd'hui, une partie assez importante du corps enseignant et des médias (cibles habituelles des critiques!), le français serait à l'agonie.

Le diagnostic varie peu et la liste des causes invoquées est longue: le nombre dérisoire d'heures imparties à l'enseignement de la langue, la désaffection vis-à-vis de la lecture, l'abandon de l'analyse et de l'orthographe, le caractère incertain des rapports entre la linguistique et la grammaire... et un long etc.

Devant un tel constat se repose une question, certes ancienne mais toujours brûlante, notamment en Belgique francophone où l'insécurité linguistique frappe une large frange de la population: *Une politique de la langue française se justifie-t-elle, voire s'impose-t-elle?*¹. Pour y répondre, sans doute faudrait-il d'abord circonscrire l'objet même d'une telle politique -la langue.

Notre réflexion se base sur celles de plusieurs linguistes de grand prestige: Marc Wilmet, Jean-Marie Klinkenberg, Bernard Cerquiglini et Patrick Charaudeau.

Pour ceux qui se penchent sur le malade, plusieurs dangers menaceraient l'intégrité de la langue française:

- l'**usage populaire** serait un facteur de perversion du bien-parler.

Mais n'est-ce pas oublier, comme le rappelle Charaudeau (1992, p.102), que sans les mots *grossiers* et les expressions *familiales*, qui enrichissent le langage dans la mesure où ils permettent d'exprimer des émotions et des états d'âme, notre langue perdrait une bonne partie de sa saveur !

- l'**emprunt** aux langues étrangères appauvrirait et dénaturerait la langue française.

Mais c'est ignorer que ce phénomène atteint peu la syntaxe de la langue emprunteuse et qu'une langue est nécessairement issue d'une autre langue, à travers d'incessantes transformations au fil du temps et à la faveur de contacts -plus ou moins violents- entre des populations riches, chacune, de leur idiome de communication et de culture. N'est-ce pas dans une telle perspective qu'il faut considérer l'*emprunt*: tantôt un état de fait, parfois une nécessité, toujours un enrichissement? Selon Charaudeau,

une langue n'évolue qu'à travers les tentatives d'usages transgressifs et de créations qui jouent avec (ou contre) les normes. [...]. On pourrait dire qu'il en est de la langue comme d'une société: son dynamisme ne réside pas dans sa capacité à éliminer les sources de conflits; elle réside dans sa capacité à gérer les conflits (Charaudeau, 1992, p.106).

- la **dysorthographe** exercerait ses ravages y compris chez les intellectuels.

Klinkenberg relève que les dommages n'affecteraient pas que le patrimoine linguistique: c'est aussi contre l'imagination et la sensibilité que conspireraient photos de presse et ordinateurs en simplifiant la représentation des faits et des sentiments. La crise de la langue serait donc une crise de culture, voire une crise morale. Comme le signale Charaudeau, depuis le temps qu'on parle de *désagrégation*, le bon peuple de France serait quelque peu perversi. Car il s'agit bien d'un emploi moralisant de ce mot.

1.- Voir RISOPOULOS, Basile-Jean (février 1992) "Préface" à *Le français en débat* (Textes des conférences organisées par la Maison de la Francité (1990-1991) et prononcées par Marc Wilmet, Jean-Marie Klinkenberg, Bernard Cerquiglini et Roger Dehaybe), *Français & Société* 4, Communauté française de Belgique-Wallonie Bruxelles, Service de la Langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, pp.3-5.

Est-il possible que nous en soyons arrivés là sans même réagir? Nous ne remonterons pas ici aux origines du mal. Mais les constats posés sur la *crise du français* depuis plusieurs siècles rendent perplexes: si la chute était aussi brutale que d'aucuns le disent, à quel charabia ressemblerait notre langue?

Surpris, on l'est aussi lorsqu'on tente de vérifier ce qui peut l'être. Tâche difficile car les données fiables sur les compétences langagières et les définitions de la maîtrise linguistique manquent. Des données sont toutefois disponibles à propos de l'orthographe, un secteur où la crise serait des plus aiguës. Et pourtant, les résultats des études menées depuis plusieurs années convergent: le niveau des compétences en orthographe s'améliore depuis que celle-ci existe comme matière scolaire.

Le discours sur la crise ne serait-il donc qu'une rengaine séculaire?

Comme le propose Klinkenberg, il serait utile de distinguer les secteurs de la langue frappés par la crise et ceux qui y échapperaient, d'étudier l'origine de l'idée de cette crise et de voir à quelles préoccupations elle correspond et de quelles situations objectives elle est l'image fantasmatique.

Le langage, on le sait, est un instrument aux fonctions multiples, l'essentielle étant peut-être celle de communication.

Mais la langue traduit aussi une façon d'appréhender le monde: "Le découpage de l'univers n'est pas défini une fois pour toutes. Il est toujours relatif, lié qu'il est au système de connaissance, aux valeurs d'une culture, aux fonctions utilitaires définies par celle-ci. A ce que l'on nommera une encyclopédie" (Klinkenberg, 1996, p.30). Nous savons tous que les mots pour exprimer et donc pour penser le temps, les couleurs et combien d'autres réalités diffèrent d'une langue à l'autre. C'est dire que la langue signifie nos appartenances. Et puisqu'elle est le meilleur instrument dont nous disposons pour communiquer et le moyen qui nous permet de saisir l'univers et de nous y insérer, il est logique que nous lui conférions un tel poids symbolique.

Inévitablement, on est amené à se demander si la crise du langage frappe la langue dans sa fonction instrumentale ou symbolique.

Que la crise affecte la fonction instrumentale de la langue semble démenti par la réalité: les francophones écrivent et se parlent encore intelligiblement.

La crise affecterait-elle plus spécialement certains secteurs sociaux? Sans doute nos systèmes d'éducation ne sont pas parfaits: l'alphabétisation se généralise cependant, signe évident de progrès.

La crise instrumentale se manifesterait-elle dans l'évolution du langage? Mais une langue à l'abri des autres langues et de la "corruption" relève du mythe adamique. Toute *langue vivante* serait alors en crise permanente. De plus, si la langue était stable, cela signifierait qu'une communauté socio-linguistique serait incapable de s'adapter et d'évoluer, et que du même coup elle ne connaîtrait aucun conflit politique, social ou culturel:

Une langue vivante n'est pas une langue homogène parfaitement normée et réglée par des prescriptions, seraient-elles académiques. [...].

Une langue vivante, c'est au contraire une langue hétérogène et active, qui témoigne de la diversité même des groupes sociaux qui la parlent. [...].

Une langue vivante évolue dans la marge, hors de l'académisme (Charaudeau, 1992, p.115).

Les linguistes savent aussi que ce qui définit la personnalité des langues: la phonologie, la morphologie et la syntaxe, est dans une phase d'évolution lente. En revanche, le lexique -la partie la moins essentielle de la langue bien que la plus visible- évolue vite. Certes, un tel mouvement motive l'impression de crise, mais justifie-t-il qu'on parle de désagrégation?

Selon Klinkenberg, la crise ne frappant pas notre langue dans sa fonction instrumentale, elle sera donc de l'ordre du symbolique. Et sans doute cette distinction (instrumental/symbolique) éclaire-t-elle les divergences d'opinions des linguistes -plutôt rassurants- et des grammairiens -alarmistes- ainsi que les résultats paradoxaux fournis par des enquêtes récentes: les Belges francophones disent par exemple que leur langue est en crise mais pensent la maîtriser mieux que leurs parents².

Que la crise du français est une *crise de conscience* ne fait plus guère de doute lorsqu'on constate que des rumeurs identiques circulent à propos des principales langues de culture des Etats industrialisés. Le tableau peint aux Etats-Unis est aussi sombre qu'il l'est dans la francophonie européenne, mais faits de langage et de société y sont étroitement associés: "La langue est dans tous ses aspects [...] inséparable de la morale [...]. Le déclin de l'anglo-américain figure celui des Américains en tant qu'êtres humains" (Cité par Klinkenberg, 1992, p.34), y lit-on sous certaines plumes. La crise de la langue est donc le symptôme d'un malaise plus diffus: la déliquescence de certaines valeurs.

D'après Klinkenberg, pour qui les inquiétudes nées des bouleversements historiques poussent l'homme à valoriser davantage les instruments d'identification de soi, parmi lesquels sa langue, quatre facteurs ont pu aiguïser le sentiment de crise au cours des vingt dernières années.

1. Le premier, le plus proche des fonctions instrumentales du langage, est la relation nouvelle nouée entre l'écrit et l'oral.

La crise de la langue semble affecter principalement l'écrit. Mais peut-on, malgré le mythe de l'audio-visuel triomphant, parler de "désaffection"? Contrairement à la prophétie de Marshall McLuhan et de ses prosélytes, l'écrit n'est-il pas aujourd'hui plus présent que jamais dans nos cultures?

Manifestations bien grossières de la compétence linguistique, dira-t-on... Ce n'est pas l'avis de qui considère les produits si variés de la rhétorique contemporaine, de cette rhétorique créatrice qui est à l'oeuvre autour de nous, à chaque instant, dans l'argot comme dans les titres de presse, dans la publicité comme dans le jargon des sciences. Elle illustre la souplesse et la ductilité du langage, dont les ressources sont inlassablement sollicitées. Elle nous prouve que nos langues ne sont pas des malades souffreteux à isoler. Elle nous montre enfin les trésors d'énergie créatrice que nous y déployons (Klinkenberg, 1992, p.36).

Selon Klinkenberg, la compétence à manier l'écriture ne décline pas mais ses fonctions ont fortement évolué depuis plusieurs décennies dans le sens de son *autonomisation*: longtemps

2.- Voir notamment plusieurs numéros de la revue *Français & Société* :

- GARSOU, Martine (février 1991) *L'image de la langue française. Enquête auprès des Wallons et des Bruxellois*, 1.

- LAFONTAINE, Dominique (mars 1991) *Les mots et les Belges. Enquête sociolinguistique à Liège, Charleroi, Bruxelles*, 2.

- FRANCARD, Michel (avril 1993) *L'insécurité linguistique en Communauté française de Belgique*, 6.

Voir également BLAMPAIN, Daniel; GOOSSE, André; KLINKENBERG, Jean-Marie & WILMET, Marc (Sous la direction de) (1997) : *Le français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-la-Neuve, Duculot-Ministère de la Communauté française de Belgique.

simulacre de la parole qu'il représentait, fixait dans le temps et transmettait dans l'espace, l'écrit délaisse ses fonctions séculaires exercées aujourd'hui par des techniques plus efficaces. Ainsi,

pour que la phase critique que nous vivons oriente nos sociétés vers une meilleure maîtrise de leurs moyens d'expression, ne faudrait-il pas, plutôt que de se lamenter, repenser la place de l'écrit dans nos formations? Car la langue écrite que nous avons connue ne peut désormais être le modèle unique de toute langue (Klinkenberg, 1992, p.38).

Les deux facteurs suivants, la crise de la civilisation dans les années 80 et la réorganisation de la stratification sociale au cours des trois dernières décennies, sont moins directement linguistiques.

2. Certaines périodes de l'histoire sont propices à un repli sur soi et sur des valeurs sûres. Le terme "cocooning", entré très récemment dans les dictionnaires, ne traduit-il pas cette recherche de sécurité caractéristique des phases de mutations? Le sentiment d'angoisse né de ces bouleversements se projette aussi sur la langue. "Faut-il [...] s'étonner d'un mouvement qui donne un prix élevé à tout ce qui compense l'insignifiance en créant du sens, à tout ce qui enrayer la dissolution en créant de l'identité?", s'interroge Klinkenberg (1992, p.39). Parmi les valeurs à cultiver, celle du langage. Mais la langue, changeante et fuyante, ne s'offre pas comme une valeur refuge. N'est-il pas logique, dans ces conditions, de la dire *en crise*?

D'autres éléments sont venus alimenter ce discours, déjà à l'ordre du jour dans les années septante.

3. Klinkenberg fait intervenir ici la notion du *remodelage de la morphologie sociale* développée par Nicole Guenier.

Certaines périodes sont témoins d'un redéploiement des catégories sociales, lequel a forcément des effets linguistiques.

Dès la moitié de ce siècle se produit l'essor du secteur tertiaire, auquel se superpose, au cours de la décennie 60, l'arrivée des enfants du *baby boom* de l'après-guerre sur le marché des études, puis sur celui du travail. La conjugaison de ces facteurs socio-économique et démographique créera des conditions propices à l'apparition du discours sur la crise.

D'une part, la tertiarisation de l'économie a surtout bénéficié aux classes moyennes, celles qui éprouvent le plus intensément l'*insécurité sémiotique*, un phénomène produit "par le rapport entre norme évaluative et norme objective" (Klinkenberg, 1996, p.217). Cette insécurité se révèle en effet des plus vive au sein des groupes qui ont une image assez claire de la norme à suivre (référence du bien-parler), et dont l'ascension sociale est liée à la maîtrise de celle-ci, mais qui sont conscients de la non-conformité de leurs usages à cette variété "légitime" de la langue, celle qui permet d'imposer le *pouvoir symbolique*. C'est dire que cette insécurité affecte principalement la petite bourgeoisie et les femmes. Le *remodelage de la morphologie du corps social* a donc accentué globalement le malaise linguistique et, partant, le sentiment de crise.

D'autre part, la scolarisation a des effets paradoxaux. Alors qu'elle devrait assurer la *sécurité sémiotique*, cette institution peut détériorer la représentation que les apprenants ont de leurs usages langagiers.

D'un côté, la scolarisation renforce souvent l'insécurité. Car, si l'école introduit à la connaissance de la norme évaluative, "celle qui consiste à étalonner les variétés sur une échelle de légitimité" (Klinkenberg, 1996, p.215), elle n'en fournit pas pour autant la maîtrise effective.

Par ailleurs, la scolarisation accrue bouleverse l'échiquier social. Tant qu'elles étaient une prérogative des classes privilégiées, les études étaient une marque de distinction. Dès lors qu'elles se démocratisent, elles perdent de leur prestige, d'où la volonté de certains de chercher de nouvelles marques de supériorité et de dénigrer les périmées. Cela conduit à un second paradoxe: alors que *le niveau monte*, d'aucuns prétendent que *tout fout le camp*³.

Comme le signale Guenier, ces mutations sociologiques devaient faire naître "par rapport à la culture en général et à la langue en particulier l'espoir d'une appropriation croissante"(Cité par Klinkenberg, 1992, p.41). La crise économique se chargerait cependant de dissiper les illusions engendrées par l'évolution du système scolaire. En outre, tandis que les rejetons des classes moyennes envahissent les Facultés qui offraient alors des légitimités d'ordre symbolique, celles de sociologie, de philosophie et lettres ou de sciences politiques, les formations les mieux valorisées par une société de plus en plus néolibérale seraient bientôt les scientifiques et les techniques.

Dans ces conditions, n'est-il pas compréhensible que les formations humanistes, celles où le langage occupe une place centrale, deviennent aussi la cible de ceux qui avaient misé sur la maîtrise linguistique et culturelle comme source de reconnaissance et de pouvoir? Rien de surprenant à ce que leur amertume s'exprime en termes de crise, voire de décadence.

Si les phénomènes mentionnés jusqu'ici valent pour les langues des pays développés - et ce, même si l'unitarisme hyper-poussé de leur langue accentue chez les francophones le sentiment d'insécurité-, le quatrième facteur est, lui, propre au français: la nouvelle position, problématique, qui est la sienne sur le marché linguistique mondial.

4. Les francophones d'Europe sont sensibles à cette réalité, et le seront de plus en plus, "puisque le déséquilibre entre langues et entre cultures n'est ici que la conséquence d'un déséquilibre économique et politique, et que ce déséquilibre, favorisé par l'évolution générale de la planète, ne peut que s'accroître dans les décennies qui viennent" (Klinkenberg, 1992, p.42).

Toutefois, il est un autre phénomène, majeur pour la conscience de ces francophones mais dont le poids est peu explicite: l'essor de l'idée de *francophonie* et, à travers elle, la révélation de la variété de leur communauté linguistique.

Le français est comme les autres langues: *il n'existe pas en tant que tel*. Ce singulier à *français*, Wilmet propose lui aussi de le remplacer par un pluriel, car l'existence d'*un français* unitaire et univoque relève, dit-il, de la fiction. La langue française varie en effet selon au moins quatre facteurs: *chronologique, géographique, socio-professionnel et fonctionnel* (Wilmet, 1997, p.12). Ce qui existe donc, ce sont *des français*, et ce au coeur même de l'Hexagone. Mais cette évidence, longtemps occultée par une centralisation linguistique extrême, tarde à être reconnue. Et la France -ou tout simplement Paris!-, contrairement aux métropoles colonisatrices devenues linguistiquement minoritaires, continue de régner sur une communauté où seule une minorité de locuteurs s'expriment en français depuis le berceau.

Vouloir construire cette communauté a des implications considérables.

C'est admettre que le français est *pluriel* non seulement par ses formes mais aussi par les expériences qu'il permet de relater; il n'est plus l'apanage du pays linguistiquement le plus gen-

3.- Voir BAUDELLOT, C. & ESTABLET, R. (1989) *Le niveau monte. Réfutation d'une vieille idée concernant la prétendue décadence de nos écoles*, Paris, Seuil, Coll. L'épreuve des faits et THÉVENOT, J. (1985) *La France, ton français fout le camp*, Gembloux, Duculot.

darmé mais le bien à part entière d'un continent saccagé et exsangue. Ce français se doit désormais d'exprimer des réalités in-ouïes, souvent insupportables.

C'est aussi assumer des responsabilités vitales, se forcer à un examen de conscience en profondeur. Car si le français veut être l'avocat de la diversité dans un monde en proie à l'uniformisation culturelle, il lui faut s'ouvrir à la *diversité* et plaider pour la *tolérance*, deux des trois axes autour desquels Wilmet articule l'idée qu'il se fait du français, le troisième -sur lequel nous reviendrons brièvement- étant celui de l'*intransigeance*.

L'avènement de la francophonie est donc un formidable défi pour le francophone à la fois confiant de n'être plus seul au monde mais inquiet de découvrir que sa langue revêt des visages bigarrés et qui l'interpellent, et ce au moment précis où ce qu'il cherche, c'est le confort et le réconfort d'une langue homogène.

On le voit, le discours, rabâché à l'envi, sur la crise de la langue déplace le problème. Car la langue n'est qu'un des symptômes d'un malaise plus profond, qui concerne moins le linguiste ou le grammairien que l'Homme convié à modifier ses réflexes et à adopter des attitudes nouvelles:

Apprendre ce qu'est réellement une langue [...]. Traduire en termes explicites tout ce qu'il y a d'implicite dans les débats sur la langue [...]. En cette matière comme dans d'autres, combattre les mythes, en développant l'esprit critique. Cesser de croire que la "défense" de la langue est une (car qui dit défense dit ennemi. Il est [...] facile de culpabiliser l'usager qui est le seul à pouvoir faire vivre la langue, en la parlant. Il l'est moins, par contre, de combattre l'inégalité, cette abstraction sans visage). [...]. Adapter la langue aux besoins nouveaux, par exemple en l'aidant à mieux exprimer l'univers, la femme. Et surtout, rendre à l'usager la confiance en ses propres capacités langagières.

Bref, il importe de réorienter le respect qui se porte sur la langue: ce sont ses usagers qui doivent en bénéficier (Klinkenberg, 1992, p.44).

De même que Charaudeau pour qui une Ecole désireuse de rester en prise sur la vie et le monde extérieur se doit de "travailler avec/sur une *langue vivante*, au risque -enrichissant- d'avoir à se confronter avec sa *diversité*" (Charaudeau, 1992, p.115), Wilmet condamne le conservatisme de l'enseignement et rêve de voir les professeurs divulguer à leurs élèves les mille ressources du français et compléter la variété *légitime* par celles jusqu'ici moins bien connotées.

Dénonçant par ailleurs la "véritable conspiration" en faveur du multilinguisme à tout prix dont nous sommes aujourd'hui victimes, Wilmet rappelle qu'une maîtrise approfondie de la langue maternelle est la meilleure assise à toutes connaissances littéraires ou scientifiques.

Bien plus nuisible que le phénomène de l'emprunt déjà évoqué est, selon lui, la mentalité des grands consommateurs d'anglo-américanismes: les technocrates au jargon arrogant, les publicitaires qui inventent des boissons "light" (alors que l'anglais dit "diet"), les programmeurs de radio qui diffusent à toute heure des tubes anglais alors que précisément la chanson constitue un patrimoine culturel populaire fondamental. Et que penser des scientifiques francophones qui jugent préférable de communiquer le fruit de leurs recherches en anglais plutôt que de le faire dans leur langue maternelle, et ce en dépit des lamentations des scientifiques anglophones qui déplorent la "pidginisation" de leur langue par les francophones? La conséquence de cette tendance de plus en plus marquée à délaisser l'usage du français est simple: le français est loin de refléter la part des contributions francophones à la science.

Pour Bernard Cerquiglini, il est possible, dans le domaine des langues, d'intervenir sur la conscience linguistique des spécialistes et de leur rappeler, citant Mitterand, que "Personne n'en-

tend plus un peuple qui perd ses mots”. La langue est en effet un bien commun à tous les citoyens qui la parlent et c’est un bien qui doit être considéré comme essentiel à la vie sociale et politique (Cerquiglioni, 1992, p.47).

On le voit, les propos tenus par les linguistes présentent des points communs, parmi lesquels le caractère modéré et raisonnablement optimiste des opinions émises sur ce que l’on appelle communément “la crise” du français: son “état de santé” ou sa “dégénérescence” ne sont donc pas aussi graves que certains le prétendent. Ainsi, plutôt que de parler de “défense” du français -ce qui paraît annoncer un “repli”- et de célébrer ses pièges et ses subtilités, ne conviendrait-il pas davantage d’envisager sa “promotion” à long terme?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CERQUIGLINI, Bernard (1992) “Qu’est-ce qu’une politique linguistique?”, in Basile-Jean RISPOULOS (éd.) *Le français en débat, Français & Société 4*, Communauté française de Belgique-Wallonie Bruxelles, Service de la Langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, pp.47-53.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992) *Grammaire du sens et de l’expression*, Paris, Hachette.
- GUENIER, Nicole (1985), in Jacques MAURIS (éd.) *La crise des langues*, Québec-Paris, Conseil de la langue française - Le Robert.
- QUENEAU, Raymond (1965) *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1992) “Le français: une langue en crise?”, in Basile-Jean RISPOULOS (éd.) *Le français en débat, Français & Société 4*, Communauté française de Belgique-Wallonie Bruxelles, Service de la Langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, pp.25-45.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996) *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- WILMET, Marc (1992) “Une certaine idée du français”, in Basile-Jean RISPOULOS (éd.) *Le français en débat, Français & Société 4*, Communauté française de Belgique-Wallonie Bruxelles, Service de la Langue française, Direction générale de la Culture et de la Communication, 7-23.
- WILMET, Marc (1997) *Grammaire critique du Français*, Louvain-la-Neuve, Duculot-Hachette.

EL OTRO Y SU REPRESENTACIÓN

M^a ISABEL BLANCO BARROS

Universidad de Burgos

RESUMEN

En esta comunicación realizamos un recorrido por la historia de la literatura francesa consagrada a las civilizaciones extraeuropeas con el fin de observar la construcción del imaginario del otro en nuestra civilización occidental así como la evolución de su representación a lo largo de la historia.

Palabras clave: mito, representación, imagen, extranjero, literatura.

RÉSUMÉ

Cette communication veut être un parcours par l'histoire de la littérature française consacrée aux civilisations extraeuropéennes à fin d'observer la construction de l'imaginaire de l'autre dans notre civilisation occidentale et l'évolution de sa représentation.

Mots-clés: mythe, représentation, image, étranger, littérature.

ABSTRACT

This papers is a about french literature overseas to observe the construction of the other's imaginary in our western civilization and the evolution of this representation.

Keywords: Myth, representation, image, foreing, literature.

Un recorrido por la historia de la literatura consagrada a las civilizaciones extraeuropeas nos permitirá observar la construcción del imaginario del otro en la civilización occidental, así como la evolución de su representación.

Si entendemos el otro como el extranjero, tenemos que comenzar delimitando los significados de tan polivalente término. Desde que Adán y Eva fueron arrojados del Paraíso todos somos extranjeros, emigrantes, exiliados, huéspedes de paso en cualquier lugar que nos hallemos. El extranjero simboliza pues la situación del hombre en el mundo, pero también la parte errática de uno mismo, no asimilada aún en la vía de la identificación personal, y también, el futuro presentizado, la mutación, las posibilidades de cambio imprevisto, de ahí que aparezca, con frecuencia, como el “destinado a sustituir” al que rige los destinos de un lugar o país y que, en muchas tradiciones, sea percibido como un rival en potencia, por más que se beneficie de las leyes de la hospitalidad.

Pero no es este sentido el que nos interesa destacar aquí, ni tampoco el psicoanalítico, distinción fundadora de la estructura del sujeto, introducido por la teoría analítica de Jacques Lacan, sino el filosófico de Hegel, toda conciencia por oposición al sujeto, aquello que es diferente, exterior y ajeno.

Bajo esta forma de la diferencia, Hegel afirma que el otro contiene la nada de aquello de lo que es uno, es decir, que una realidad sólo es autónoma cuando excluye lo que ella no es, lo que significa que ella no es ella misma sino por la presencia negativa en ella de su otro. Así, el otro no es relación con algo que se encuentra fuera de él, sino otro en y para sí.

Si uno y otro poseen identidades estáticas la distancia entre ambos es infranqueable y el encuentro imposible. ¿Pero esto es realmente así? Creemos, más bien, que toda distancia crea una metáfora de desplazamiento que dinamiza la identidad de uno y otro abriéndola hacia el exterior, hacia la aventura del viaje y de todos los encuentros posibles.

La figuración del otro está anclada en el origen de la memoria del hombre, dispersa en la nostalgia, el desconocimiento y la denegación. La disposición de esas formas imaginarias atraviesa lenguas, culturas, formas de pensamiento y mitologías, pero esa disposición no surge de repente, ni una vez por todas, como estructura universal del pensamiento, sino que evoluciona a lo largo de la historia y el tiempo, se transforma cada vez que uno descubre al otro en sí.

El fundamento primero de la cultura occidental se construye sobre la metáfora del viaje. La obra de Homero, primera obra occidental que realiza el pasaje de lo oral a lo escrito, es una iniciación al viaje, a la “otroidad”, es decir, al mundo en tanto que narración de lo exterior, lo extraño, lo diferente, lo extranjero, lo bárbaro. Núcleo mítico de la figura del otro, supone tanto una iniciación como un pensamiento mágico sobre el modo o los modos de representarse frente al otro, frente a un exterior territorial, espacial, cósmico, lingüístico y cultural.

Si sobrevolamos la memoria literaria europea, en particular la francesa, desde *La Chanson de Roland* hasta *Le Captif amoureux* de Jean Genet o *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, podemos observar que entre el imaginario homérico y el imaginario europeo moderno hay unas líneas de fuerza respecto a la representación del otro, el extranjero, en su forma literaria. Estas líneas de fuerza que llamamos figuras míticas, entendiendo por mito la narración de

1.- Frazer, Sir J.G., *La Rama dorada*, Méjico 1951.

un secreto que la memoria mantiene con su pasado más remoto, se condensan fundamentalmente en tres grandes mitos: el del *buen salvaje* referido sobre todo al negro, el iroqués y el indio, el de la *pasión árabe*, característico del Oriente árabe e islámico, y el del *misterioso Oriente*, con referencia a China y Japón; mitos que captan un secreto, que introducen el imaginario francés, y en general el europeo, en su espacio “ilisible”, en los surcos infinitos de la memoria ancestral.

África fue el primer continente que atrajo el interés y la curiosidad de los europeos. Junto al celo apostólico y las necesidades económicas de la época, surge, en el siglo XIV², el gusto por lo maravilloso y por todo lo novedoso que llegaba de los países lejanos. “L’Afrique apporte toujours quelque chose de nouveau”, afirmaba ya Rabelais; más tarde Montaigne escribiría su famoso capítulo titulado “les Canibales”.

Durante mucho tiempo África fue para los franceses una reserva de exotismo a la que acudían escritores de éxito en busca de lo pintoresco y del color local que el público europeo, ávido de sensaciones fuertes, reclamaba. Pero esos autores no se preocupaban de estudiar las costumbres de los países lejanos, no asociaban las prácticas curiosas de sus gentes, abundantemente descritas en sus obras, a una cultura original y auténtica. No se interesaban por la identidad específica de los pueblos que visitaban ni por el alma de los hombres con los que se topaban, no intentaban penetrar en el imaginario del otro. Su mirada no es precisamente un espejo que refleje dos almas, un revelador recíproco del que mira y del mirado. Símbolo e instrumento de revelación, mirar se identifica tradicionalmente con conocer, saber y poseer, pero la mirada es también la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante, la muralla de la ciudad interior. La mirada de muchos de los escritores viajeros sobre los lejanos pueblos no es una mirada de amor, acto de ecuación, de reconocimiento del otro como igualdad que contiene incógnitas, sino más bien, mirada de posesión y amurallamiento, mirada superficial que no confiere al otro existencia real.

Esta situación va a mantenerse durante mucho tiempo, pues tampoco la moda de las *nègreries*, ni las primeras exposiciones de Arte negro en París, a comienzos de nuestro siglo, que tanto influyeron en el movimiento cubista, contribuyeron a cambiar la situación de desconocimiento, por no decir de desprecio manifiesto. Es a comienzos de los años treinta, con la aparición de los trabajos de los primeros etnólogos³, cuando surge en Europa un movimiento de revalorización de las civilizaciones negras.

La Europa del Renacimiento había sabido encontrar a través del Sahara la ruta del oro y de las especias, pero no supo encontrar en África una forma de pensamiento, religión o civilización susceptible de estimular su curiosidad intelectual, como sí encontró más tarde en Oriente y China.

El personaje africano, como el iroqués, tras haber sido adornado con todas las virtudes con-figuradoras del mito del *bon sauvage*, sufre un rápido declive durante el siglo XIX. Heredero del mito medieval del paraíso terrestre, el mito del buen salvaje se continúa en la corriente utópica y voluntarista del siglo XVIII, como prueba la publicación, en 1771, de *Voyage autour du monde*, relato de viajes de Bougainville, que contribuyó a la difusión de las teorías sobre la bondad y el valor del hombre en estado natural, y *Supplément au voyage de Bougainville*⁴, estudio de Diderot sobre la población y la moral sexual. Algunos filósofos encuentran en el exotismo de los países lejanos y en las curiosas costumbres de sus gentes, un cómodo y eficaz pretexto para

2.- La publicación del *Atlas Catalán* data de 1375.

3.- Delafosse, Frobenius, etc.

4.- Cfr. *Les Immémoriaux* de Victor Segalen. Una especie de suplemento irónico al *Supplément...* que invierte el mito del buen salvaje tanto en la versión del exotismo folklórico de P. Loti como en la versión filosófica del siglo de las Luces y que ya Montaigne había integrado en la literatura.

la sátira política, para la denuncia satírica del Antiguo Régimen y para la difusión de las ideas imperantes en ese siglo de las Luces. Pero la burguesía, que estaba gozando de un importante ascenso social y económico, siente un interés inequívoco para la expansión de sus negocios; los paraísos exóticos, poblados por individuos ingenuos, se convierten, para la clase de negocios, en inmensos territorios vírgenes abiertos a su desmedido apetito de riquezas.

Desposeído del prestigio que le habían revestido los filósofos, *le bon sauvage* se convierte, bajo la influencia conjunta del positivismo de Comte y del espíritu colonialista de la III^a República, en salvaje, simplemente, primitivo, bárbaro e ignorante; el indígena adquiere así un estatuto de desprecio e indiferencia que va a calar profundamente en la conciencia europea y que perdurará hasta comienzos del siglo XX cuando, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se renueve el interés y la curiosidad por los pueblos y las civilizaciones exóticas.

La verdadera medida del exotismo puede percibirse en el siglo XIX a través de dos corrientes que marcan este periodo y que podemos denominar como el exotismo romántico cuyo origen estaría en Chateaubriand, y el exotismo colonial que surge a raíz de la conquista de África y se prolonga hasta la segunda guerra mundial.

El exotismo romántico traduce sobre todo la fascinación por Oriente; hacia mediados de siglo XIX, no habrá escritor romántico que se precie que no haya visitado o soñado con visitar Grecia, Egipto o Asia Menor. Novelas como *Cinq Semaines en Ballon*, *L'Aventure de la mission Barsac* de Jules Verne, o revistas con tan sugestivos títulos como *Le Tour du monde* o *La Quinzaine coloniale*, ponen de moda un personaje que gozará del favor popular, el del explorador, y hacia finales de siglo aparece una forma de exotismo más documental que se propone revelar al gran público la diversidad étnica y geográfica de las colonias francesas.

Esta literatura de conquista y de divulgación geográfica es pronto sustituida por la novela de aventuras exóticas de Pierre Loti, Rudyard Kipling o Joseph Conrad, y a partir de 1920, por la novela cosmopolita de Valéry Larbaud, Blaise Cendrars o Paul Morand. A través de la obra de estos autores, el público europeo se abre al conocimiento del mundo, de otras culturas y paisajes, y al descubrimiento de los valores míticos de la naturaleza salvaje; viaja con ellos a Bombay, Singapur, Borneo, Australia, Isla Mauricio, y descubre la magia de Turquía, el misterio de la India, Japón, China, o la naturaleza exuberante de Oceanía.

Esta apertura al mundo, ese gusto por el viaje y la aventura exótica, se desarrolla sobre todo a partir de 1880. Astier Loufti⁵ afirma que “jusque vers 1880, le domaine colonial français, constitué sans dessein préalable ni intentions impérialistes, au hasard de contingences politiques immédiates ou d’initiatives privées, fut considéré par les gouvernants comme une source de difficultés plutôt que de puissance”. Argelia era para Napoleón III “un boulet au pied de la France”, y la III^a República, nacida de la derrota y con los ojos puestos en el Rin, no se interesó verdaderamente por la expansión colonial hasta que se dio cuenta de que podía encontrar en el exterior una especie de compensación nacionalista a los sinsabores políticos de la Metrópoli. Fue pues, a partir de 1881, cuando por primera vez, después de la conquista de Argelia, los ejércitos franceses hacen campaña masivamente en África, cuando se manifiesta en la opinión pública un interés por las colonias. La decepción de la política interna y los escándalos políticos y financieros en el exterior⁶, junto al gusto por lo pintoresco y el deseo de “se dépayser”, explican el renacido interés por los países lejanos.

5.- Loufti, A, *Littérature et colonialisme*, Paris, Mouton, 1971.

6.- Como el asunto de Túnez durante el gobierno de Jules Ferry.

Entre 1880 y 1914 aparece una masa ingente de novelas consagradas a la realidad colonial en la que puede observarse dos actitudes divergentes: por una parte la indiferencia y el desprecio hacia esos países y sus habitantes; por otra, la exaltación de la conquista celebrada como una verdadera cruzada de occidente para recargar la energía nacional debilitada por los enfrentamientos políticos en Europa y el espíritu decadente de fin de siglo. Obras como *Tartarin de Tarascon*, *Bel-Ami* y *Le Roman d'un spahi* transmiten un triste aspecto de las colonias; Maupassant y Daudet denuncian los defectos de una política colonial absurda, incoherente y raramente desinteresada. El héroe novelesco de estas obras es el soldado francés exiliado. Este personaje sirve de pretexto para desvelar el mundo malsano de la colonia en la que cohabita, bajo un fondo indiferenciado de miseria indígena, toda una fauna de marginados y aventureros, fracasados por la acción conjunta del alcohol, las drogas y las mujeres. Por el contrario, a finales de siglo, una corriente novelesca que va de Jules Verne a Melchior de Vogüé, destaca las ventajas de la colonización. Herederos más o menos declarados de Nietzsche, Michelet y Charles Maurras, estos escritores expresan una ideología voluntarista cuyo fin, entre otros, consiste en compensar a Francia de los sinsabores militares de 1870 y de forjar una nueva raza de oficiales y administradores capaz de, llegado el momento, derribar una República que se había revelado infame. *Le Voyage du Centurion* d'Ernest Psichari o *Les morts qui parlent* de Melchior de Vogüé ponen en escena personajes que encarnan una mística imperialista, generales dotados de las virtudes viriles de fuerza, valor y gusto por la acción, obsesionados por la decadencia de la metrópoli y conscientes de cumplir una misión civilizadora.

La literatura novelesca francesa de este periodo, 1870-1914, no nos enseña nada sobre África, no aporta conocimiento alguno sobre sus gentes, pero su discurso revela la mentalidad de los escritores de la época: cualquiera que sea su posición, lo que se encuentra en ellos es una indiferencia fundamental hacia los autóctonos, de manera que, curiosamente, el gran ausente de la literatura colonial es el colonizado. Es decir, que la literatura colonial no sería más que una literatura a propósito de las colonias, sin acercamiento alguno al conocimiento profundo de la identidad del otro. Quizá, porque como afirman Cario et Regismanset⁷ a comienzos de siglo, el francés es "systématiquement réfractaire au pays qu'il colonise, volontairement ignorant de sa langue, de ses moeurs, de sa religion et de son code, ostensiblement dédaigneux de tout ce qu'il ne connait pas". En todos los casos, el indígena sólo existe bajo la mirada corrosiva del hombre blanco, del europeo cuyo punto de vista unilateral ejerce un verdadero imperialismo. El recurso a términos tomados del lenguaje zoológico y a metáforas zoomorfas para describirle muestra el grado de deshumanización al que llegan los testigos de la crónica novelesca colonial. Tampoco la expresión *âme noire*, inventada por los Occidentales a finales del XIX, en la época del discurso sobre la mentalidad primitiva de Lévy-Bruhl⁸, contribuye a mejorar la situación; esta expresión trata de integrar, pero al mismo tiempo aísla, en el seno del género humano, a grupos considerados específicamente irreductibles. Es un concepto equívoco marcado por la confusión deliberada entre el ser y el parecer. Los atributos conferidos al alma negra reflejan el desprecio del vencedor hacia el vencido, el primero siempre se atribuye cualidades que niega al segundo; es un discurso tautológico, un golpe de estado ideológico que viene a reforzar la victoria proyectando la tautología del instante a la eternidad, transformando una victoria particular en una mentira general. Nacido de un abuso del lenguaje, el concepto impone una tiranía ideológica en la que se encierra y se justi-

7.- *L'Exotisme*, Paris, Mercure de France, 1911.

8.- *La Mentalité primitive*, 1922; *La Mythologie primitive*, 1935; *L'Expérience mystique et les Symboles chez les primitifs*, 1938.

fica. Es como si el negro sólo tuviera una posibilidad, una sola, de ser reconocido por la cultura occidental: hacer el negro; sólo en ese papel alcanza un triunfo que asegura la fuerza y la perennidad del concepto. Será necesaria la intervención activa de otros negros, auténticamente negros en su conciencia existencial, como Fanon o Mphahlele, para romper el círculo y oponer a la confusa expresión de *âme noire*, el concepto revolucionario de *conscience noire*.

Divulgando de este modo la imagen de los países lejanos, la novela colonial viene a modificar fundamentalmente la naturaleza del exotismo literario; considerado en otro tiempo como el espacio privilegiado de la ensoñación romántica, esos países quiméricos contruidos por la libre arquitectura de la más rica imaginación, se degradan hasta lo pintoresco y lo insignificante. Será necesario el esfuerzo de varias generaciones de poetas y novelistas africanos para borrar los efectos negativos de esa imagen del otro difundida en la cultura occidental, y, todavía hoy, están presentes muchas de sus funestas consecuencias.

No bastó con el descubrimiento del arte negro, a comienzos de nuestro siglo y las exposiciones que le fueron dedicadas tanto en Europa como en Estados Unidos (la primera tuvo lugar en París en 1919 en la Galérie Dewanbez), ni su importante repercusión en el arte occidental, en pintura, música y literatura.

Mercur de France y la revista *Action* publicaban las impresiones de aquellos artistas y escritores que descubrían por primera vez toda una estatuaría africana en la que percibían el fermento de un arte nuevo. Los artistas franceses, seducidos por la extrañeza y la supuesta abstracción de las estatuillas negras⁹, encontraron en ellas una importante fuente de inspiración hacia nuevas experiencias creadoras que dinamizan la búsqueda estética de formas capaces de romper los moldes caducos del arte occidental. El arte negro, que tanto habría de influir en Picasso, Braque, Derain y Matisse, en el movimiento cubista, fue definido por Paul Guillaume, como “le sperme vivificateur du XX^e siècle”¹⁰.

En el ámbito musical, además del triunfo del jazz, el gusto por el arte negro se traduce en los decorados, los trajes y las máscaras africanas de *La Création du monde*, ballet de Daruis Milhaud con argumento de Blaise Cendrars y decorado de Fernand Léger, estrenado en París en 1923, así como en el éxito de *La Revue nègre* que consagra a Josephine Baker y Sidney Bechet en el Théâtre des Champs Elysées.

Y para citar algún ejemplo de la influencia del arte negro en literatura, recordemos *Zone*, de Apollinaire, poema que influirá en Aimé Césaire, en el que el poeta evoca sus fetiches de Oceanía y Guinea; o la primera antología de poesía negra publicada por Blaise Cendrars en 1921, seguida en 1928, de *Les petits Contes nègres pour les enfants des Blancs*; o ese personaje que se hace eco de la revolución surrealista de Philippe Soupault y que proyecta su sueño de europeo en busca del primitivismo ancestral en *Le Nègre blanc*, de 1927.

Estos acontecimientos son importantes, sin duda, favorecen el acercamiento hacia el imaginario del otro y parecen provocar el inicio de un diálogo entre las diferentes culturas, pero ese diálogo dista mucho aún de ser igualitario. El itinerario seguido no conduce al puerto deseado.

9.- El entusiasmo de los cubistas por el arte negro reposa sobre un malentendido: las consideraban libres de toda referencia mitológica y literaria, pero luego hemos sabido, por los trabajos de Michel Leiris y otros, que el arte negro es un arte esencialmente realista cuya referencia se encuentra en la experiencia cotidiana de una determinada colectividad.

10.- Citado por Laude, J., *La Peinture française et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968.

Siguiendo el rastro de toda metáfora de desplazamiento y tomando los escritores viajeros como guías de ese mapa literario del espacio y el tiempo por el que transitan las diferencias, vemos que ni los títulos citados, ni *Les Lettres persannes*, ni *Le Roman de la momie*, ni *Salammô*, ni *Eden eden eden*, ni *La Rose de sable*, pueden guiar nuestro viaje hacia el encuentro con el otro sin riesgo de dejarnos anclados en un exotismo folklórico de superficie.

Lo que encontramos en la literatura sobre los negros, los árabes o los orientales es lo que Valéry definía como “*extranéité intérieure*”, es decir, el exterior más interior e íntimo, el más receptivo.

Lo que algunos escritores románticos han buscado en los paisajes lejanos ha sido, a menudo, un remedio al aburrimiento, un medio de escapar al tedio de lo cotidiano. Vana búsqueda, la de un viaje sin desplazamiento interno. En los bosques del nuevo mundo, Chateaubriand, que no había encontrado la perfecta armonía que esperaba, añora las costas de Saint-Malo; el viaje hacia lo desconocido de Paul Bourget es un medio de “*renouvellement de la source intérieure*”; y la Mauritania de Ernest Psichari no es un lugar de encuentro con el otro, sus costumbres y su paisaje, sino espacio de búsqueda de un contacto directo con su Dios.

Todo parece indicar que el exotismo funciona como un medio que cada cual maneja a su manera: fuente de enriquecimiento interior, pretexto para escapar de uno mismo, mecanismo de *dépayement*..., pero no permite romper las barreras del egotismo y el etnocentrismo. El “*exotista*” considera la realidad extranjera -hombres, costumbres y paisajes fundidos-, como la materia prima de una descripción pintoresca, quedando tácitamente convenido que esa realidad es inferior a la europea, piedra angular y modelo de toda civilización; o como simple telón de fondo del escenario de sus penas, como un vago decorado en el que mecer su angustia ante la vida o sacudir las telarañas de su espíritu. En cualquier caso, la diversidad no sobrepasa el umbral de la anécdota y el otro no existe como semejante, como el *uno diferente*, sino que es, simplemente, el indígena, alguien privado, por alguna extraña razón, del derecho a retener sobre él la mirada del alma, esa mirada capaz de penetrar la identidad de su propia naturaleza, de su personalidad original.

El exotismo no es un folklorismo de superficie sino un secreto de toda literatura, de sus paradigmas. ¿Pero cómo redescubrirse uno en el abismo de la propia identidad y de la identidad del otro? ¿Cómo transformar nuestra identidad estática en una identidad en progreso? Incluso entre los escritores coloniales aparecen, a lo largo de los años, algunas divergencias que contribuyen a diversificar y matizar la imagen de África y sus habitantes. Mientras Henry Bordeaux y Paul Morand siguen encarnando la buena conciencia de Europa frente a África, surge en otros un sentimiento ambivalente respecto a la empresa colonizadora. En *Terre de soleil et de sommeil*, Ernest Psichari critica a quienes tratan a los negros como si de niños grandes se tratara y, al tiempo que se acerca a su cultura intentando comprender el hombre y sus costumbres, se confiesa incapaz de liberarse de su pensamiento judeocristiano. Maurice Delafosse, consciente de la dificultad que supone abstraerse de la propia mentalidad, afirma, en *L'Âme nègre*, que “*à vouloir dépeindre les Noirs tels qu'ils sont, on risque de les représenter seulement comme on les voit*”, y concluye afirmando que la mejor manera de acceder a la realidad del hombre negro es a través de su palabra; constata así la existencia de una cultura original e invita a penetrar en ella, a descubrir la identidad del otro a través de los cuentos y leyendas de los pueblos que expresan los secretos del alma africana.

Porque, si Asia ha sido objeto de hermosos textos de Paul Claudel, Saint-John Perse, Henri Michaux, Roland Barthes y sobre todo Victor Segalen, no ha ocurrido lo mismo con el África negra. En *Voyage au Congo* y *Le Retour du Tchad*, André Gide manifiesta su simpatía con los

negros oprimidos y denuncia el escándalo de las compañías concesionarias, pero esos diarios de viaje sobre el Congo o el Chad no constituyen una obra original ni por la forma, ni por el contenido, ni por el pensamiento de la diferencia cultural. *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris es una reflexión exigente sobre la diferencia entre las culturas y una defensa de la dignidad de los africanos, pero tampoco va mucho más lejos; casi podría afirmarse que el mejor texto sobre el continente negro es una obra totalmente imaginaria, *Impressions d'Afrique*, de Russel. Es como si África siguiera siendo, en el imaginario hexagonal, una especie de planeta desconocido.

Para acercarse verdaderamente a la realidad del continente africano y a la diversidad de sus culturas hay que ir directamente a las obras producidas por sus artistas y escritores porque, cualquiera que sea su posición ideológica o estética, sólo ellos pueden ofrecernos la originalidad de un testimonio directo sobre una realidad de la que sólo tenemos un conocimiento fragmentado y, a menudo, desviado. Pero eso -que supone un viaje diferente, apasionante por lo que encierra de descubrimiento del otro, de coincidencia en el instante poético, e inquietante por la visión de la imagen del uno al otro lado del espejo-, no es el objeto de este trabajo, así que vamos a terminar rindiendo homenaje a uno de los escritores franceses que mejor ha sabido expresar el imaginario del otro haciendo de su identidad lo que antes hemos definido como una identidad en progreso.

En ese camino hacia un verdadero encuentro con el otro, hay que destacar la importancia de la obra de Victor Segalen. De él podría decirse lo mismo que ya se dijo de Stendhal, que fuera del espacio de su patria natal, “il aura le sentiment de rejoindre son vrai monde, et il se plaira à vivre hors de son pays comme il aime à vivre hors de son nom”¹¹. Su obra¹² constituye una escritura de las diferencias, una auténtica entrada en el territorio real e imaginario del otro. En ella, el autor se somete a la exigencia de lo exterior para hacer de ello la ley de su escritura, exterior del territorio y margen del libro francés, extranjero a los valores del escritor, a su sistema referencial; todo un ejercicio de alteridad que construye una alteración en acción de progreso. Escribir supone para Segalen desenclavarse de su tradición de origen para, sobrepasando su subjetividad, penetrar en el interior del alma de los pueblos indígenas. Su obra -experiencia única en el espacio literario francés por su fuerza de extrañamiento, de “extranéité”, que diría Khatibi¹³, es el lugar de un desplazamiento entre dos imaginarios, es el testimonio del vertiginoso conflicto entre lo real y lo imaginario, lo natal y lo extranatal, lo idéntico y lo diferente, lo Uno y lo Otro.

En este recorrido por la literatura de la diferencia, en este deambular por el mapa literario del espacio y el tiempo en busca de la imagen escriturada del otro, pueden observarse también las diferentes actitudes del escritor viajero ante la imagen del otro y la cultura que lo configura. Señalaré para terminar, y a riesgo de ser reduccionista, alguna de ellas: la que podríamos definir como del *turista*, vestido de explorador o de pantalón corto y camisa floreada, según la moda del momento, y armado con su cuaderno de notas y su cámara de fotos, sólo vehicula estereotipos, imágenes superficiales y falsas apariencias; la del *folklorista* en busca del color local que suele mezclar el mito del amor romántico, versión folletín, con el mito del buen salvaje y del paraíso perdido; la del *exoto*, neologismo creado por Victor Segalen¹⁴ para describir al viajero que, con-

11.- Starobinski, J., *L'OEil vivant*, Paris, Gallimard, 1985.

12.- *Les Immémoriaux, Stèles, Équipée...*

13.- Khatibi, A., *Figures de l'étranger*, Éditions Denoël, Paris, 1987.

14.- Segalen, V., *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978.

siderándose testigo de una cultura colonizada a la que se ha intentado desposeer de la palabra, escribe la lucha por la supervivencia de una identidad original, expresando esa identidad en toda su fuerza; y la que Khatibi define como la del *extranjero profesional*, es decir, la de aquel que parte en busca del otro sabiendo que el encuentro se produce en el instante poético del cruce entre dos imaginarios; para este viajero, la escritura sería ante todo un ejercicio de alteridad capaz de recorrer las diferencias, de captar el secreto en toda su fuerza, porque en eso reside la aventura del viaje y el valor del texto.

No hay modo de compartir secreto con el otro, sin saber, sin poder, sin desear encontrarle más allá de las fronteras del en-sí, en un deambular poético capaz de transformar la identidad en devenir.

GEORGES HENEIN: UN CAS DE DOUBLE APPARTENANCE CULTURELLE

M^a CRISTINA BOIDARD BOISSON
Universidad de Cádiz

RESUMEN

En el caso de Georges Henein, escritor francófono egipcio y surrealista de la segunda generación, el fenómeno de doble pertenencia cultural no presupone desconstrucción alguna de su universo personal sino que le permite adoptar líneas de acción renovadoras tanto a nivel literario como cultural y político, llegando a ser el introductor y divulgador del movimiento surrealista y de la cultura occidental moderna en general en Egipto.

Palabras clave: Henein, doble pertenencia cultural, surrealismo.

RÉSUMÉ

Dans le cas de Georges Henein, écrivain égyptien francophone et surréaliste de la seconde génération, le phénomène de double appartenance culturelle ne repose pas sur une déconstruction de son univers personnel mais lui permet d'adopter des lignes d'action novatrices aussi bien au niveau littéraire que culturel et politique. Il assumera le rôle d'introducteur et de divulgateur du mouvement surréaliste et de la culture moderne en général en Égypte.

Mots-clés: Henein, double appartenance culturelle, surréalisme.

ABSTRACT

In the case of Georges Henein, francophon Egyptian writer and member of surrealism belonging to the second generation, his links with a double cultural context not only did not provoke the destruction of his personal universe but enabled him to adopt new lines of action on literary, cultural and political levels. He will introduce and expand surrealism and modern European culture in Egypt.

Keywords: Henein, double culture context, surrealism.

En guise d'entrée en matière, je situerai Georges Henein né en 1914 et mort en 1973: nous sommes en présence d'un auteur de nationalité égyptienne, ami d'André Breton, membre du mouvement surréaliste de 1936 à 1948, introducteur et divulgateur du surréalisme en Égypte, qui accorda une importance particulière à la notion de liberté et de libération de l'homme. Pendant la seconde guerre mondiale, il n'hésita pas à centraliser les nouvelles des membres du mouvement dispersés en raison des circonstances, et donc à faire du Caire un centre de résistance au nazisme. Il s'agit enfin d'un écrivain surréaliste de la deuxième génération et d'un mécène qui fomenta l'apparition d'un art libre en Égypte.

Le premier point de notre démarche concernera les facteurs biographiques qui ont favorisé la double appartenance culturelle de l'auteur. Georges Henein appartenait à un milieu aristocratique et cosmopolite: en effet, son père, le diplomate Sadik Henein Pacha, était égyptien et sa mère, Marie Zanelli, d'origine italienne. La captation de cette diversité culturelle par l'enfant fut renforcée par les déplacements de la famille à Madrid et à Rome où Sadik Henein Pacha fut nommé ambassadeur en 1924 et 1926 respectivement. Le jeune Henein, confié tout d'abord aux soins de précepteurs, commença ses études secondaires au lycée Chateaubriand à Rome. Il les finit à Paris, au lycée Pasteur de Neuilly. Les circonstances familiales sont donc propices à une appartenance culturelle multiple, mais l'axe franco-arabe de double appartenance prévaut puisque l'élite égyptienne francophone était très active comme en témoigne l'existence d'une littérature égyptienne d'expression française. Le contact avec les deux cultures est renforcé par l'alternance de séjours de plusieurs mois en Égypte et en France pendant une grande période de sa vie. Yves Bonnefoy le revoit arrivant à Paris "souvent au début de mai, d'où ce souvenir d'arbres qui m'est resté: car nous nous retrouvions près de ses hôtels, sur des boulevards, dans l'odeur de feuillaison" (Bonnefoy, 1977: 288-289).

Au niveau linguistique, Henein présente une appartenance multiple qui comprend l'italien (la première langue qu'il parla), le français (qu'il apprit avec un précepteur), l'arabe (qu'il ne sut parfaitement qu'à l'âge de vingt ans) et l'anglais. Le français aura une valeur spéciale, ce sera la langue privilégiée pour ses écrits et sa correspondance; il réservera l'arabe à ses travaux de divulgation.

Georges Henein a donc des attaches très marquées en ce qui concerne les cultures du Moyent Orient et de l'Occident. Mais sa double appartenance n'est pas le résultat d'une déconstruction de son univers personnel puisqu'elle a été acquise de manière progressive et dans un milieu lui-même favorable. L'auteur n'a pas ressenti de dépaysement ni de déchirement. Les deux pôles culturels ont été intégrés de façon consciente par ce "flâneur des deux mondes" comme le nomme Sarane Alexandrian (1981: 67), ce qui nous amène à envisager les répercussions positives tant au niveau de sa projection sociale qu'à celui de sa production littéraire.

Chronologiquement, le premier effet de cette double appartenance culturelle est son choix du rôle d'introducteur et de divulgateur du surréalisme en Égypte. Henein avait reçu, comme nous l'avons vu, une éducation occidentale renforcée par ses études secondaires. Lorsqu'il commence des études supérieures à Paris, sa curiosité le pousse à entrer en contact avec les milieux d'avant-garde de tous bords aussi bien politiques que littéraires et artistiques. Il adopte des idées politiques socialistes et trotskystes contraires aux idées et aux intérêts de sa classe sociale. En Égypte, il participe aux activités du groupe "Les Essayistes", groupe anti-conformiste qui édite la revue mensuelle *Un effort*, tribune d'opposition dirigée par le poète Ahmed Rassim. En France, il publie des articles extrêmement agressifs dans la revue mar-

xiste-léniniste *Les Humbles*¹. Il participe également au “Dossier des fusilleurs” contre les procès de Moscou.

Son esprit contestataire, rebelle et anti-conformiste est renforcé par ses contacts avec les avant-gardes littéraires parisiennes. Cela se remarque dans de nombreux articles publiés par la revue *Un Effort* où Henein fait figure d’enfant terrible. Par ailleurs, ses réflexions sur l’application du principe de liberté en littérature suivent un parcours convergent avec les idées surréalistes. Son manifeste *De l’irréalisme*² est frappant à ce sujet:

Rien n’est inutile comme le réel [...] Dès lors pourquoi chercher la vérité où elle n’est pas, à l’extérieur, quand les ressources intérieures ne sont même pas explorées?

Lorsqu’il adhère au surréalisme, il décide d’introduire le mouvement en Égypte, c’est-à-dire d’introduire le principe de liberté par le biais des postulats surréalistes. Il utilisera donc la littérature comme une sorte de “Cheval de Troie” pour éviter la répression du régime dictatorial égyptien. L’activité divulgatrice de Georges Henein en Égypte va se dérouler sur deux fronts: la société francophone et la société arabe. En ce qui concerne le milieu francophone, la tâche est relativement aisée: des conférences comme “Un archange en fureur: Lautréamont” (1935), “Bilan du mouvement surréaliste” (1937), “L’Art dans la mêlée” (1939) et “Rayonnement de l’esprit poétique moderne parti de Paris” (1944) et la publication de divers articles qui traitent de sujets concernant le surréalisme suffisent. Mais Henein ne veut pas être un révolutionnaire de salon. Ses idées politiques ont développé son intérêt et sa sollicitude envers les opprimés et les classes défavorisées. Il est nécessaire d’introduire, dans le milieu culturel arabe et en langue arabe, les valeurs de la civilisation occidentale qu’il considère positives. Certes, il faudra parer au plus urgent en commençant par le commencement, ce qui contraint à laisser les théories surréalistes de côté provisoirement. Donc il crée en 1939 le groupe *Art et Liberté* qui canaliserait différentes activités qui vont des cycles de conférences en arabe sur des thèmes divers à la publication de bulletins et, plus tard, conduisent à la création enthousiaste, en janvier 1940, de “la 1^{ère} revue d’avant-garde en langue arabe que l’Égypte ait connue” (*Lettres*:40). Cette revue, intitulée *Al-Tattawer* (L’Évolution) connut un certain succès auprès des intellectuels égyptiens (*Lettres*:48). Replacés dans le contexte politique égyptien de l’époque, les buts de cette revue sont remarquables de courage et méritent d’être cités:

La revue Al-Tattawer lutte contre l’esprit réactionnaire, protège les droits de l’individu et insiste sur les droits de la femme en matière de liberté dans la vie. La revue Al-Tattawer lutte en faveur de l’art moderne et de la libre pensée, et éclaire la jeunesse égyptienne sur les mouvements contemporains. (Alexandrian, 1981:30)

L’activité du groupe est intense: le premier cahier offre la traduction méthodique des principaux discours sur le thème “défense de la culture” prononcés au cours des années précédentes par Gide, Huxley, Malraux, entre autres. Le second cahier devait concerner l’Espagne. Le troisième devait être consacré à la poésie d’avant-garde contemporaine (*Lettres*:33).

Le rôle d’Henein comme mécène est déjà perceptible lors de la création de la revue *Al-Tattawer*, puis des revues de gauche *La Magallah el Guadida* (La nouvelle Revue), et *El*

1.- “Le chant des violents” (juin 1935), “Vive la catalogne” et “Si on ne le pend pas” (décembre 1936), “Projet d’un monument international” (novembre 1937), in *Les Humbles*, Paris, septembre-octobre 1936.

2.- Publié dans la revue *Un Effort*, Le Caire, février 1935.

Malayine, (comme l'indique Berto Farhi)³; il s'amplifie avec l'achat des Éditions Masses en 1942⁴.

Henein, qui avait apprécié les mouvements de l'avant-garde artistique parisienne, ne pouvait ignorer l'importance de la création artistique. Les arts plastiques peuvent contribuer avec la même efficacité que la littérature à la promotion de l'homme. Donc son mécénat aida les jeunes artistes de son pays. Il utilisa aussi le groupe *Art et liberté* pour organiser *Cinq Expositions d'Art Indépendant en Égypte* (1940, 1941, 1942, 1944 et 1945) dont l'axiome était : surprendre le spectateur. Sans entrer dans les détails de ces manifestations artistiques, il semble que, toutes proportions gardées, elle causèrent autant de remous dans la société cairote que les expositions surréalistes à Paris.

Donc la double appartenance culturelle a permis à Georges Henein d'établir des contacts entre les deux cultures, d'apporter de nouvelles idées à ses compatriotes et de s'impliquer personnellement. Ses contributions à des publications périodiques tant en français qu'en arabe confirment l'importance qu'il accordait aux deux cultures. Nous pouvons citer les revues *Un effort* (Le Caire, 1935-36), *Don Quichotte* (Le Caire, 1939-40), *Al-Tattawer* (Le Caire, 1940), *Valeurs* (Alexandrie, 1946), *La Part du Sable* (Le Caire, 1947, 1950, 1954, 1955), *La femme nouvelle* (Le Caire, décembre 1954) et *la Revue du Caire* (Le Caire, 1959).

Puisque la double appartenance culturelle de l'auteur a eu un impact au niveau de l'action, il est logique d'envisager la présence de répercussions au niveau de la réflexion, autrement dit, d'examiner les opinions de l'auteur sur les deux cultures et leur interaction, opinions que nous trouverons dans ses carnets et dans ses essais. Les implications affectives liées à sa connaissance parfaite des deux réalités culturelles, ne l'ont jamais empêché de faire preuve de lucidité. Il est donc conscient des différences essentielles de mentalité ou d'appréhension du monde qui séparent le Moyen Orient de l'Occident:

D'un rivage à l'autre de la Méditerranée, la discontinuité du dialogue à travers les siècles a produit d'étranges malentendus dont les plus récents ont pour objet la conception même de la modernité. "Ne tirez pas sur le réel, dit l'Occidental à l'Arabe, il peut vous être utile". Et l'Arabe ne tirait pas, en vérité il flattait le réel en ne l'utilisant point. Toute la distorsion est là; elle porte en germe l'inépuisable discussion sur la forme du futur, la gaucherie du geste, le malaise devant la loi des chiffres. Débat qui peut aussi bien s'éterniser sans l'oasis d'une conclusion, car les pistes se brouillent au seul souffle d'une voix incrédule (Henein, 1978: 110-111).

Le pessimisme, voire le nihilisme, affleurent quand il définit l'Égypte comme "un pays qui a le don de ternir à la fois toute espérance et tout désespoir" (Henein, 1980:61). De plus l'Orient est "le prototype du destin drogué. Il ne poursuit guère que la lente et navrante macération de quelque chose que les autres sont seuls à attendre, car ce qui nous assure encore quelque présence de l'Orient, c'est uniquement l'interrogation de l'Occident à son égard"(id.:75).

Le contraste entre les deux cultures le sensibilise de façon progressive aux problèmes orientaux et, par là même, favorise une attitude de plus en plus critique envers la civilisation et

3.- Farhi, B. "Repères" in *Georges Henein: Hommage et études*, Paris, Le Pont de l'Épée n° 71-72, 1981, p.14.

4.- Certaines oeuvres publiées sont les suivantes: *La maison de la mort certaine* de Cossery en 1944, *Pour une conscience sacrilège* de Henein en 1945, *Qui est Monsieur Aragon* de Henein (sous le pseudonyme de Jean Damien) en 1945, *Vertu de l'Allemagne* d'Ikbal El-Alaily en 1945, *La Conspiration des impuissants* de Rady en 1945.

la culture occidentales. Au début de son parcours, il se considère comme un participant pessimiste d'un monde moderne qui joue à l'apprenti-sorcier:

finalement, nous avons des malheurs à notre mesure; des malheurs de laboratoire, des vaccins ratés, des rats de l'espace au cerveau hypertrophié qui commencent à avoir des droits sur nous, des radiations équivoques dont on ne sait pas si elles rendent intelligents ou si elles vous brûlent la peau à petit feu (Henein, 1978: 43-44).

Mais un processus de distanciation s'amorce à cause de l'indifférence des intellectuels occidentaux face aux difficultés politiques de l'Égypte ou au drame de la guerre civile espagnole. Il cache sa déception sous des commentaires sarcastiques lorsqu'il déclare à son ami Calet "que mon article concernant la situation politique en Égypte n'ait point paru, cela n'est pas très important, les événements vont vite et des choses autrement décisives sollicitent l'inattention des sous-Tabouis et des minus-Grumbach parisiens" (Henein, 1980: 23-23). Sa critique s'amplifie et se généralise à partir de 1969, année où il se voit contraint à quitter l'Égypte. L'exil lui dicte des remarques de plus en plus sarcastiques.

La société de consommation, par exemple, constitue une cible de choix:

Si seulement une belle et voluptueuse coulée de lave brûlante pouvait les figer, une fois pour toutes, dans la posture ridicule du consommateur jubilant. A force de vouloir créer des consommateurs, on finira par consommer la création (id.: 184).

Cela va de pair avec la dégradation de la culture car "les Parisiens sont plats et décérébrés" et Paris est habité par une plèbe qui vit encore sur l'esprit qu'elle n'a pas" (id.1980:186). En définitive, c'est toute l'Europe qui est concernée:

Il serait faux de dire que l'Europe s'enfoncé. Elle patauge dans ses vacances égalitaires mais ne coule pas. Elle est insubmersible. Il a fallu deux guerres mondiales et soixante-dix millions de morts pour populariser la machine à laver. Credo et crédit confondus dans une seule invocation pratique (id.:188).

La polarisation se dessine de plus en plus nettement:

L'outrecuidance de l'Europe réside en ce que toute idée qu'elle conçoit est décrétée universelle. Si l'Afrique est mal partie, si l'Asie risque de mal arriver, c'est parce que ces malheureux continents en proie au tribalisme et au folklore n'ont pas suffisamment médité l'enseignement infaillible des maîtres de cette partie étriquée de l'Occident. En vérité, le tribalisme et le folklore, c'est chez eux qu'on les trouve, chez ces gens qui ont transformé les mots en fétiches et leurs signatures en emblèmes d'une connaissance sacrée (id.: 193).

La double appartenance culturelle conditionne aussi la réflexion de l'auteur sur la littérature et l'art et ses articles sont significatifs à cet égard. Les centres d'intérêts prioritaires concernent la littérature et la philosophie. Nous pouvons signaler l'existence d'articles qui défendent les postulats et les techniques surréalistes (sauf en ce qui concerne l'écriture automatique): "René Crevel"⁵, "Résurrection de l'objet"⁶, "Du rêve à l'humour noir"⁷, "La cuve aux sels d'argent"⁸, "Paris: Brauner, Dora Maar, Picabia, Dubuffet"⁹, "Notes sur une ascèse

5.- Revue *Un Effort* n° 52, Le Caire, mars 1935.

6.- Revue *Carrefours* n° 2, Le Caire, octobre 1936.

7.- Revue *Al-Tattawer*, Le Caire, 1939-1940

8.- Revue *Don Quichotte*, mai 1940.

9.- Revue *Valeurs* n° 6, juillet 1946.

hystérique”¹⁰. La littérature et l’art de façon plus général sont le thème des articles “Propos sur l’esthétique”¹¹, “Alice au pays des merveilles”¹² (un éloge de l’oeuvre), “A propos de quelques salauds”¹³ sur La Fontaine et La Bruyère, “Conditions de la poésie” et “Tableau comparatif des styles poétiques”¹⁴, un florilège de citations à l’appui de ses “réflexions sur la Vitesse de la poésie moderne par rapport à celle de la poésie conformiste”. Notons de même “Allusion à Kafka”¹⁵ et, naturellement, tous les articles de divulgation publiés en Égypte et qu’il serait long d’énumérer.

Mais ce sont les essais qui indiquent quelles étaient réellement les préoccupations de l’auteur: Kafka dans l’essai “L’homme est un sémaphore démodé” (Henein, 1987: 65-77), Henri Calet dans l’essai du même nom (Henein, 1978: 79-93), les précurseurs allemands du surréalisme dans “Voyageur albinos mordant à sa lumière” (*id.*: 131-139), la poésie surréaliste dans celui qui s’intitule “La voix du poète a tout chanté hormis l’indifférence” (*id.*: 93-109), Michel Fardoulis-Lagrange (*id.*: 123-130) et le philosophe Kierkegaard dans “Désert et impiété” (*id.*: 53-63) qui constituent pour lui des sujets privilégiés de réflexion sans que diminue pour cela son intérêt pour l’Orient. La langue et la littérature arabes sont également objets d’analyse. L’histoire de la langue arabe l’intéressa particulièrement comme le montrent certaines pages de son journal où il fait remonter l’origine de la nation arabe au Coran “texte sacré, source de vie où elle puise cette qualité de parole qui reconduit les générations, résiste à la fatigue du savoir, émerge de toutes les fatigues et continue de briller pendant les temps obscurs ainsi qu’une veilleuse de l’âme” (1980: 180-181). Il retrace ensuite l’évolution de la littérature jalonnée des noms de Ibn Arabi, El Hallaj, Ibn Khaldoun et Ahmed Chawky. Quant à la littérature orientale, Henein l’analyse minutieusement, dans son journal et dans l’essai “Entre le geste et son ombre” (1978: 109-122) qui sert d’introduction à l’*Anthologie de la littérature arabe contemporaine*¹⁶.

Il remarque tout d’abord que “la littérature sur l’Orient a, depuis longtemps, recouvert et intimidé la littérature de l’Orient” (1980: 141) et constate que cela provoque chez les écrivains une “seconde appartenance culturelle qui les rend tributaires d’une langue étrangère”. Henein sait que la langue reflète l’évolution d’un peuple: “Un monde arabe qui se voudrait fort doit commencer par s’appuyer sur une langue intacte” (*id.*: 180-181). Mais les intellectuels orientaux hésitent entre la langue arabe qui “resurgit et s’affirme en tant que lien passionnel et instrument de l’indépendance” et “le besoin de modernité, l’impatiente recherche d’une cadence, d’un rythme intérieur, le désir d’atteindre d’un coup l’universel”, qui les pousse à utiliser le français... Il est intéressant de voir aussi que Georges Henein ne considère pas ces deux faits comme “absolument contradictoires” (*id.*: 141). Il attribue cette dépendance au fait que les écrivains orientaux n’acceptent pas la langue arabe pourtant “merveilleusement apte à servir” (*id.*: 142). Ils lui reprochent ses arêtes, ses subtilités qui la rendent difficilement compréhensible pour le peuple et créent une langue artificielle puisque non fabriquée par lui. Henein cite les cas de deux écri-

10.- Revue *la Part du sable* n° 1, Le Caire, 1940.

11.- Revue *Un Effort* n° 56, Le Caire, janvier 1936.

12.- Revue *Don Quichotte* n° 2, Le Caire, décembre 1939.

13.- Revue *Don Quichotte*, Le Caire, janvier 1940.

14.- Revue *Don Quichotte*, Le Caire, mars 1940.

15.- Revue *la Part du sable* n° 3, Le Caire, juin 1954.

16.- *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, Paris, Le Seuil, 1967.

vains qui ne sont pas tombés dans cette erreur: Ahmed Rassim dont la production est écrite en arabe (exception faite de la poésie) et Albert Cosséry qui a décrit l'Orient sans en utiliser la langue. Allant plus loin dans l'analyse critique, Henein affirme que "la *nahda* (renaissance) littéraire et affective de 1880-1920 [...] n'a jamais été sérieusement décapée par une critique courageuse"(1978: 115). Et il attaque la mansuétude des critiques occidentaux qui prennent parti en faveur des "Sous-développés" de la plume. Et il valorise des auteurs comme Albert Cosséry et Kateb Yacine dont les ouvrages directement écrits en français "nous instruisent et nous émeuvent bien plus qu'un matériel de seconde main pourtant élaboré sur place et où l'effort littéraire l'emporte sur le souci créateur" (*id.*: 117).

Pour conclure, nous devons rappeler que la double appartenance culturelle ne présuppose ni déconstruction ni déracinement pour l'auteur mais une intégration progressive et satisfaisante de deux cultures dans un milieu lui-même propice. Les composantes occidentales et orientales cohabitent d'ailleurs harmonieusement dans son oeuvre.

Par ailleurs, si ses prises de position en faveur de l'Orient ou de l'Occident oscillent logiquement au cours de sa vie en fonction de circonstances personnelles, politiques ou autres, il faut nuancer les aspects de la double appartenance au niveau de la projection sociale de l'auteur: en effet, elle a été indispensable pour son labeur de divulgateur du surréalisme et de ses revendications auprès de la société cairote, tâche qui l'a amené à intégrer les deux cultures de façon satisfaisante. Mais, à partir de 1969, date de l'exil, cette intégration n'a plus été que partielle à cause de son éloignement du Caire d'une part, et surtout du désenchantement progressif provoqué par la culture occidentale de l'époque, d'autre part.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ALEXANDRIAN, S. (1981) *Georges Henein*, Paris, Seghers, collection "Poètes d'aujourd'hui".
- BONNEFOY, Y. (1977) *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France.
- HENEIN, G. (1978) *Deux Effigies*, Paris-Genève, Puyraimond.
- HENEIN, G. (1980) *L'Esprit frappeur-carnets 1940-1973*, Paris, Éditions Encre.
- Lettres Georges Henein- Henri Calet, 1935-1956*, (1981), Paris, revue *Grandes Largeurs*, n° 2-3.

ENSEIGNER LE FRANÇAIS AU DÉBUT DU FRANQUISME (1936-1939)

MANUEL BRUÑA CUEVAS

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Mucho ha crecido en los últimos años el número de estudios sobre las obras del pasado que sirvieron de apoyo a la enseñanza de las lenguas extranjeras (gramáticas, diccionarios, diálogos, crestomatías, tratados didácticos, etc.). Existe sin embargo una importante laguna en este campo: el análisis de tales obras consideradas como soportes de contenidos ideológicos. No se olvide que, a menudo, fueron compuestas no sólo para enseñar un idioma, sino también para transmitir contenidos morales, políticos o religiosos. En ciertos momentos históricos se dio incluso a esta última función tanta importancia como a la primera. Para mostrarlo, hemos decidido analizar desde el punto de vista de las ideas que se transmiten los métodos de francés publicados en Sevilla por Mario Mirmán durante el periodo de la guerra civil española. Convertidos desde su aparición en manuales de base de la enseñanza secundaria, tales métodos fueron un instrumento eficaz al servicio de la ideología nacional-católica que saldría triunfante de la confrontación bélica.

Palabras clave: Mario Mirmán, método de francés, francés lengua extranjera, francés para españoles.

RÉSUMÉ

On a assisté dans ces dernières années à la multiplication du nombre de travaux sur les ouvrages du passé ayant servi de base à l'enseignement des langues étrangères (grammaires, dictionnaires, dialogues, chrestomathies, traités didactiques, etc.). Une tâche reste pourtant encore à faire dans ce domaine: celle d'étudier ces ouvrages en tant que porteurs de contenus idéologiques. Très souvent, ils ont été composés non seulement en vue d'enseigner une langue, mais également en vue de transmettre des contenus moraux, politiques, religieux ou autres. À certains moments historiques, cette dernière fonction a même été considérée comme étant aussi importante que la première. Pour le montrer, nous avons choisi d'analyser au point de vue des idées transmises les méthodes de français publiées à Séville par Mario Mirmán pendant la période de la guerre civile espagnole. Devenues dès leur parution des manuels de base dans l'enseigne-

ment secondaire, elles ont été un instrument efficace mis au service du national-catholicisme, c'est-à-dire de l'idéologie officielle de l'une des deux Espagnes en guerre.

Mots clés: Mario Mirmán, méthode de français, français langue étrangère, français pour Espagnols.

ABSTRACT

In recent years there has been a growing increase in the number of studies devoted to works written in the past as aids to foreign language teaching (grammars, dictionaries, dialogues, anthologies, didactic treatises, etc.). There is, however, one aspect of this field which has been hitherto neglected: the analysis of such works considering their contents as a support for ideological positions. It should not be forgotten that, in many cases, they were written not only with the aim of teaching a language, but also with that of transmitting moral, political or religious points of view. At certain moments in history, this ideological function was considered as important as the other one. In order to prove this, we have analysed the ideas conveyed by the French language teaching books published in Seville by Mario Mirmán during the period of the Spanish Civil War. Used as set textbooks for Secondary School since their publication, these works served as an effective means of propagating the National-Catholic ideology of the side which would eventually triumph.

Keywords: Mario Mirmán, French Language Textbooks, French as a Foreign Language, French for Speakers of Spanish.

En juillet 1936, il se produit en Espagne un soulèvement militaire contre la République ouvrant une période de trois années de guerre civile. Très vite, le nouveau régime politique instauré dans les territoires échappant au contrôle des autorités républicaines a manifesté son désir d'imprégner de son idéologie tous les niveaux de l'enseignement. La première loi sur l'enseignement secondaire dans la nouvelle Espagne (la "Ley sobre reforma de la Enseñanza Media" du 20 septembre 1938, *B.O.E.* du 23-9-1938) définissait le premier des principes fondamentaux qui l'inspiraient de la façon suivante: "Empleo de la técnica docente formativa de la personalidad sobre un firme fundamento religioso, patriótico y humanístico". Ces nouvelles directives affecteront profondément l'enseignement du français. Toutefois, l'esprit qui les informait n'a pas attendu, pour se concrétiser, la publication de cette loi. Pendant les deux premières années scolaires qui ont suivi le soulèvement militaire, on assiste déjà à un traitement différent des sujets abordés dans les leçons de français. C'est cet aspect qui va constituer l'axe central de ce travail.

Mario Mirmán Contastín¹ était, au moment du coup d'état, *catedrático* (professeur agrégé) de français à l'École de Commerce de Séville. En 1936, avant le commencement de la guerre, il avait publié, sous le titre de *Método teórico-práctico de la Lengua Francesa* (Séville, Tipografía Andaluza), une méthode de français commercial adressée aux étudiants de l'École². Elle était composée de deux niveaux, le premier (*Primer curso*) comprenant la prononciation et la morphologie et le second (*Segundo curso*) des compléments de morphologie et la syntaxe. Le premier niveau incluait un grand nombre de lectures et de petits poèmes, ainsi qu'un certain nombre de lettres commerciales, lesquelles constituaient majoritairement les textes de lecture et de modèles à imiter

1.- Selon le dossier Leg. 945, f° 144, n° 1295, des archives historiques de l'Université de Séville (dorénavant A.U.), il est né, en 1895, à "Serres (Francia)" (Hautes-Alpes). Les registres du cimetière de Séville notent le 11 avril 1968 comme la date de son enterrement.

2.- "Ofrecemos este libro a todos los que, deseosos de conocer el idioma francés, buscan un método adecuado para conseguirlo fácilmente; pero se ha escrito de un modo particular para nuestros alumnos de ESCUELAS DE COMERCIO" ("Prólogo" du volume correspondant au premier niveau, édition de 1936).

dans le deuxième niveau. Au point de vue idéologique, chacun des deux niveaux était plutôt neutre. Il est vrai qu'ils incluaient déjà -surtout le premier- certains textes qui étaient teintés d'une certaine dose idéologique (nous pensons surtout à quelques textes sur la famille ou à certaines références religieuses); mais ils ne présentent pas encore le caractère net de propagande politico-religieuse à laquelle nous ferons référence plus loin. Cette méthode de 1936 nous semble, donc, en gros, assez acceptable et bien adaptée au type d'enseignement auquel elle était destinée.

Pourtant, Mario Mirmán publiera l'année suivante, 1937, en pleine guerre civile, une nouvelle méthode: son *Nuevo Método teórico-práctico de la Lengua Francesa*. Quoique organisée autrement que celle de 1936 (cinq niveaux: quatre *ciclos* plus le *ciclo superior*), le contenu et la structure des leçons du nouvel ouvrage coïncident en général avec ceux de la publication précédente; c'est là un fait qui dérive, comme l'auteur le dit expressément dans chacun des prologues des cinq volumes de 1937, de sa fidélité aux principes de la "méthode directe" d'enseignement des langues. De fait, la plupart des textes et des exercices qui apparaissent dans le *Método* de 1936 sont repris dans le *Nuevo Método* de 1937.

Étant donné que l'antérieur était tout récent, la parution de ce nouvel ouvrage est, en principe, plutôt surprenante. De prime abord, on serait tenté de justifier la publication de 1937 par le fait que les destinataires visés ne sont plus les mêmes. Si le *Método* de 1936 était pensé pour l'enseignement du français à l'École de Commerce, le *Nuevo Método*, en revanche, semble destiné aux élèves du secondaire, ce qui justifie la nouvelle distribution de la matière en quatre niveaux (plus le niveau supérieur)³. En fait, toute référence à l'École de Commerce a disparu des prologues du *Nuevo Método*, bien que, comme en 1936, le nom de l'auteur soit toujours suivi, à la page de titre, de la qualification de *Catedrático de francés de la Escuela de Comercio de Sevilla*. De même, on peut relever à cet égard quelques petits changements introduits dans certains exercices, par ailleurs presque identiques à ceux de 1936. Dans l'exercice de thème de la quatrième leçon du *Método* de 1936, par exemple, on peut lire: "Los alumnos de la Escuela de Comercio hablan francés, inglés y alemán"; alors que dans le thème de la même leçon du premier cycle de 1937, cette phrase a été remplacée par "Los alumnos del Instituto hablan francés en clase"⁴. Toutefois, la différence la plus frappante qui dérive du changement de destinataires d'une méthode à l'autre sera la suppression, en 1937, de l'important recueil de lettres commerciales qui, comme nous l'avons dit, constituaient les textes de base prépondérants dans le second niveau de 1936 et qui avaient aussi une présence considérable dans le premier niveau.

Quelques faits, pourtant, réveillent chez nous le soupçon que la parution du nouvel ouvrage de Mario Mirmán ne peut pas être interprétée comme elle le serait de nos jours, c'est-à-dire comme la suite attendue du travail commencé l'année précédente par un spécialiste de l'enseignement du français.

3.- Ils correspondent aux quatre premières années des études secondaires selon le plan d'études prévu par les dispositions républicaines du 29 août 1934. La loi franquiste de 1938 réduira d'une année le temps consacré à l'enseignement du français. Pour une étude parallèle de ces deux lois, axée surtout sur la place qu'elles réservent aux langues vivantes, voir Carmen Roig (1990), "Le Français dans les programmes officiels en Espagne: 1934-1938", dans *Contributions à l'histoire de l'enseignement du français*, éd. par Herbert Christ et Daniel Coste, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 212-234. Pour l'étude des dispositions légales en matière éducative qui se sont succédé depuis le XVIIIe siècle, voir la thèse de Quintín Calle Carabias (1990), *La enseñanza oficial de idiomas en España. Por una redefinición de la formación teórica del profesorado*, Málaga, Secretariado de Publicaciones de la Universidad (microfiches).

4.- Il ne s'agit pas là d'un cas isolé. Le même phénomène se produit, par exemple, dans le texte "Études de Jean" (1937:37) par rapport au texte "L'École" (1936:35).

L'auteur, en effet, avait fait inclure dans ses deux ouvrages parus en 1936⁵ une page annonçant ceux qu'il avait l'intention de publier prochainement. Y figurent les deux titres *Mon premier livre de français (livre destiné aux débutants)* et *Trésor littéraire* - finalement jamais parus-, mais rien n'y est dit sur les cinq cycles de français du *Nuevo Método*. C'est donc que l'auteur a dû changer, pour une raison précise, ses projets en cours. Il nous semble que cette raison n'a pu être que le virement dans la situation politique provoqué par la guerre.

Séville s'est trouvée, dès le début de la guerre, située en territoire nationaliste. De ce fait, les établissements d'enseignement de la ville⁶ ont tout de suite eu besoin de manuels idéologiquement affins au nouveau régime politique instauré. Dans le domaine précis de l'enseignement de la langue française, c'est justement le *Nuevo Método* de Mirmán qui répondra à cet impératif.

Le fait que c'est le *catedrático* de français de l'École de Commerce -et non un professeur de lycée- qui a assumé cette tâche s'explique aisément par les circonstances du moment. Il y avait alors deux lycées à Séville: l'Ancien et le "Murillo", créé en 1932⁷. Chacun avait, pendant l'année 1935-1936, son *catedrático* de français; Jesús Guzmán Martínez assurait l'enseignement de cette langue à l'ancien lycée et M^a Concepción Barrera Castilla le faisait au "Murillo". Or, le conflit armé ayant commencé en période de vacances, il a surpris ces deux professeurs à Madrid, ce qui les a obligés à demeurer en zone républicaine tout le temps qu'ont duré les hostilités. Il n'y a donc pas eu, pendant les années de guerre, de *catedrático* de français aux lycées de Séville, l'enseignement de cette matière ayant été assuré, dès lors, par des spécialistes d'autres matières ou par des bénévoles (des *profesores ayudantes interinos y gratuitos*)⁸. Il faut remarquer, cependant,

5.- En plus du premier et du second niveaux du *Método*, l'auteur avait publié la même année (1936) ses *Lectures choisies* (Séville, Tipografía Andaluza). Cet ouvrage ne comporte pas de prologue explicatif sur le type d'enseignement du français visé, mais il ne semble pas spécialement destiné à l'usage des étudiants de l'École de Commerce. Il constitue un recueil de textes sur des sujets variés, assortis d'exercices et utilisables dans n'importe quel programme complet d'enseignement du français. Des ouvrages similaires étaient parus régulièrement depuis le XIXe siècle.

6.- Ceux de Séville ainsi que ceux des petites villes du même département et ceux des villes et des petites villes des départements limitrophes ou même ceux qui, plus éloignés, ont été mis sous le contrôle de l'Université de Séville pendant la guerre, comme c'est le cas des deux lycées des Baléares tant que Barcelone, dont ils dépendaient avant le conflit, est restée républicaine.

7.- L'"Antiguo" -nommé souvent ainsi, après la création du "Murillo", dans de nombreux écrits officiels- sera baptisé du nom de "San Isidoro" par suite de l'ordre télégraphié envoyé par les autorités nationales (Comisión de Cultura y Enseñanza) aux recteurs des universités le 11 décembre 1936: "Transmita esta Comisión de Cultura nombres de grupos escolares e institutos y proponga otros nombres personalidades o glorias regionales o nacionales para sustituir aquéllos cuando sean antipatrióticos o anticatólicos" (A.U., Carp. 3353/11).

8.- En réalité, chacun des deux lycées disposait de deux professeurs de français avant le commencement de la guerre: le *catedrático* et un autre professeur qui assumait les heures de cours dépassant la charge horaire assignée au *catedrático*. Aucun de ces deux autres professeurs n'a pu se réincorporer à son poste au moment de la rentrée 1936-37. Celui du "Murillo" (Daniel García González), qui se trouvait en zone républicaine, a été suspendu dans ses fonctions par la Junta Técnica del Estado (Comisión de Cultura y Enseñanza) le même jour que M^a Concepción Barrera (le 2 décembre 1936; A.U. Leg. 3140). Celui de l'ancien lycée, José León Trejo, l'a été, lui aussi, par ordre du 29 octobre 1936 (A.U., Leg. 3141); son sort a d'ailleurs été plus malheureux que celui d'autres professeurs suspendus dans leurs fonctions. Mis en prison dès le début de la guerre, il a certainement été fusillé si l'on en juge par la mention "Falleció" qui figure sur son dossier (A.U., Carp. 2638/8). Le rapport sur les tendances politiques et religieuses du personnel, envoyé au *Gobierno civil* par le nouveau commissaire-directeur du lycée, disait sur lui: "De izquierda acentuada, en la actualidad detenido" (A.U., Leg. 3141).

que Jesús Guzmán était l'auteur d'un *Método de Lengua Francesa*, plusieurs fois réédité depuis 1916⁹. On peut supposer que le professeur Guzmán s'en servait en classe et que, en principe, il aurait été possible de le garder comme manuel, même si son auteur ne pouvait plus assurer ses cours au lycée¹⁰. Mais, outre qu'il ne présentait pas la distribution en quatre niveaux qu'avait celui de Mirmán, ce manuel n'était pas, comme la nouvelle situation l'exigeait, spécialement orienté au point de vue idéologique. Si l'on y ajoute que Mario Mirmán, en plus de ses cours à l'École de Commerce, préparait depuis longtemps les élèves de plusieurs collèges religieux à l'examen du baccalauréat¹¹, on comprend qu'il se soit senti appelé à fournir les manuels de français destinés à l'enseignement secondaire que demandaient les circonstances. L'adoption de tels manuels par les lycées a été, d'ailleurs, immédiate¹².

L'opération d'"idéologisation" des contenus est annoncée par Mirmán dès le prologue de son *Nuevo Método*. Il commence par y exprimer sa fidélité à la méthode directe qu'il avait déjà suivie dans sa première publication. Mais, après avoir expliqué -un peu plus largement qu'il ne le faisait en 1936- comment il fallait exploiter l'ouvrage, il ajoute le nouveau paragraphe que voici:

Aunque este libro no sea un curso de moral, nos ha parecido muy útil aprovechar la oportunidad de la enseñanza de un idioma para escoger como ejercicios de lectura, textos del todo con-

9.- Paru à Madrid, chez Gabriel López del Horno. Cette méthode sera encore rééditée en 1940 (Valladolid, Santarén).

10.- D'autant plus que ce professeur n'avait pas été jugé, dans le rapport envoyé au *Gobierno Civil*, comme étant spécialement hostile au nouveau régime: "Derechas, algo renigente [sic] en cátedra, religioso, procura algunas licencias para atender sus intereses fuera de Sevilla" (A.U., Leg. 3141). De fait, il ne sera pas suspendu officiellement dans ses fonctions comme l'a été le *catedrático* du "Murillo". Le rapport sur M^{re} Concepción Barrera était, certes, bien différent de celui qui concernait Jesús Guzmán: "Encargada de curso y Secretaria -Ausente en Madrid. Alardea de mujer moderna y exceptica [sic] en materia religiosa. Mala profesora, incompetente, frecuentemente ausente de Sevilla, íntima amiga del Diputado Socialista Remigio Cabello" (A.U., Leg. 3140).

11.- Au XIX^e siècle, sont nombreuses les irrégularités dérivées du fait que des professeurs de lycée faisaient cours également dans des établissements privés préparant leurs élèves à des examens que ces mêmes professeurs devraient corriger en tant que professeurs du secteur public. On a donc instauré l'obligation, pour les professeurs du public, de demander une autorisation lorsqu'ils voulaient donner des cours dans le secteur privé; elle n'était toutefois accordée que si les cours du privé n'étaient pas de même nature que les cours du secteur public donnés par le demandeur. Selon Calle Carabias (*op. cit.*, p. 183), au siècle dernier, les professeurs de langues vivantes ont été souvent dispensés de cette autorisation; mais nous supposons que tel n'était pas le cas sous le régime républicain, car Mario Mirmán la sollicite une première fois pour l'année 1933-1934, puis il la redemande pour chacune des deux années suivantes (A.U., Carp. 2635/10). La première de ces demandes est accompagnée des déclarations de compatibilité des directeurs respectifs des collèges "Sagrado Corazón de María", "Colegio Católico Hispalense", "El Santo Ángel" et "Nuestra Señora de las Mercedes", celui de ce dernier déclarant que Mirmán y prêtait ses services depuis 1929. L'expérience de Mirmán comme professeur de français dans l'enseignement secondaire est donc indéniable.

12.- Mirmán lui-même l'affirme ainsi lorsqu'il brigue, en 1942, un poste de professeur titulaire à l'Institut de Idiomas de l'Université de Séville. Dans l'exposition des mérites qu'il allègue, on lit: "aduciendo como méritos además del mencionado, ser catedrático por oposición y autor de varias obras didácticas que han merecido la aprobación del Consejo Nacional de Cultura y su pronta difusión en los Institutos de Enseñanza Media y Colegios legalmente reconocidos" (A.U., Carp. 2638/9). En fait, la véracité de cette déclaration est confirmée dans la relation de manuels établie par le directeur de l'*Instituto Nacional de 2^a Enseñanza (Antiguo)* [sic] pour répondre à l'enquête lancée par le Jefe del Servicio Nacional de Enseñanzas Superior y Media pour les années 1936-37 et 1937-38 (26-10-1938. A.U., Carp. 3370/4). Les deux professeurs qui ont assuré les cours de français pendant ces deux années (Eustaquio Echaurre Martínez et Julio Fortunati Bas) déclarent avoir conseillé, le premier "las obras de Francés de que es autor D. Mario Mirman Contastin", et le second "las obras de D. Mario Mirman Contastin en los cursos 1936-37 y 1937-38" (A.U., Leg. 3141).

formas a la moral cristiana, inculcando en todo momento ideas¹³ sobre la religión, la familia, el hogar, la patria, etc. El "fin educativo" es, pues, una de las características de nuestro "Nuevo Método".

Étant donné le contenu de la méthode, ce paragraphe doit être lu ainsi: "Quoique ce livre n'ait pas à être un cours de morale, nous en ferons un grâce aux textes de lecture et à l'ensemble des exercices, qui porteront sur les sujets fondamentaux de l'idéologie nationale-catholique du nouveau régime: religion, famille, foyer, patrie, etc. L'endoctrinement politique est donc l'un des buts principaux de cette *Nouvelle Méthode*". Notre analyse nous a convaincu de la parfaite adéquation de la méthode à cette déclaration d'intentions.

Le premier niveau de 1936 était organisé, en gros, autour de plusieurs grands sujets, chacun d'entre eux traité en plusieurs leçons. Les voici: les écoliers, la famille, le monde et les saisons, le corps humain, la maison, les aliments, les animaux, le firmament, la patrie, le travail, divers faits de civilisation. Les premiers cycles du *Nuevo Método* de 1937 maintiendront cette même distribution thématique, le plus souvent illustrée par des textes et des exercices identiques ou très similaires à ceux déjà utilisés en 1936. Un premier changement significatif ressort pourtant d'un simple coup d'oeil sur les tables des matières. L'ordre des sujets traités ne subit pas de modification d'une méthode à l'autre sauf sur un point: dans le *Nuevo Método* de 1937, après les leçons sur la famille, on ne passe pas, comme c'était le cas en 1936, à celles qui s'occupent du monde et des saisons, mais à celles qui traitent sur la patrie. Alors qu'en 1936 la famille constituait le sujet central des leçons 11 à 14 et la patrie celui des leçons 42 et 43 -ces deux sujets étant donc assez éloignés l'un de l'autre dans l'ensemble de la méthode-, dans les différents cycles de 1937 ces sujets sont systématiquement traités dans des leçons consécutives; en 1937, après les leçons sur la famille, qui gardent leur ancienne place dans la distribution générale par sujets, on trouve toujours celles relatives à la patrie. Il s'agit là d'une réorganisation qui nous semble révélatrice du nouveau critère idéologique prédominant. La famille apparaissait, dans le *Método* de 1936, comme une institution qui, quoique essentielle pour les enfants, relevait du domaine de la vie privée, ce qui explique, d'une part, que les leçons 11 à 14, qui en traitent, se trouvent situées immédiatement après celles qui portent sur la vie de l'écolier, et, de l'autre, qu'elles soient bien séparées des leçons 42 et 43 consacrées à la patrie, institution publique qui trouvait sa place pertinente là où commençaient les sujets sur la vie en société, c'est-à-dire devant les leçons sur le travail et les faits de civilisation. En 1937, par contre, le fait que famille et patrie se trouvent réunies dans une même série de leçons confère à l'une et à l'autre un caractère différent de celui qu'avaient ces sujets en 1936: la patrie est maintenant présentée comme une extension de la famille, laquelle, à son tour, apparaît, non pas comme une institution relevant du domaine privé, mais comme le pilier fondamental d'une vie sociale organisée dans le cadre de la patrie. Comme on le sait, ce point de vue sur la famille et la patrie est l'un des traits qui a caractérisé par la suite le régime franquiste, comme il caractérisait déjà les régimes autoritaires de l'Europe contemporaine de l'édition du *Nuevo Método* -ou ceux de l'Europe immédiatement postérieure, cas du régime de Vichy.

Signalons, toutefois, que nous n'avons pas tiré ces conclusions uniquement à partir du changement de place des leçons sur la patrie dans l'ensemble de la méthode. Il est vrai que ce déplacement constitue le signe le plus révélateur dans le *premier* des cinq cycles du *Nuevo*

13.- Le prologue de la réédition de 1938 du premier cycle (Séville, Tipografía Andaluza) renchérit sur ce point: "...inculcando en todo momento ideas *sanas* sobre la religión..."

Método. Dans ce premier cycle, en effet, l'auteur a recours à des textes sur la patrie qu'il avait déjà introduit dans le premier niveau du *Método* de 1936. Le premier de ces textes de 1936 -qui ouvre aussi la première leçon sur la patrie en 1937- présentait déjà la patrie comme une grande famille: "Il y a une famille plus nombreuse que la vôtre, une famille comme la vôtre pourtant, où l'on se connaît, où l'on s'aime, [...] Cela, c'est la grande famille: c'est La Patrie." (p. 56). Seulement, dire que la patrie est une grande famille et le dire en dehors de tout contexte relève presque de la banalité; éloigné des leçons consacrées à la famille, ce texte, quoique faisant déjà un rapprochement explicite entre famille et patrie, n'a donc pas, en 1936, la force idéologique dont, de par sa position, il est le véhicule dans le premier cycle de 1937¹⁴.

Or, dès que l'on passe au *deuxième* cycle de 1937, ce n'est plus seulement une question de place, mais, comme nous l'avons dit, c'est surtout une question de contenu. La plupart des textes qui illustrent les leçons traitant sur la famille et la patrie dans le deuxième cycle de 1937 ne figuraient ni dans le premier ni dans le second niveau du *Método* de 1936. Ils présentent, dès lors, un caractère beaucoup plus engagé, beaucoup plus explicite en ce qui concerne l'idéologie qui sous-tend le *Nuevo Método*.

Toujours dans ce *deuxième* cycle, il est déjà hautement significatif que le premier texte de lecture de la première leçon sur la patrie s'intitule "La patrie et la famille", titre qui rend évident le désir de jeter un pont entre les leçons précédentes, sur la famille, et celles qui suivent. Le texte lui-même est également assez révélateur; il n'y est plus dit, comme en 1936, que la patrie est une grande famille, mais que "La famille est une patrie dans la patrie: [...] c'est la patrie elle-même abrégée et concentrée à ce point vivant par où l'homme tient à elle et lui demeure attaché d'un invincible attachement et d'un impérissable amour" (p. 44). Comme on le voit, l'identification famille-patrie est complète; la famille est le fondement même de la patrie: "La famille est, par-dessus tout, la force de la société et le plus ferme rempart de la patrie" (p. 45).

Ces idées, exprimées d'abord dans le texte de lecture, reviennent ensuite dans les exercices de version, de thème et de conversation et dans la lecture-récitation qui clôt chaque leçon. L'efficacité de ces reprises pour fixer dans les cerveaux les contenus idéologiques du texte de lecture nous semble indéniable, d'autant que, dans les exercices, il ne s'agit pas tout simplement de répétition, mais de renchérissement sur les idées du texte de lecture. Celui-ci ayant établi que la famille est la base de la société, les exercices exposeront les conséquences qui en dérivent: il est tout à fait impensable que l'individu, en tant que tel, et sans passer par le cadre familial, puisse s'intégrer directement à la société; quiconque sort de ce cadre ne peut être qu'un hors-la-loi. Voici, à cet égard, le contenu de l'exercice de thème:

El hombre que no tiene hogar es casi siempre un ser peligroso.- Por sentirse solo odia a la sociedad a quien acusa de su aislamiento.- Nada le apega a su patria.- No le importan ni el

14.- L'importance du rapprochement de ces sujets vient confirmée par le fait que la même redistribution est également opérée dans la deuxième édition du *Método de 1936*, profondément remaniée (Séville, Tipografía Andaluza; en 1938 le *Primer Curso*, en 1939 le *Segundo Curso*). En fait, le critère suivi par Mirmán dans cette réédition a été celui de se conformer, quant au choix des textes, à celui qui a présidé à l'élaboration de l'ensemble du *Nuevo Método*. De la même façon que la plupart du matériel grammatical employé dans la composition du *Método* avait été réutilisé dans la composition du *Nuevo Método*, le nouveau matériel idéologique mis à profit dans ce dernier remplacera souvent, dans la réédition du *Método*, les textes idéologiquement plus neutres de la première édition. La comparaison de la première et de la deuxième éditions du *Método* conduit donc aux mêmes conclusions auxquelles on arrive à partir de la comparaison de la première édition du *Método* avec la première du *Nuevo Método*. Ce sont des raisons de date et de diffusion qui nous ont fait pencher ici pour cette dernière voie d'étude.

pasado ni el porvenir.- Sólo le interesa el presente.- Si la desgracia le agobia culpa a la sociedad que considera como su verdugo.- Entonces su genio y su fuerza son para la Patria no una defensa sino un peligro; no un escudo y un amparo para protegerla sino un puñal para herirla.
(p. 45)

De même, l'exercice de version de cette leçon insiste sur autre des idées exposées dans le texte de lecture: l'idée que seule la famille peut canaliser les forces qui défendent la patrie contre les dangers qui la menacent; c'est elle qui forme les soldats. Si le texte de lecture disait que, par la famille, "tout homme bien élevé devient pour elle [la patrie] un glaive et un bouclier, un soldat dans la guerre et un soldat dans la paix", la version ajoute:

La famille enchaîne l'homme à sa patrie par des racines profondes que rien ne peut briser, ni la persécution, ni l'exil, ni la barbarie. Ainsi elle prépare à la société ces défenseurs vraiment dévoués, pour qui ces mots; [sic] mourir pour la Patrie! ne sont pas un cri banal retentissant dans les émeutes, mais le cri spontané de la vie retentissant en son lieu natal; cri généreux des vrais héros prêts, en effet, à la défendre et à mourir pour elle, parce qu'ils ont appris à aimer et à défendre jusqu'à la mort ces deux choses saintes qu'on aime avec la patrie, les autels et les foyers.
[Caractères gras de l'auteur]

Il faut remarquer que le *Nuevo Método* ne fait aucune référence explicite à la situation de guerre civile où se trouvait le pays; toutefois, des textes tels que celui que nous venons de transcrire ont dû être lus et développés dans les exercices de conversation en établissant un rapport direct avec la tragédie espagnole contemporaine¹⁵. La deuxième partie du texte de lecture -située dans cette leçon après la version- devait viser aussi le même but lorsqu'elle précise que les ennemis de la patrie ne l'attaquent pas toujours de l'extérieur de ses frontières:

Debout entre ses tombes si sacrées et ses berceaux si chers, entre le foyer où il aime son père et l'autel où il adore son Dieu, il attend, l'arme au bras, le dévouement au cœur et la fierté au visage, toute la barbarie qui menace; barbarie du dehors, marchant par la force brutale à l'attaque de la civilisation ou barbarie du dedans, sortie des entrailles même de la civilisation, et prête à dévorer sa mère. (p. 45)

Comme on le voit, ces textes sont, en dernier ressort, une justification de la guerre civile, du soulèvement militaire contre le régime républicain établi, assimilé à une "barbarie du dedans" qui était sur le point de détruire la civilisation. Les exercices de conversation, d'ailleurs, ne manqueront pas de revenir sur la question; parmi les phrases proposées pour engager le débat, il n'y en a aucune faisant allusion à un ennemi extérieur, mais on en trouve trois sur l'ennemi du dedans: "Les ennemis de la patrie se trouvent-ils toujours hors de son sol? - Les ennemis intérieurs sont-ils à craindre? - Pourquoi?" (p. 45).

On remarquera dans nos deux dernières citations que l'auteur, cohérent avec ses déclarations du prologue, a ajouté à la fusion famille-patrie un troisième volet, intimement lié aux deux précédents: la religion. Le *Nuevo Método* constitue un exemple privilégié du confessionnalisme qui va caractériser le nouveau régime surgi de la guerre, un exemple, en somme, du national-catholicisme. Ce n'est pas à dire que le *Método* de 1936 était aconfessionnel; y étaient fréquentes déjà les références par-ci par-là à Dieu et aux sentiments religieux, mais cette présence restait globalement

15.- La même chose est applicable aux contenus des lectures et des exercices des deux leçons suivantes, également consacrées à la patrie. Voici quelques titres significatifs de ces deux autres leçons: "Le déserteur", "Le soldat", "Le drapeau", "Morts pour la patrie", "Tu seras soldat".

discrète¹⁶. Rien de tel, par contre, dans le *Nuevo Método*. Non seulement, comme nous venons de le voir, défendre la patrie, défendre la famille et défendre les autels sont, chez notre auteur, des termes synonymes, mais n'importe quel sujet, traité en général de façon laïque en 1936, est toujours empreint, en 1937, d'une dose de confessionnalisme. Dans le premier cycle de 1937, par exemple, la suite des leçons sur la vie de l'écolier se termine par un texte -inexistant en 1936, alors que la plupart des autres y figuraient déjà- intitulé "Conseils aux enfants"; en voici le début:

Connaissez votre véritable père qui est Dieu; honorez-le dans vos parents qui sont les images de son éternelle paternité, ayez sa crainte dans le coeur et apprenez de bonne heure à vous laisser conduire et redresser pour arriver à la sagesse. N'oubliez pas que la prière nous met en rapport avec le Seigneur; elle élève notre âme, soutient notre courage, agrandit nos pensées. Élevez donc chaque jour votre coeur vers ce père qui est aux cieux. Demandez-lui...

Inutile de dire que les exercices de thème et de conversation reviennent sur le même sujet et que la même opération se reproduit dans le deuxième cycle de la méthode ("L'écolier et le libre penseur", p. 13). Par ailleurs, il vient s'ajouter à cette couche religieuse qui teint la plupart des textes l'incorporation, en 1937, de quelques leçons spécifiquement consacrées à Dieu, avec des titres tels que "L'inégalité des êtres de la Providence", "Dieu créateur de toutes choses", "L'idée de Dieu" ou "L'oeil de Dieu" (deuxième cycle).

Ce confessionnalisme généralisé frise parfois un certain fondamentalisme religieux. Mario Mirmán finit par assimiler le non-croyant à un de ces barbares du dedans dont il parle à propos de la patrie, conseillant même de fuir son amitié, quelles que puissent être par ailleurs ses qualités humaines. Il le dit explicitement dans le texte de lecture "Le choix des amis", inclus dans la dernière leçon du premier cycle du *Nuevo Método*, et dont voici le premier conseil pour choisir correctement ses relations:

Il faut choisir les amis avec de grandes précautions et par conséquent se borner à un fort petit nombre. Point d'ami intime qui ne craigne Dieu, et que les pures maximes de la religion ne gouvernent en tout; autrement il vous perdra quelque bonté de coeur qu'il ait. (p. 196)

Nous ne nous étendons pas sur d'autres constantes idéologiques du *Nuevo Método*, car, pour surprenantes qu'elles puissent être pour le lecteur actuel, nous pensons qu'elles correspondaient à une mentalité générale de l'époque, qu'elles n'étaient pas tout à fait l'apanage d'une certaine idéologie politique¹⁷. Certaines d'entre elles, pourtant, deviennent significatives par leur

16.- Cette discrétion était d'accord avec la place également discrète réservée à la religion -en tant que matière du *curso*- par le régime républicain: "el Gobierno resuelve dejarla reducida a un solo curso, en el primer año, sin carácter confesional ni dogmático y voluntaria". Cette situation n'était pourtant pas une nouveauté; des plans d'études antérieurs avaient déjà prescrit le caractère facultatif de la matière. Aussi, pendant l'année 1911-1912, n'y avait-il au lycée de Séville que quatre élèves inscrits en religion (voir M^a del Rosario López Bahamonde, "Instituto 'San Isidoro': legislación y alumnado, 1901-1992", in *Instituto de Bachillerato "San Isidoro": Estudios y recuerdos del sesquicentenario de su creación (1845-1995)*, éd. par Antonio Herrera García, Séville, I.B. "San Isidoro", 1995, p. 209).

17.- Les sujets historiques méritent une mention à part. Ni le *Nuevo Método* ni le *Método* ne s'occupent de l'histoire ou de la géographie françaises, mais, par contre, ils consacrent pratiquement tout un niveau (par exemple, le *Segundo Curso* de la deuxième édition du *Método*) à celles de l'Espagne. La vision qu'on y donne de l'histoire espagnole, quoique héritière en grande partie du nationalisme caractéristique de l'historiographie européenne depuis le XIXe siècle, porte toutefois l'empreinte des conceptions idéologiques propres au nouveau régime. Il y est déjà question, par l'intermédiaire d'une galerie de personnages et de moments clés, de l'"Espagne impériale" chantée par le franquisme. Mirmán suivait ainsi à la lettre les consignes de la *Ley sobre reforma de la Enseñanza Media* du 20 septembre 1938 relatives à "la revalorización de lo español, la definitiva extirpación del pesimismo anti-hispánico y extranjerizante, hijo de la apostasía y de la odiosa y mendaz leyenda negra."

réitération continue. Il en est ainsi de la répartition des rôles assignés au mari et à la femme, le premier toujours chargé du soutien financier de la famille, alors que l'épouse est toujours une femme au foyer. Ou du concept d'obéissance, qui s'étend jusqu'à l'obligation de la femme d'obéir à son mari:

Honore ton père et ta mère pour que Dieu te bénisse et prolonge tes jours. Frères et soeurs, garçons et fillettes obéissent à leurs parents. La femme obéit au mari, l'époux protège l'épouse. (Premier cycle 1937, p. 44; déjà inclus dans le premier niveau 1936, p. 43)

Voici encore le début d'un texte qui, par son caractère nettement raciste, pourrait bien relever d'une idéologie fasciste, mais qui pourrait être vu aussi comme le reflet d'une mentalité -née de la tradition coloniale- commune à toute l'Europe:

Le nègre est léger, inconstant, gai, rieur, amoureux du plaisir avec emportement, fou de danse, de tapage, de parure bizarre et éclatante. Vaniteux à l'excès, il éprouve le besoin de montrer sa supériorité, mais cependant il est familier avec tout le monde. Il est bon et hospitalier; ce qui ne l'empêche pas d'avoir une tendance invincible au larcin et à la chicane. Si au fond le nègre n'est pas méchant, il est vindicatif à l'excès. Il est très superstitieux, ce qui le pousse souvent à commettre des actes abominables... (pp. 99-100 du cycle supérieur)

En guise de conclusion, nous aimerions tout simplement rappeler une évidence: l'enseignement d'une langue étrangère peut être l'un des meilleurs moyens de transmission d'une idéologie quelconque. Depuis quelques années, un certain nombre de travaux ont commencé à nous découvrir l'histoire de l'enseignement du français en Europe et dans le monde. Ces études, toutefois, s'intéressent surtout à l'évolution des méthodes pédagogiques ou des conceptions grammaticales, mais ne font guère référence aux contenus idéologiques transmis par ce moyen. Si nécessaires que soient les travaux élaborés selon ces critères, si nombreux que soient les aspects que, de ce point de vue, il reste encore à explorer, il nous semble qu'il est grand temps de commencer à combler la lacune de l'histoire de l'enseignement des langues étrangères considérée d'une perspective idéologique. Que cette histoire se fasse comme un complément des études déjà en cours, ou qu'elle soit faite en la traitant comme un sujet à part entière, une chose est claire: il faut s'y mettre au plus tôt.

“RIEN NE VAUT LA ROUTE ENTRE VALLADOLID ET SALAMANCA” (JULIEN GRACQ)

LORETO CASADO

Universidad del País Vasco

RESUMEN

Si el relato inacabado de Julien Gracq *La Route* (1953-1956) marca un hito en la evolución del autor, a la búsqueda de una nueva forma de expresión literaria, sus últimos textos, y en particular *Carnets du Grand Chemin* (1992), adoptando la forma del libro de viajes y el diario íntimo, plasman dicha escritura fragmentaria anunciada treinta años antes. Las carreteras a través de paisajes despejados y abandonados que en ellos se describen permiten observar el contacto del autor francés con España. Este contacto es singular ya que se realiza a través de la geografía y la historia de este país, más que a través de su literatura, reproduciéndose en una escritura poética que parte de una realidad concreta y vivida.

Palabras clave: viaje, escritura, vida, tierra, poesía.

RÉSUMÉ

Si le récit inachevé de Julien Gracq *La Route* (1953-1956) représente un tournant décisif dans l'évolution de l'écriture de l'auteur, à la recherche d'une nouvelle forme d'expression littéraire, ses derniers textes, et en particulier *Carnets du Grand Chemin* (1992), adoptant la forme du livre de voyages et du journal intime, sont une réplique de l'écriture fragmentaire annoncée trente années avant. La description des paysages que traversent les routes de l'Espagne, paysages dégagés et abandonnés, permet d'observer le contact singulier de l'auteur avec le pays, contact singulier parce qu'il ne se fait pas à travers la littérature, mais plutôt à travers l'histoire et surtout la géographie, contact qui se traduit en une écriture poétique à partir d'une réalité concrète et vécue.

Mots-clés: voyage, écriture, vie, terre, poésie.

ABSTRACT

If Julien Gracq's unfinished short story *La Route* (1953-1956) is a milestone in the author's evolution in his search of new ways of literary expression, his latest writing especially *Carnets du Grand Chemin*

(1992), halfway between a travel book and a personal diary, show the kind of fragmentary writing forecast 30 years in advance. Those roads, cutting through open, abandoned scenery, throw light on the French author contact with Spain. A curious sort of contact, since it takes place through the Geography and History of the country rather than through its literature, resulting in poetic writing which springs directly from a concrete vivid reality.

Keywords: travel, writing, life, earth, poetry.

Entre 1953 et 1956 Julien Gracq écrivait un texte de vingt cinq pages intitulé *La Route*, envisagé comme roman mais resté inachevé du fait qu'il n'avait pas trouvé le ton juste et que son sujet ne lui tenait pas assez à coeur: récit de fiction ahistorique, hors de toute chronologie, cette route mythique, qui retourne à la sauvagerie, Julien Gracq l'évoquait en tant qu'image de la trace de l'homme sur la terre. Seul grand chemin, sous le signe poétique de Rimbaud, ce fragment, entre *Le Rivage des Syrtes* et *Un Balcon en forêt* suscite un intérêt particulier dans l'ensemble de l'oeuvre de l'écrivain parce qu'il représente un tournant définitif de son imaginaire et de son écriture. Bien qu'il y ait eu d'autres livres après *La Route*, celui-ci annonce déjà un adieu à la fiction, à la recherche d'une autre forme d'expression littéraire. L'écriture de ce récit, "râtée" en quelque sorte par manque de tension, et qui s'accommodait mal au caractère légendaire de sa thématique, était également une manifestation d'un besoin chez l'auteur, tout en restant fidèle à ses convictions poétiques, de suivre la pente de l'époque. Après la flambée du surréalisme l'époque a changé, mais le monde n'a pas changé. Et le rêve d'un écrivain comme Julien Gracq passe avant tout par son rapport au monde. Les paysages de ses livres en témoignent.

Un exemple qui permet d'observer ce pli de l'imaginaire gracquien est son contact avec l'Espagne. Contact difficile et contact décisif aussi puisqu'il ne se fait pas à travers la littérature, la peinture ou la musique comme il lui arrive pour l'Allemagne ou pour l'Italie, mais à travers la géographie. En effet, si les romans et les nouvelles de Julien Gracq abondent en références culturelles qui débordent le cadre français, la littérature espagnole, qu'il considère par ailleurs comme une des grandes de notre culture occidentale, affleure à peine dans ses livres. Plus nombreuses seront les allusions à Dalí par son rattachement au surréalisme, à Buñuel parfois, à Picasso au centre de la peinture du XX^e siècle, mais sans que ces auteurs méritent vraiment chez Gracq qu'on s'y arrête et sans se référer à aucun moment à leur pays d'origine. En ce qui concerne les écrits tirés de ses carnets, *Lettrines* nous renseigne de son peu de plaisir à lire *Don Quichotte*, même s'il avoue être sensible à l'éloignement fabuleux des éléments qui le peuplent : "ânes et âniers, caravanes à l'étape, moulins, jarres à huile, ce n'est pas la vie marchande déjà éveillée des campagnes de la Renaissance qui surgit ici, c'est le fonds sans âge des contes arabes. Et la réussite du livre tient pour beaucoup à ce décalage" (II, 702)¹.

"Fonds sans âge", voilà où l'écrivain va se trouver en pays de connaissance.

Rien de fabuleux cependant, dans les souvenirs de ses premiers contacts avec l'Espagne. Les voyages qu'il entreprend dans les années soixante parlent d'un pays rebutant à son regard, de tous les points de vue: "Espagne: dans les terrains vagues des villes, et jusqu'au milieu de Tolède, ou de Burgos, au pied des remparts d'Avila, sur les aires à blé des villages de Castille, sur les collines rouges de l'Aragon - non pas la roche mais partout la terre, pelée, écorchée, poussiéreuse, émiettée par le pied de l'âne ou du mulet, la terre nue comme une peau galeuse, comme

1.- Toutes les citations renvoient à l'édition de Julien Gracq, *Oeuvres complètes*, Gallimard, "La Pléiade", 1995.

si on venait d'en détacher une croûte, en grattant (II,p.204)". Aucune familiarité pour Gracq dans ce pays pour lui ruineux, sordide, malfamé, sinistre. Tout se ramène à la "corrida" dans cet aperçu touristique qui retrouve des clichés appris auparavant, cherchés et bien sûr trouvés: du décor des arènes où la brique couleur de sang séché évoque plutôt l'abattoir que la fiesta à la vanité et le mépris du torero, de la paella huileuse et la "jota" râpeuse et aride comme tout le reste - rien à voir avec la douceur du portugais - aux fleurs "sans suavité, ni tendresse, mais charnelles, sexuées, comme la langue qui sort du mufle noir du taureau, vers la fin". Sécheresse et soif persistent dans le souvenir jusqu'à son écriture plus tard, rentré dans son pays: "ici, on entend le tintement de l'eau délicieux" (II, 228).

Mais c'est sur la côte, lieu privilégié entre tous dans l'imaginaire gracquien par la rencontre des deux éléments, la mer et la terre, que l'écrivain se sent tout à fait exclu de son univers. Les paysages de la côte cantabrique laissent en lui un sentiment tout à fait singulier. Il s'attendait à la Bretagne ou à l'Irlande avec ses montagnes bleutées et ses averses, pas du tout à des orangers et des citronniers dans les jardins et encore moins aux eucalyptus, qu'il déteste. "A partir de Santander, -dit-il- leurs peuplements occupent toutes leurs collines [...]. Les troncs blessés et lépreux évoquent des nudités tristes de pauvres dressées au dessus de la flaque de leurs haillons répandus; la puissante odeur de baume pharmaceutique imprègne les lanières de cuir racorni " (II, 384).

L'invitation au voyage que les odeurs éveillent chez le rêveur gracquien, la dilatation de l'espace à la proximité de la mer, se retiennent et resserrent son imagination qui n'a jamais rêvé de telles bizarreries, où aucune reconnaissance ne vient compenser de tels rassemblements.

L'impression non seulement d'étrangeté mais d'hostilité gagne encore chez lui lorsque il traverse les villes de cette contrée. L'écrivain, avant tout non urbain, ne peut alors que rejeter ouvertement la laideur noire, charbonneuse, des villes industrielles comme Bilbao ou Oviedo: "de hautes casernes ouvrières, funèbres, pénitentielles, couleur de suie, encaissent les faubourgs; entre les murs des maisons et la chaussée à tramways crevée de nids de poule, un lé de terre nue et pelée, semée de flaques et de détritrus, tient lieu de trottoir (j'exècre cette terre croûtée, lépreuse, que l'Espagne laisse affleurer partout dans ses villes - repaire de flaques en hiver, en été gîte de la poussière, qui lève partout en essaims " (II, 385).

Ces quelques exemples permettraient de conclure que rien ne pressera Julien Gracq de retourner dans ce pays. De petits détails comme la francisation des noms des lieux (Tolède, La Corogne, Alcaniz, sans le "ñ") complètent ce regard étranger qui ne l'a jamais quitté au cours de ces premiers voyages. Avec des exceptions quand même. La fascination qu'il montre devant certains paysages en Espagne traduit un sentiment qui exclut tout chauvinisme propre à un écrivain uniquement du terroir, dépaycé dans un autre coin de la terre en dehors de son petit verger. Parce que "l'artiste qui engage son être n'est de nulle part - dira Samuel Beckett - il est seul sur la terre." Si Gracq se considère un écrivain "ancré", un homme de l'Ouest ou de la Loire, rien plus éloigné de sa perspective que le régionalisme: "Mes livres sont en général non urbains -sans être pour autant, du moins je l'espère, agricoles ou régionalistes-" écrit-il (II, 1263). Le ton agressif qu'il adopte envers certains paysages, envers la trace de l'homme sur certains paysages surtout, tient à son idée de l'être lié à la nature et à la planète, que les côtes massacrées et l'urbanisme sauvage des villes ne font que démentir. A la désolation de voir détruits nos paysages aimés, Gracq consacre tout un livre sur sa ville de Nantes dont la première phrase adopte le ton d'un avertissement et d'une maxime: "La forme d'une ville change plus vite que le cœur d'un mortel."

Lors de ses voyages en Espagne Gracq ne reste pas fermé à la poésie du paysage et des villages. Les routes de Castille “où on roule partout à même la face de la terre” représentent un bon exemple de son plaisir dans ces espaces vides.

Si j’ai choisi comme titre de cette communication une route bien précise, la route qui va de Valladolid à Salamanca, ce n’est pas pour faire l’apologie de la meseta ni du pays natal qui est le mien. Ce que je vais dire ici je pourrais le faire à partir de n’importe quel autre paysage de la terre parmi ceux qui se retrouvent dans les derniers écrits de Julien Gracq. Il s’agit pour moi d’observer le comportement de l’écrivain dans le panorama de la littérature française de nos jours et de rappeler, aujourd’hui qu’on se demande où va cette littérature française, de rappeler quelques-unes de ses intuitions concernant l’écriture, la lecture et leurs possibilités dans une époque comme la nôtre.

Quelle est la matière sur laquelle poussent les livres de ce siècle finissant? Pour Julien Gracq, après Baudelaire et après Proust l’écrivain ne peut chercher ailleurs qu’en lui même le sujet de ses livres, de là l’importance accordée, entre autres, au souvenir, à la parenthèse entre un fait vécu et son écriture, là où l’imagination et le temps travailleront une réalité à donner.

Sachant donc que Gracq ne travaille pas “sur le motif”, mais à partir des traces laissées par le souvenir, je prends comme point de départ et garderai comme toile de fond où projeter ces quelques idées littéraires, une route qui revient à plusieurs reprises au cours de ses notes de voyages. Elle est aussi une route d’élection pour moi, évidemment, par le plaisir que procure voir un paysage familier se changer en matière poétique. Dans l’imaginaire gracquien elle devient la route type en Espagne, comme celle d’Avila à Segovia ou encore, quittant la Castille, celle qui va s’élargir entre Calatayud et Teruel. L’auteur s’y reconnaît parce qu’elles sont toutes “les grands chemins des hauts plateaux, panoramiques de bout en bout et lunaires.”

La familiarité de l’écrivain envers les vastes étendues de campagne est bien connue. Très souvent dans ses romans et nouvelles le sujet est transporté sur un lieu élevé, balcon ou tour. Vision aristocratique? “Hallucination aéropanoramique” comme diraient les psychiatres? Cela ne mérite pas un nom aussi majestueux, d’après Gracq. Il s’agit plutôt d’un effet de dédoublement, comme avant un grand départ: le regard qu’on jette sur les choses, encore là, mais déjà partis.

Dans les derniers textes de Gracq la route, les routes remplacent les déplacements géographiques en hauteur si souvent évoqués dans les premiers livres. Gardant le privilège qu’il accorde aux panoramas, il les rêve horizontalement, à ras du sol et en mouvement, suivant la pente de l’imaginaire de notre époque, plus sensible aux rêves inspirés de la vitesse et des voyages, qu’à ceux qu’éveillaient des espaces fermés et intimes. “L’architecture et l’urbanisme d’aujourd’hui -disait-il déjà dans les années soixante- pourchassent, jusqu’à ce qu’il n’en reste plus trace, dans la maison moderne le grenier caverne aux trésors, sésame de l’imagination enfantine, tout comme avec la cave ils en extirpent le lest, les terreurs et les richesses souterraines. Dans cinquante ans, la poésie en portera les cicatrices, mais d’ici là elle aura mis la main sur des talismans de rechange. Tout fait penser que des symboles de mouvement (déjà la route, la voiture) remplaceront les prestiges des lieux clos, verrouillés, protégés, dont le château, sous toutes ses formes était devenu pour nous depuis le moyen âge l’emblème inusable “ (II, 172).

La perspective dégagée, à perte de vue, qui s’offre à la voiture roulant sur la route, relie deux moments de la sensibilité gracquienne: postée ou se déplaçant sur la surface de la terre.

L'adjectif "vaste", dans le sens le plus baudelairien du terme définit mieux que tout autre ce trait de l'imaginaire de l'auteur des *Carnets du grand chemin*, son dernier livre paru.

Rien ne vient distraire ni gêner une contemplation du "large" dans ces routes. Comme embarqué sur la mer, il l'est aussi sur cet océan de terre.

En revanche, le manque d'ampleur et de lointains est à la base de son rejet de l'Italie, malgré sa passion pour Stendhal et Chateaubriand, son amour à la peinture ou à la musique italiennes, et quelque chose de fondamental chez Gracq, sa connaissance de l'histoire. Il s'est passé lors de sa visite tardive et sa découverte de l'Italie réelle, support de la culture greco-latine, exactement le contraire de qu'il a expérimenté en Espagne. *Autour des sept collines*, récit de voyage de son séjour en Italie en 1976, est un bon exemple de la non concordance de la réalité avec les songes. L'écrivain s'était choisi d'avance "son Italie" à lui, "sa Rome". Ni la configuration des villes ni ses paysages -toujours suivant son optique de géographe- ne conviennent à ses illusions littéraires. La mer n'est abordable, le rivage est partout taillé en falaise, les plages sonores de Lamartine ne trouvent pas où se loger. Tout dans ce pays se refuse pour lui à accueillir le dehors, l'air du large: "C'est le lieu sans horizon de toute une histoire émiétée, d'intérêt communal, qui m'ennuie comme m'ennuierait d'avance le paysage vanté de la Grèce. Je donnerais tout ce dédale de monticules, si glorifiés, pour les seuls paysages espagnols de la route qui va de Valladolid à Salamanque. Je me découvre dans cette Italie péninsulaire jusqu'ici inconnue, étranger à tout paysage dont le rythme ne me communique pas naturellement le bonheur dans l'acte de respirer. J'ai étouffé à Rome et à Florence -étouffé dans l'émerveillement- un peu comme dans le confinement d'un musée sans fenêtres: bouillonnement esthétique en vase clos, excès dans l'entassement d'art associé à un manque d'espace et de lointains " (II, 888).

Très mal accueilli par la critique ce livre va susciter une polémique qui se résume dans la formule de Jean Mambrino: "Il a osé médire de l'Italie, ma chère, et bien encore de Rome."

Il est vrai que l'idée de consacrer un livre à une expérience décevante est quelque chose d'assez particulier, surtout chez un écrivain pour qui le rêve est la seule et véritable pulsion de l'écriture.

Le malentendu de ce livre est de l'avoir considéré un guide littéraire de l'Italie, de le situer dans une tradition qui remonte à Goethe, Nerval, Stendhal, au lieu de le placer dans le même espace littéraire que les autres notes de voyage. *Autour des sept collines*, de même que les textes pas trop "aimables" sur l'Espagne, sont des témoignages d'une sincérité de l'imagination tout à fait en cohérence avec son besoin de respiration dans tous les domaines, y compris celui de la littérature. La polémique suscitée par le récit sur l'Italie montre à quel point une littérature de "magisters" comprend peu à la poésie de l'écriture en dehors des questions purement littéraires - genres, focalisation, mythes. Au lieu de s'interroger sur le sens de cette écriture et dans l'ensemble de l'oeuvre de l'auteur, la plupart des critiques réagissent vite à la provocation et ne retiennent pas -ceci demanderait une lecture un peu plus attentive- que c'est justement du refus d'une culture touristique du Guide Bleu de quoi il s'agit, d'un rejet d'une culture d'un regard qui ne voit pas, d'une exécution, comme il le dénonçait aussi en Espagne, de nos villes modernes inhabitables, incapables de faire fleurir la moindre poésie. On s'attendait, évidemment, à une récréation des mythes, mais Gracq a parcouru le pays à la fin des années soixante-dix et a vu de ses propres yeux ce que notre société occidentale offre aux yeux du voyageur qui ne se contente pas d'un vague plaisir de la vue, mais pour qui l'oeil est aussi un organe de l'esprit et un instrument de connaissance.

Le malaise de Gracq en Italie se rattache à la tradition anticlassique du surréalisme de même que l'imaginaire de la route chez lui est, comme pour les surréalistes, avant tout "départ" qu' aucune arrivée ne pourra jamais démentir. L'idée de liberté absolue qui est à la base de ce rêve du voyage préside l'oeuvre et la vie d'un écrivain qui ne se reconnaît que dans ses attractions. La subjectivité qu'il revendique se justifie d'après son obstination à défendre ce qu'il a aimé ou ce qui peut encore parler à l'imagination. Et ce qu'il a aimé se présente toujours sous forme d'ouverture. Il est amusant d'écouter l'écrivain refuser catégoriquement tout ce qui vient gâcher une perspective ouverte. "Les colonies de vacances - il y a une trentaine sur le territoire de la commune- me gâtent Sion, les jours de mauvais temps, où on ne voit passer sur le trottoir que les files de petits imperméables jaunes encadrés par les moniteurs: déjà insistant par les jours de soleil, le souvenir des promenades sinistres du lycée de Nantes devient sous la pluie impossible à chasser [...] Et je me renfrogne, scandalisé. Une plage -bien peu certes- mais tout de même un petit peu carcérale, mes souvenirs plus encore que mon esprit ne s'y résignent pas: ils n' acceptent pas de voir aujourd'hui emmêlés ce qui fut pour moi pendant toute ma jeunesse le pur symbole de la contrainte et ce qui fut le pur symbole de la liberté " (p.363).

Il y a d'autres charmes que celui qu'une perspective dégagée et libre provoque à l'esprit dans la route de prédilection. La carretera -en espagnol- de la meseta, toujours poussiéreuse, "aux teintes couleurs de tapis qui montre la corde, tantôt couleur de lion, tantôt couleur de mouton", est une réplique de cette autre Route ensauvagée, sans âge, imaginée trente ans avant.

Cette route était aussi et déjà un modèle d'écriture, dans sa thématique d'espaces évacués et de temps suspendus, et dans sa forme fragmentaire. Elle se modelait sur son sujet, obéissant aux accidents du chemin. Elle préparait le dynamisme de court-circuit qui inspire et donne la forme au récit *Les Eaux étroites*, espèce de synthèse du trajet individuel parcouru où l'écrivain rassemble au fil de la rivière de son enfance tout ce qui pour lui a compté, dans la vie et dans l'art. Son écriture fragmentaire qui s'arrête tantôt à un souvenir, tantôt à une réflexion sur la peinture, la musique ou la littérature, et qui en définitive prend au même niveau la vie et l'art comme sujet de l'écriture, sera la forme adoptée par tous les textes de Gracq qui suivront. Le changement de la forme témoigne d'un changement de la sensibilité au fur et à mesure que les années passent, d'un changement aussi par rapport à ce qui change. *En lisant en écrivant, La Forme d'une ville, Autour des sept collines* et *Carnets du grand chemin* sont la réponse littéraire de l'écrivain aux routes du rêve qui se referment avec l'âge. Sans aucune nostalgie ces livres racontent l'acceptation du vieillissement, du "c'est ainsi" et de "la vie comme elle est", formules qui pointaient souvent dans ses derniers romans. Le changement de la sensibilité entraîne un changement de préférences artistiques, de paysages et de couleurs: "A vingt ans, à trente ans même, -dit-il me semblait que la vie passait très au large et comme insaisissable: une ivresse à arrière-goût d'angoisse se levait de la multiplicité offerte et massacrée à mesure, des possibles. La contraction de champ qu' amène l'âge fixe et leste ce Protée éblouissant et insaisissable. Le monde est plus proche de nous, plus solide et plus sûr, et l'écrivain, qui sent diminuer l'aptitude de l' imagination à l' envol, et pour qui Pégase est rétif, retrouve en partie les ressources d' Antée" (II, 610).

Le choix du regard sur "la face de la terre" évoqué dans le paysage des routes dégagées traduit le besoin de la proximité et de la solidité du monde. Mais plutôt qu'un trajet individuel comme celui que décrivaient *Les Eaux étroites*, les routes des *Carnets du grand chemin*, routes traversées et réécrites, dessinent une trace collective. Si les références à la littérature viennent toujours élargir la description de la réalité dans ces notes de voyages, elles sont davantage atten-

tives à la géographie et à l'histoire, pour en faire justement de la littérature, car tout peut devenir matière de rêve et d'enchantement. C'est au sein du langage enfin que l'écriture continue de véhiculer la culture et la poésie de la vie sur la terre.

Il n'est pas difficile de reconnaître à partir de ces observations les attributs d'un paysage comme celui que traversent les routes affectionnés par l'écrivain en Espagne. Le rêve de la terre ne se fait pas à travers l'imaginaire végétal et minéral propre de ses livres de jeunesse. La terre, la pierre, la poussière ne provoquent pas tant la rêverie de l'élément, que sollicitent le temps, l'histoire, ou davantage, l'illusion d'un temps arrêté, sans âge. Rien ne semble avoir changé depuis le temps de Don Quijote dans ces paysages. La terre, la pierre, la poussière ne convoquent pas des mythes, mais donnent la parole aux mots de la terre: la macchia corse, la garrouille du Quercy, la meseta poussiéreuse, termes géographiques qui s'intègrent naturellement dans l'écriture métaphorique de ces routes torrides et grésillantes, enflammées de jaune incandescent, ou paysage tout entier couleur de pain bien cuit.

Plus qu'à la méditation ces paysages invitent au plaisir sensuel. Et c'est la grande originalité de l'écriture de Julien Gracq, dans ces notes de voyage qui ne sont pas de documents, qui ne sont pas un journal non plus, mais qui tendent vers la forme du poème en prose.

Comme la notice de Claude Douguin à l'édition de La Pléiade le montre bien, Gracq rencontre dans ses *Carnets du grand chemin* la pente de l'écriture de notre époque dans le goût du fragment et de l'autobiographie. Sauf que l'écrivain pratique cette forme d'écriture depuis un bon moment et qu'on ne peut pas parler de faits biographiques dans ses souvenirs, parce qu'ils sont toujours recomposés. Des souvenirs il ne prend que ce qui est pour lui convertible en littérature, de même que de la littérature il ne retient que ce qui est susceptible de parler à l'imagination. Et ce qui parle à l'imagination au fond de nous mêmes a besoin de temps pour trouver le ton juste de son expression. Si Gracq laisse travailler le temps pour écrire, il le sollicite aussi au moment de juger sur une oeuvre littéraire, pour juger aussi sur ses autres livres. Voilà un critère qui renseigne sur la réception littéraire, subjective d'accord, mais comment saurait-elle être objective? Ce critère renseigne aussi sur la vie de l'écriture: "le souvenir qu'on garde d'une oeuvre de fiction de longue haleine, d'un roman, lu ou relu pour la dernière fois il y a des années, après tout le travail de signification, de recomposition, de fusion, de rééquilibrage qu'entraîne l'élimination de la mémoire, fournirait, si la matière n'en était pas par nature assez évasive, un sujet d'étude bien intéressant. En fait si une telle étude pouvait jamais présenter quelque garantie de sérieux, elle fournirait sur la structure, sur les ressorts secrets des livres de fiction, des renseignements inédits" (II, 646).

Ce qui résiste d'un livre, d'un instant de bonheur, d'un paysage, d'un voyage, ce qui dépasse l'épreuve du temps c'est sa matière poétique. C'est aussi la seule chose qui mérite vraiment la peine d'être étudiée en littérature justement parce que la littérature n'a pas sur elle tous les droits, et qu'on la rencontre aussi en dehors de la littérature. La poésie n'exclut aucun domaine de la vie. Suivant la démarche alchimique de Baudelaire et de Proust, le sens de l'écriture pour Gracq n'est que celui de la transformation de la matière brute de la vie en poésie. Mais il ne faut pas se tromper. On ne reconnaîtra pas chez Gracq une poésie de "quintessences" et de pureté. Écrivant aussi avec l'époque et conscient de la poésie diluée qui est celle de nos jours, il se contente de faire rentrer le prosaïque dans le champ de résonance de la poésie. Gracq n'écrit pas de poèmes en prose - on lit très peu la poésie - sans pour cela confectionner des documents. Il donne plutôt une sorte de journal apparent dont le véritable sens est cette écriture à métaphores et harmoniques à partir de noms réels et de paysages concrets.

Il ne faut pas croire non plus que le sentiment apparent de son accord avec l'époque en ce qui concerne la forme de l'écriture fragmentaire aura pour résultat chez lui, comme on pouvait s'y attendre, une esthétique du dépouillement dans la voie de la disparition et du silence. Exactement le contraire. La densité de l'écriture des *Carnets du grand chemin*, la compacité de ses fragments traduisent le geste de confiance au langage et à la parole poétique, geste qui est aussi celui de l'affirmation, toujours possible, du monde.

Le paysage aimé dans les plateaux de la Castille est un paysage désert, déserté par l'homme, récupéré par l'imaginaire pour y rêver à part entière un lieu, un temps, sans âge. L'originalité de l'écriture de Julien Gracq est cependant de ne pas céder au statisme d'une reproduction fidèle à l'immobilité et au silence de ce paysage, mais justement de le rendre "en mouvement", poussé par le propre dynamisme de l'imagination. Les métaphores de la route et la voiture se prêtent bien à la forme de cette écriture dense, lestée et poussée en avant, et l'élan, le mouvement qui la portent, trouvent leur force dans le ton, dans le timbre, dans la sonorité: "Même dans la prose, il faut que le son sache tenir la tête au sens. On n'est pas écrivain sans avoir le sentiment que le son, dans le mot, vient lester le sens et que le poids dont il est ainsi doté peut l'entraîner légitimement, à l'occasion, dans de singulières excursions centrifuges. L'écriture, comme la lecture, est mouvement, et le mot se comporte en conséquence comme un mobile dont la masse, à si peu qu'elle se réduise, ne peut jamais être tenue pour nulle, et peut sensiblement infléchir la direction" (II, 659).

Dans ces récits de voyages, comme les personnages de ses romans qui ne parlent pas et préfèrent écouter le silence, le sujet donne toute la parole à l'espace et à l'instant. Mais l'espace n'est pas vide, ni mort. Gracq ne se complaît pas dans une poétique de l'absence. Il vise plutôt à une objectivité passionnée où la voix de l'auteur, et avec elle celle du paysage traversé se font entendre. Chaque route rêvée est pour l'auteur comme une ouverture musicale et ainsi prétend-il la rendre dans la page écrite. Le morceau choisi qui commence "J'ai aimé rouler paresseusement en Espagne" où le [s] sourd de la paresse donne le ton à tout le fragment (Sigüenza, Soria, Tortosa, s'encaisse, terrasses, sierras basses, buissonneux, roussies, tristesse) est un exemple de cette priorité du son.

La tendance de ces compositions à devenir poèmes en prose dont la musicalité et sonorité du langage sont la meilleure des preuves, est aussi en rapport avec la mémoire. Seul le poème est capable de restituer une présence. La prose infusée de poésie, a des chances de ne pas disparaître complètement.

Nous sommes peut être devant un nouveau genre en littérature, entre le poème en prose, les mémoires, l'aphorisme, le journal, le guide touristique. On parle même d'"impromptu" littéraire pour définir l'écriture de Gracq dans son dernier livre. C'est possible. Ce qui est sûr en revanche c'est que la littérature de l'avenir sera poétique ou ne sera pas.

Un des privilèges de la poésie de notre temps est d'être pauvre, de se contenter de très peu. Un autre, d'être soluble et de savoir de loger un peu partout. Le langage n'est pas son seul garant, elle a trouvé d'autres moyens de s'exprimer, mais réduite à petites touches, à quelques tonalités, à quelques soubresauts. Héritier de Rimbaud et de son "Pauvre Songe" le poète a quitté le grand chemin de la littérature. Julien Gracq avec la lucidité qui le caractérise, ne cesse de le répéter. Son grand chemin à lui accorde cependant tous les prestiges au langage et à la culture qui ont toujours été les siens et les met au service de la littérature, mais de l'histoire et de la géographie aussi. Il y a des formes et des formes de pratiquer l'interdisciplinarité. Fidèle à ce bagage il ne

s'en défait pas, au contraire, ce bagage à la main, il s'adresse à un type de lecteur pas forcément spécialiste en littérature.

Les routes racontées des récits de voyage de Julien Gracq sont des chemins parcourus; elles se dessinent "en avant" mais c'est le passé qui fredonne en elles. Se lançant et relançant l'imagination à perte de vue, c'est pourtant un sillage qu'elles suivent, un sillage qui est aussi nous mêmes.

Si occupés que nous sommes à regarder en avant nous oublions de nous couvrir à l'arrière, dans cette zone d'ombre, jamais exposée à la lumière, où ne pousse pas de végétation, et où nous sommes le plus vulnérables- rappelle Carmen Martin Gaité dans son roman *El Oficio de vivir*. Écrire c'est peut être apprendre à vivre avec ce manque d'assises.

Ou tenir encore debout lorsqu'on se sent arracher le paillason qui était sous nos pieds, si nous écoutons Cees Nooteboom dans *El Desvío a Santiago*, livre auquel j'ai souvent pensé en écrivant ce texte. Quand on demande à cet écrivain pourquoi il aime le paysage de la meseta il répond tout simplement: "parce que je crois que je suis comme ça à l'intérieur de moi même".

Julien Gracq ne ferait pas un aveu pareil, mais dirait aussi, comme lui, que s'installer en imagination dans un tel paysage c'est avoir vécu depuis très longtemps et continuer à vivre.

MÉRIMÉE ETHNOLOGUE

ARTURO DELGADO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Mérimée publicó *Carmen* por primera vez en 1845. La más popular de sus “nouvelles” gozó pronto de un reconocimiento generalizado, y la gran fama que dura hasta nuestros días comenzó a partir del estreno de la “opéra-comique” (transformada luego en “opéra”) de Bizet, Meilhac y Halévy (1875). La historia de amor y muerte de la gitana (Carmen), el soldado convertido en desertor (Don José) y el torero rival (Lucas/Escamillo) aparecía relatada en tres capítulos en la edición de 1845. En la edición definitiva de 1847, Mérimée añadió un cuarto capítulo que no tiene ninguna función narrativa y que, según algunos críticos, supone incluso una especie de estorbo para la claridad de la historia, un apéndice innecesario que sólo se explica por la voluntad del autor de justificar, de modo más científico, algunos de los rasgos que atribuye a sus personajes. En él, Mérimée da explicaciones (a veces demasiado tópicas) sobre las costumbres y el carácter de los gitanos, para concluir con una especie de glosario del chipe-calli.

Palabras clave: Novela corta, etnografía, chipe-calli, gitanos, “opéra-comique”.

RÉSUMÉ

Mérimée a publié *Carmen* pour la première fois en 1845. Cette nouvelle, la plus populaire de ses oeuvres, est bientôt devenue célèbre, et encore plus à partir de la création de l’opéra-comique (devenu plus tard opéra) de Bizet, Meilhac et Halévy (1875). Cette histoire de passion et de meurtre, dont les protagonistes sont la Gitane (Carmen), le soldat devenu déserteur (Don José) et le toréro (le rival: Lucas/Escamillo), est narrée en trois chapitres dans l’édition de 1845. Dans celle (définitive) de 1847, Mérimée a ajouté un quatrième chapitre qui n’a aucune fonction narrative et qui, pour d’aucuns, nuirait plutôt au récit: il s’agit d’une sorte d’ajout que seulement la volonté de donner une explication plus scientifique à certains traits des personnages pourrait justifier. L’auteur y parle des coutumes et du caractère des Gitans (souvent de façon assez conventionnelle) et conclut son exposé par une sorte de glosaire du chipe-calli.

Mots-clés: Nouvelle, ethnographie, chipe-calli, Gitans, opéra-comique.

ABSTRACT

Mérimée's *Carmen* was first published in 1845. It soon became popular, and still more after the first performance of Bizet, Meilhac and Halévy's opéra-comique of the same title (1875), later adapted into an opéra. This story of passionate love and death, whose main characters are Carmen the Gypsy, Don José the soldier converted into a smuggler, and Lucas/Escamillo the bullfighter, was developed in three chapters in the 1945 original edition. In the definitive one, published in 1847, a fourth chapter was added: it has no narrative function and, according to some critics, is even inconvenient for the nouvelle as a whole. Mérimée gives in it a sort of dissertation about the Gypsies' psychology and way of life, ending up with a glossary of *chipe-calli* terms.

KeyWords: Nouvelle, ethnography, *cipe-calli*, Gypsies, opéra-comique.

M. Borrow [...] assure qu'il est sans exemple qu'une Gitana ait jamais eu quelque faiblesse pour un homme étranger à sa race. Il me semble qu'il y a beaucoup d'exagération dans les éloges qu'il accorde à leur chasteté. D'abord, le plus grand nombre est dans le cas de la laide d'Ovide: "Casta quam nemo rogavit". Quant aux jolies, elles sont comme toutes les Espagnoles, difficiles dans le choix de leurs amants. (Mérimée: Carmen, IV, 990).

Il est bien connu que la vie espagnole a éveillé l'intérêt d'un grand nombre d'artistes (écrivains et peintres surtout, mais musiciens aussi) français et anglosaxons tout au long du XIX^e siècle. Cet intérêt est souvent centré sur le peuple gitan, considéré le plus exotique de tous. Or certains de ces artistes ont une vision purement folklorique, et souvent superficielle, de ce groupe ethnique. D'autres, par contre, essaient d'offrir des points de vue basés sur l'expérience, en faisant des voyages plus ou moins longs et plus ou moins fréquents sur la Péninsule.

Dans les années 40 du siècle dernier on assiste à la publication de nombreux ouvrages sur l'Espagne voulant essentiellement montrer ce qu'on appelle la *couleur locale*, tant recherchée d'ailleurs par les romantiques, et dont la plupart des auteurs sont anglais ou français. Parmi les premiers il faudra nommer tout d'abord George Borrow (1803-1881), voyageur et linguiste travaillant pour la Société biblique de Londres. Il est resté en Espagne ("his literary homeland") assez longtemps pour recueillir les informations nécessaires en vue de rédiger deux livres: *The Zincali: An Account of the Gypsies in Spain* (1841) et *The Bible in Spain* (1842). Le premier, portant un titre qui explique d'emblée son contenu, a fourni de nombreux matériaux à d'autres écrivains (y compris Mérimée, qui le mentionne dans le quatrième chapitre de *Carmen*); le second est un livre de voyage qui parviendrait à se répandre, immédiatement après sa publication, presque partout en Europe.

Toujours dans le monde anglosaxon, le peintre écossais John Phillip (1817-1967) visite l'Espagne vers la fin de cette décennie et y peint des tableaux pleins de couleur portant des titres tels que *Gypsy Queen of Seville*, *Gypsy Musicians of Spain* ou *Una Maja bonita*. Il ne faisait que suivre une tradition établie depuis le début du XIX^e siècle. Il sera connu, après son séjour en Espagne, comme John *Spanish* Phillip.

Quant aux Français, et avant de nous centrer sur Mérimée avec un peu plus de détail, il faut évidemment mentionner Théophile Gautier (1811-1872), méprisé par d'aucuns mais revendiqué aussi par certains historiens de la littérature, comme Pierre Moreau qui considère que "Gautier a connu la disgrâce d'être un poète proscrit sans être un poète maudit" (1987: 10, 146). Sa vocation initiale a été la peinture, fait qui n'est pas sans importance, car ce sont des impressions de

peintre qu'il conserve de ses voyages. Il publie *Tras los Montes* en 1843 (édité deux ans plus tard sous le titre de *Voyage en Espagne*) et *España*, recueil de vers paru en 1845. Il est favorablement surpris par la richesse de l'École espagnole de peinture, en particulier par les "macabres visions" qui envahissent cette apparente joie de vivre, par "les sujets sombres et violents de Ribera, ou les verts, les blafardes pâleurs de Valdés Leal" (Moreau, loc. cit.).

LES VOYAGES DE MÉRIMÉE.

Pour sa part, Prosper Mérimée (1803-1870) était habitué à faire avec rigueur des études historiques et ethnographiques en raison de son activité professionnelle. C'est sa nomination au poste nouvellement créé d'Inspecteur général des monuments historiques de France en 1834, due à Guizot et Thiers mais surtout à l'intérêt du Romantisme pour l'histoire et le gothique, qui va orienter Mérimée vers une nouvelle et fructueuse carrière; pendant 30 ans, il va inlassablement parcourir la France, décrivant dans de longs rapports l'état lamentable des plus belles cathédrales et abbayes.

Mais ses voyages ne se limitent pas à la France. Il avait déjà fait un premier voyage en Espagne en 1830; il a le souci de l'objectivité: quand il se met à décrire le peuple et les usages espagnols, il veut être aussi scientifique que possible (mais cette intention ne correspond pas toujours aux résultats), et ses sources seront autant des documents historiques et littéraires que des visites en Espagne. Ces visites, au nombre de cinq pour certains et de sept pour d'autres (Ramos González, 1988: 15), vont lui permettre d'observer directement les gens dont il se propose de décrire le caractère. Il a d'ailleurs un souci d'exactitude et de détail qui le situe aux antipodes du roman historique de son époque (Delgado Cabrera, 1989-90); comme l'affirme R. C. Dale, "Mérimée was never able to tolerate what he considered to be false erudition, and he felt that Scott's popularity with French writers had been largely responsible for introducing permissive falsification of historical accuracy and documentation into their work" (1966: 39).

De tous les pays où il se rendra (Italie, Grèce, Proche-Orient, Angleterre), c'est l'Espagne, qu'il appelle "mon pays de prédilection", qui le marquera le plus; en fait, ses premiers ouvrages seront des pièces écrites sous l'influence des *comedias* du Siècle d'or espagnol.

"LE VÉRITABLE CLASSIQUE DU ROMANTISME".

Mérimée appartient à la génération romantique, mais il ne s'y identifie pas complètement: il serait "le véritable classique du romantisme" (Dumur, 1987: 14, 982). Ennemi de toute sensiblerie, il reste cependant romantique par le choix des sujets de son théâtre, de ses nouvelles et de son unique roman, la *Chronique du règne de Charles IX*. Beaucoup de ceux qui ont étudié sa production gardent une prudente réserve envers son écriture, même en affirmant qu'il s'agit d'ouvrages intéressants. Pour Freustié, "cet écrivain de transition n'a laissé qu'une oeuvre modeste, et par la qualité et par la quantité", mais il ajoute tout de suite après que "cette modestie fait tache" (1982: 8). Sa production, quoique relativement grande, est en effet moins étendue que celle de la plupart de ses contemporains, surtout de ceux dont le métier exclusif était la littérature: Mérimée n'était pas qu'homme de lettres, comme nous l'avons remarqué plus haut. Cependant, l'édition (non complète) de ses oeuvres dans la Bibliothèque de La Pléiade constitue un volume de 1.683 pages, sans y compter sa *Correspondance* (son ouvrage littéraire le plus intéressant, le plus significatif et le plus libre pour certains critiques), où il raconte sa vie depuis

l'âge de 25 ans. Ses lettres ont été recueillies par Maurice Parturier dans 17 volumes qui contiennent presque 6.000 pages.

En ce qui concerne la qualité, on peut sans doute affirmer qu'elle reste irrégulière dans l'ensemble de sa production, mais ne faudrait-il pas en dire autant de la plupart des écrivains, même les mieux considérés? Le défaut principal de Mérimée serait le manque de volonté de renouveau à une époque où la littérature cherchait (et parvenait à trouver) de nouvelles voies d'expression. À ce propos, c'est peut-être Roland Barthes qui se montre le plus sévère envers notre auteur, en signalant (comme l'on a fait encore à propos de Marguerite Yourcenar, par exemple, parmi les contemporains) qu'il emploie un langage qui ne correspond pas à son époque: "Mérimée et Fénelon sont séparés par des phénomènes de langue et par des accidents de style; et pourtant ils pratiquent une langue chargée d'une même intentionnalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond, ils acceptent un même ordre de conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques, ils emploient avec les mêmes gestes [...] un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage: en bref, ils ont la même écriture" (1953: 14-15). Nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec cet avis, car il ne nous semble pas exact que Mérimée n'essayât pas de trouver une forme personnelle d'expression; et même si Barthes avait raison, cela n'enlèverait pas tout intérêt à l'oeuvre de Mérimée. Ses qualités narratives sont, d'ailleurs, évidentes. À propos de *Carmen*, la mieux connue de ses nouvelles, Dumur (loc. cit.) écrit: "Récit dans le récit, *Carmen*, dès que l'on cesse d'interposer l'image du bel opéra de Bizet, frappe par la modernité de la composition, par la froideur du ton qui contraste, en de surprenants effets, avec la violence du propos".

N'étant pas poète dans le sens restreint du terme, c'est la prose qu'il a cultivée presque exclusivement: le roman, la nouvelle et le théâtre. À cause de son caractère réservé et plutôt froid, il a toujours eu horreur (autant dans sa vie privée que dans sa littérature) des effusions sentimentales et des excès d'expressivité, car il considérait que ces manifestations favorisaient l'exagération et l'hypocrisie. Ainsi son esprit n'avait aucune prédisposition envers le lyrisme, ce qui contrastait avec la plupart de ses contemporains romantiques, et il a même fini par abandonner le drame pour se consacrer uniquement au récit, qui "s'accorde mieux que le théâtre avec son goût d'un art dépouillé" (Mallion et Salomon, 1978: xviii).

Sa prose est, en effet, sobre, dominée par un sens de la mesure qui lui donne un aspect beaucoup plus classique que romantique: "Il se montre unique dans sa manière sèche et néo-classique", affirme Freustié (loc. cit.), et c'est pour cela que son écriture s'adapte le mieux à la narration de type réaliste, où il en vient à écrire quelques chefs-d'oeuvre, en particulier des nouvelles, genre dans lequel il est bien supérieur à la plupart de ses contemporains. Sa production dramatique ne devrait pas, d'ailleurs, être négligée, en particulier la saynète *Le carrosse du Saint-Sacrement*, dont nous nous sommes occupé ailleurs (1992).

MÉRIMÉE ET L'ESPAGNE.

Son intérêt pour la culture espagnole vient de son enfance. Il connaissait bien la littérature du *Siglo de Oro* et admirait beaucoup Cervantès. Ses références à l'Espagne sont très abondantes dans son oeuvre entre 1830 et 1853. Il prend note de tout ce qu'il voit, fasciné par un pays qui ne le déçoit pas malgré les inconvénients des voyages: "Mérimée a en horreur les idées toutes faites, les guides officiels. Il a voulu voir par lui-même les êtres et les choses. À dos de mulet, à cheval, à pied, en diligence, il recherche curieusement tout ce qui peut être intéressant" (Brunel, 1975: 62).

Dès le début, “il a été saisi par une couleur locale véridique qui n’a rien à voir avec les aspirations romantiques” (Freustié, 1982: 35). Les courses de taureaux le passionnent. Le peuple espagnol lui semble vivace et lucide; par contre, il trouve la bourgeoisie ici plus déplorable encore que dans d’autres pays, à cause surtout de son inculture. Il est quand même inévitable qu’il vienne en Espagne influencé par les écrits des voyageurs européens de l’époque et tout en gardant l’espoir de rencontrer, pendant son séjour, quelque véritable *bandolero* (brigand de grand chemin); mais “n’ayant pas eu cette chance, il s’est fait une image très idéalisée du fameux José Maria, auquel il consacre une bonne partie de sa troisième *Lettre d’Espagne*, (et) il incarne en la personne de don José ce type de bandit d’honneur qui hantait son imagination” (Mallion et Salomon, 1978: 1558).

En Espagne il se lie avec certains personnages de la haute société. Pendant son premier voyage (1830) il a rencontré Manuela Kirkpatrick, duchesse de Teba, d’origine écossaise mais qui connaissait bien la vie espagnole; elle deviendrait plus tard comtesse de Montijo et belle-mère de Napoléon III. C’est elle qui a le plus renseigné Mérimée sur les coutumes et les traditions locales. Pour sa part, Sebastián Estébanez Calderón (1799-1867) lui a appris, avec grande probabilité, tout ce que Mérimée savait sur la langue des gitans, et celui-ci a offert à l’écrivain andalou un exemplaire de *Carmen* avec la dédicace “À mon maître en *chipe calli*”. La publication de l’oeuvre d’Estébanez Calderón *Escenas andaluzas* coïncide avec la deuxième et définitive version de *Carmen* (1847). Estébanez avait préalablement participé à l’oeuvre collective *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44) avec une étude sur *La Celestina*.

Pour les étrangers, l’Espagne était surtout l’Andalousie: l’identification des moeurs des gitans avec la culture espagnole n’est donc pas surprenante. Les sources de Mérimée ne se limitent pas aux témoignages directs: il a eu également recours à la littérature. Pour *Carmen* concrètement, Mallion et Salomon voient la source indiscutable dans le volume *Los españoles pintados por sí mismos* mentionné, même si Mérimée n’y fait aucune allusion. Des titres comme “La Gitana”, “El Contrabandista”, “El Bandolero” ou “La Cigarrera” font suffisamment penser à certains épisodes de la nouvelle, et les ressemblances sont trop évidentes pour qu’elles soient dues au hasard: la comparaison de Gibraltar avec la tour de Babel, la rencontre d’un groupe de contrebandiers avec les gendarmes, la bagarre des cigarières. Les autres influences littéraires sont peut significatives si on les compare avec celle-ci.

CARMEN, NOUVELLE ET OPÉRA.

L’intérêt de Mérimée pour les Bohémiens et leur monde est bien antérieur à la rédaction de la plus importante de ses nouvelles. De janvier 1831 (c’est-à-dire, peu après son retour en France du premier voyage en Espagne) jusqu’en décembre 1833, sont publiées ses *Lettres au directeur de la Revue de Paris*, plus connues comme *Lettres d’Espagne*, au nombre de quatre. Dans plusieurs aspects, ces lettres constituent une ébauche de *Carmen*, qu’il ne publiera, dans sa première version, que douze ans plus tard. Les coïncidences entre ces deux textes sont aussi remarquables: le personnage appelé Mlle Carmencita (propriétaire de l’auberge), la mention du brigand José María, la recherche d’un endroit où avait eu lieu une bataille importante à l’époque des Romains, ou le récit dans le récit.

Carmen a été une nouvelle longuement pensée. Mérimée a cherché pendant quinze ans des anecdotes et des détails en vue d’en venir à l’authenticité qu’il recherchait. Le sujet présente des traits de la littérature romantique (l’atmosphère exotique, la passion violente) mais l’auteur lui a

donné un traitement plus propre à la technique du réalisme, comme l'observation minutieuse d'une certaine réalité et des personnages d'une société déterminée. Le contenu du récit serait le mélange d'une histoire que lui avait racontée la duchesse de Teba et d'une autre qu'il avait entendue à Valencia pendant son premier voyage, dont la protagoniste était la même Carmencita qui apparaît dans les *Lettres d'Espagne*, "une jolie fille point trop basanée [qui] trafiquait de ses charmes et était destinée à devenir un jour sorcière", ce qui révèle quelle était sa profession en ce moment-là et quel serait son avenir, d'après le proverbe que Mérimée avait entendu et qu'il reproduit: "Primerio puta, luego alcahueta, después bruja".

L'histoire de Carmen et don José est suffisamment connue. Dans sa première édition (1845), la nouvelle se structure en trois chapitres dont les deux premiers constituent le récit de la rencontre du narrateur avec don José d'abord et avec Carmen par la suite; dans le troisième, c'est don José qui, la nuit avant son exécution, raconte au premier narrateur sa vie avec la Bohémienne. Si Carmen est le centre d'intérêt du récit ("C'est elle qui détient le secret de la *fatalité*, c'est elle qui représente l'ultime épistémè" d'après Fonyi, 1984: 40), du point de vue narratologique, cependant, le personnage principal, celui dont la biographie constitue l'anecdote, est don José: il est en même temps "héros-quêteur" et "héros-victime" (*id.*: 43). Don José, en effet, ressent davantage que les autres personnages les transformations qui se produisent depuis la situation initiale (ambi-valente) du récit et se situe au centre du conflit, résolu finalement par une double mise à mort.

C'est le troisième chapitre qui a été adapté par Meilhac et Halévy pour Bizet; la création de l'opéra (opéra-comique dans sa forme originelle) *Carmen* a eu lieu le 3 mars 1875, et il est devenu depuis l'un des plus populaires du répertoire et, assurément, le plus représenté de tous les opéras français. Les librettistes y ont ajouté le personnage de Micaëla (soprano léger), qui sert de contrepoint caractériologique et musical de l'héroïne (mezzo-soprano), en éliminant en même temps Garcia le Borgne, mari de Carmen violemment poignardé par don José chez Mérimée. Dans l'opéra, Carmen se montre plus consciente de sa liberté que dans la nouvelle (ce qui constitue un fait exceptionnel, les livrets étant en général plus conventionnels, en ce qui concerne l'idéologie, que les oeuvres dont ils dérivent), et c'est pour cela qu'elle se laisse tuer (acte IV) sans mentionner qu'elle agit de la sorte parce que don José, étant son *rom*, a tous les droits sur la vie de sa *romi*, c'est-à-dire elle-même.

UNE DISSERTATION SUR LES GITANS.

Dans l'édition définitive (1847), Mérimée a ajouté un quatrième chapitre qui n'a aucune fonction narrative et qui, pour d'aucuns, nuirait plutôt au récit: il s'agit d'une digression *a posteriori* sur l'origine, les moeurs et la langue des gitans, qui a l'intention de confirmer, d'une façon plus scientifique, les traits des Bohémiens auxquels l'auteur fait référence dans les chapitres précédents, c'est-à-dire dans la narration proprement dite. Mérimée a donc ressenti le besoin d'expliquer théoriquement les caractéristiques de ce peuple, pour montrer qu'il le connaît suffisamment et que l'atmosphère où il situe son récit tient du véridique.

Il commence en affirmant que c'est l'Espagne où l'on trouve encore en Europe, en plus grand nombre, "ces nomades dispersés [...] et connus sous les noms de *Bohémiens*, *Gitanos*, *Gypsies*, *Zigeuner*, etc." (988-989; les pages mentionnées font référence à l'édition de La Pléiade), surtout dans les provinces du Sud et de l'Est. Quant à leur profession, "les hommes exercent les métiers de maquignon, de vétérinaire et de tondeur de mulets [...], sans parler de la

contrebande et autres pratiques illicites. Les femmes disent la bonne aventure, mendient et vendent toutes sortes de drogues innocentes ou non” (989).

Il décrit après leur aspect physique, en insistant sur le fait que, malgré leurs yeux “sensiblement obliques, bien fendus, très noirs, [...] ombragés par des cils noirs et épais” (*ibid.*), ils ont le teint très basané, presque noir (“De là le nom de *Calé*, les noirs, par lequel ils se désignent souvent”, *ibid.*), ce qui ne serait pas un aspect positif pour l’auteur.

Faudrait-il y voir même une connotation de racisme? Deux personnages masculins peu sympathiques sont décrits, dans le récit, en remarquant leur couleur: Lillas Pastia (“un vieux marchand de friture, bohémien, noir comme un Maure”, 965) et surtout Garcia le Borgne, mari de Carmen et donc rival de don José (le héros, provenant du Nord de l’Espagne et partant de race blanche), qui “était bien le plus vilain monstre que la bohème ait nourri: noir de peau et plus noir d’âme, c’était le plus franc scélérat que j’aie rencontré dans ma vie” (974; c’est don José qui parle). La noirceur physique est ici directement en rapport avec la noirceur spirituelle: Garcia venait de faire un séjour en prison; le héros ne tardera pas à le tuer à cause de sa jalousie, mais aussi comme punition du méchant.

Les hommes seraient, en tout cas, plus agréables à regarder (“bien découplés, sveltes, agiles; je ne crois pas en avoir jamais vu un seul chargé d’embonpoint”, 989) que les femmes, la beauté étant “fort rare parmi les gitanas d’Espagne; (et) une fois qu’elles sont mères, elles deviennent repoussantes” (*ibid.*), tandis que les Bohémiennes sont souvent très jolies en Allemagne. Les charmes de Carmen (plutôt petite mais très attrayante) s’expliquent par le fait qu’elle n’est pas tout à fait gitane, et le narrateur a intérêt à le manifester dans le chapitre II, lorsqu’il la rencontre à Cordoue: “Je doute fort que Mlle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j’aie jamais rencontrées” (950).

Chez Hugo, la Esmeralda (*Notre-Dame de Paris*, 1831) est une vraie bohémienne, et cela n’empêche qu’elle puisse être belle et vertueuse. Pour sa part Cervantès, dans *La gitanilla* (1613), présente Preciosa au moyen d’une description louangeuse (“la más hermosa y discreta que pudiera hallarse, no entre los gitanos, sino entre cuantas hermosas y discretas pudiera pregonar la fama”, 4^e éd. Clásicos Castellanos), et l’auteur ne dit rien au début sur les véritables circonstances de sa naissance, mais il anticipe que “ni los aires, ni los soles, ni todas las inclemencias del cielo, a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos; y lo que es más, que la crianza tosca en que se criaba no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas que de gitana, porque era en extremo cortés y bien razonada” (*ibid.*); à la fin du récit on saura que ses parents n’étaient pas gitans, mais des Castellans nobles et chrétiens: comme Mérimée, Cervantès a ressenti le besoin de justifier la beauté de son héroïne par sa non-appartenance à la race des “hommes noirs”.

“La saleté des deux sexes est incroyable, et qui n’a pas vu les cheveux d’une matrone bohémienne s’en fera difficilement une idée, même en se représentant les crins les plus rudes, les plus gras, les plus poudreux”: voilà le sujet dont s’occupe Mérimée après (989-990). Un peu plus loin, il manifeste son désaccord avec Borrow, qui fait des éloges à propos de la chasteté des Gitanes, tout en admettant cependant que “les Gitanas montrent à leurs maris un dévouement extraordinaire” (990).

La principale vertu des Bohémiens serait leur patriotisme, “si l’on peut ainsi appeler la fidélité qu’ils observent dans les relations avec les individus de même origine qu’eux” (*ibid.*). Un trait remarquable de leur caractère serait leur indifférence en matière religieuse, car “la reli-

gion du pays qu'ils habitent est la leur" (991), et en même temps "ils méprisent cordialement le peuple qui leur donne l'hospitalité" (992).

Ils sont aussi superstitieux, surtout les femmes, spécialistes de la bonne aventure; elles "tiennent des pattes de crapaud pour fixer les coeurs volages, ou de la poudre de pierre d'aimant pour se faire aimer des insensibles; [...] elles font au besoin des conjurations puissantes qui obligent le diable à leur prêter son secours" (991). Dans le récit, ce trait de Carmen apparaît dès le début: juste après sa rencontre avec le narrateur (chap. II), elle lui propose de lui dire *la baji*, et pour cela " (elle) tira de son coffre des cartes qui paraissaient avoir beaucoup servi, un aimant, un caméléon desséché, et quelques autres objets nécessaires à son art [...]. Il était évident qu'elle n'était pas sorcière à demi" (952).

Dans le chapitre III, certaines phrases montrent qu'elle croit aveuglément à la prédestination: "Tu seras toujours un *lillipendi!* [...] Garcia devait te tuer. Ta garde navarraise n'est qu'une bêtise, et il en a mis à l'ombre de plus habiles que toi. C'est que son temps était venu. Le tien viendra" (981-982), dit elle à don José quand elle apprend que celui-ci a tué Garcia. Et puis: "J'ai vu plus d'une fois dans du marc du café que nous devons finir ensemble" (982). Ces affirmations anticipent d'autres de la fin du récit: "J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit" (985). Elle ne veut pas écouter don José, qui lui propose insistamment de partir avec lui commencer une nouvelle vie en Amérique. Elle refuse, puisqu'elle est sûre que leur fin est proche: "Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi" (986); "Tu veux me tuer, je le vois bien [...]; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder" (987).

Dans le livret, c'est au moyen des cartes que Carmen apprend que sa mort est proche (et celle de don José aussi) dans le fameux trio de l'acte III: tandis que Frasquita et Mercédès, ses amies gitanes, y voient des événements heureux ("Moi, je vois un jeune amoureux/ Qui m'aime on ne peut davantage", 40 [éd. DG]), Carmen n'en reçoit que de sombres présages ("Carreau, pique...la mort!/ J'ai bien lu...moi d'abord. / Ensuite lui...pour tous les deux la mort", 41). Elle essaie à nouveau, dans l'espoir de s'être trompée dans sa lecture; mais la réponse des cartes est toujours la même.

TROMPERIE, VOLERIE: MÉRIMÉE ET CERVANTÈS.

Les Gitans sont des voleurs. Si Mérimée ne le dit pas de cette façon, il le montre autant dans le récit (Carmen s'empare de la montre d'or du narrateur sans que celui-ci s'en aperçoive; les gitans forment une bande de contrebandiers, à laquelle s'unit don José) que dans le chapitre IV (épisode de la bohémienne qui vend des sortilèges dans la rue d'Alcala). Cervantès se manifeste, à ce propos, beaucoup plus explicitement, et il commence *La gitanilla* (que Mérimée connaissait bien) par ces mots: "Parece que los gitanos y las gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte" (3).

À part cette nouvelle, les Gitans sont souvent présents dans l'oeuvre de l'écrivain espagnol (*Don Quijote*, *Pedro de Urdemalas*, *El coloquio de los perros*, *La ilustre fregona*, *El licenciado Vidriera*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*), où ils sont souvent satirisés: il paraît qu'un

épisode malheureux aurait provoqué la haine de Cervantès. Leblon se demande si c'est "pour venger l'honneur de la famille qu' [il] a jeté l'anathème sur les Gitans" (1982: 77), et il reproduit aussi les mots de Astrana Marín: "Qué le habrán hecho los gitanos a Miguel de Cervantes para zaherirles tan despiadadamente?; por ventura le jugaron alguna mala pasada durante sus años de comisiones en Andalucía, cuando hubo de tratar con tantos arrieros, molineros, bizcocheros y toda clase de gente de baja estofa?" (*id.*: 76). Pour d'aucuns, Cervantès connaissait mal les Gitans, et alors "cuanto dice Cervantes, que es tanto y algo más de lo que dijeron sus predecesores, se acomoda al concepto común de la reputación gitana que se ha tenido y se tiene en el país" (*id.*: 78).

Il s'agit d'une image conventionnelle de ce groupe ethnique, comme le signale Sánchez Ortega, "una imagen abultada y estereotipada que ha quedado como ejemplo típico en nuestra literatura del Siglo de Oro, que gustaba de utilizar la figura del gitano o la gitana como recurso *exótico* o cómico" (1986: 52). D'autres auteurs espagnols utilisent cette figure: "Como ladrones o llevando a cabo engaños, cuando se trata de hombres, o diciendo la buenaventura y actuando como hechiceras cuando se trata de mujeres, los retratan Lope de Vega, Jerónimo de Alcalá, Antonio de Solís, Lope de Rueda, Mateo Alemán y bastantes más [...]. Conviene subrayar que la mayor parte de las apariciones literarias de los gitanos se observan en novelas del género picaresco" (*id.*: 53). Cet auteur explique que le traitement donné aux Bohémiens dans la littérature est le même que celui reçu par d'autres groupes marginaux, et donne une raison de type sociologique au fait qu'ils pratiquent assidûment la volerie et la tromperie: "Gitanos y gitanas hurtan y engañan de la misma manera que lo hacen la pícara Justina, Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache y demás ilustres protagonistas del género. Es decir, por necesidad" (*ibid.*).

Dans le livret de Meilhac y Halévy, la tromperie et la ruse sont plus nettement attribuées aux femmes en général, et non seulement aux Bohémien(ne)s. Il s'agit d'un trait caractéristique de l'opéra-comique: on peut y voir peut-être le résultat du fait que ces librettistes avaient écrit un bon nombre de textes d'opérette pour Offenbach. Dans le fameux quintette de l'acte II de *Carmen*, Remendado et le Dancaïre essaient de convaincre Frasquita, Mercédès et Carmen elle-même de participer dans une affaire de contrebande, pour laquelle elles (en tant que femmes) sont indispensables, "Car nous l'avouons humblement, / Et fort respectueusement: / Quand il s'agit de tromperie, / De duperie, de volerie, / Il est toujours bon, sur ma foi, / D'avoir les femmes avec soi, / Et sans elles, / Mes toutes belles, / On ne fait jamais rien de bien" (28). Les femmes en question ne semblent pas être vexées par cette déclaration: au contraire, elles sont d'accord et avec l'affirmation de leurs amis et avec la proposition, et acceptent finalement (même si Carmen n'est pas convaincue au début) de participer dans l'affaire. Cet épisode n'apparaît pas dans le récit de Mérimée.

LE CHIPE CALLI.

Revenons au chapitre IV de la nouvelle. Il se clôt avec une dissertation sur la lange des gitans. L'auteur avait déjà introduit pas mal de termes du *rommani* dans sa narration (Carmen, notamment, aime à les employer et à dire des proverbes en langue gitane quand l'occasion se présente; vid. San Miguel, 1984: 82 ss.), et maintenant il parle des origines ("Il paraît qu'un grand nombre de racines et beaucoup de formes grammaticales [...] se retrouvent dans des idiomes dérivés du sanscrit", 993), de la présence de mots dérivés du grec (*cocal*, *petalli*, *cafi*) et de la diversification subie par cette langue, qui "s'est notablement altérée par le contact des langues plus cultivées, dont ces nomades ont été contraints de faire usage", mais "quelques mots d'un

usage très fréquent sont communs [...] à tous les dialectes” (*ibid.*). Après quelques indications de type grammatical et tout en avouant que ses connaissances de la langue *rommani* sont “minces”, Mérimée passe à “noter quelques mots de l’argot français que nos voleurs ont empruntés aux Bohémiens”, et il termine “par ce proverbe qui vient à propos: *En retudi panda nasti abela macha*. En close bouche, n’entre point mouche” (994).

Plusieurs critiques ont remarqué que les connaissances de Mérimée du *chipe calli* sont, en effet, minces. Certains éditeurs, surtout espagnols, avertissent même qu’ils se sont permis de modifier les graphies qu’il propose (Buenaventura, 1986: 7). Cependant, Mérimée se montre plusieurs fois fier de ces connaissances, comme il le manifeste dans sa *Correspondance*: il raconte à Mme de Montijo (15 nov. 1846) que, à Barcelona, il a été accepté par un groupe de gitans comme l’un des leurs justement parce qu’il pouvait s’exprimer en *rommani*.

On peut se demander, malgré tout, s’il a suffisamment connu les gens de cette ethnie, étant donné l’image conventionnelle qu’il en présente. Son oeil nous semble plutôt celui d’un scientifique que celui d’un sympathisant qui excuserait les défauts de ces gens-là, ou au moins en chercherait une explication, comme le font Sánchez Ortega ou Ardèvol (1986). Ne pourrait-on pas même dire qu’il a une approche raciste, vu la phrase qui clôt le récit: “Pauvre enfant! Ce sont les *Calés* qui sont coupables pour l’avoir élevée ainsi” (988) ? Il essaie probablement de justifier Carmen (pendant qu’il a placé tout au début de son récit, en grec [937], la phrase terrible de Palladas: “La femme c’est du fiel. Mais elle a deux bonnes heures: l’une au lit, l’autre à la mort”), mais il condamne par là tout un peuple.

Sa vision est en fait à l’opposé de celle, par exemple, de García Lorca qui, lui, avait peut-être des racines gitanes (Gibson, 1987: 18) et affirmait à propos de son *Romancero gitano*: “El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascuá, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (1997: 340).

CONCLUSION: QUELQUES EXEMPLES DE *CARMEN* À L’ÉCRAN.

Il y a, donc, dans *Carmen* deux aspects complémentaires: le récit et l’étude des moeurs (et la langue) des gitans. Ayant accédé au statut de mythe, comme l’affirme Maingueneau (1984: 11; il parle de l’opéra), “on se trouve partagé entre deux options quand on veut l’exposer: soit on cherche à mettre en valeur ce qu’il aurait d’essentiel, en éliminant les éléments jugés accessoires; soit on postule le caractère essentiel de tous les détails du livret”. Ces deux options sont bien exemplifiées dans deux versions pour le cinéma (*Carmen* étant, d’ailleurs, le sujet d’opéra le plus souvent porté à l’écran; vid. Galán, 1984; Bourre, 1987) : celle de Peter Brook (*La tragédie de Carmen*, 1983), qui concentre et altère l’ordre des épisodes pour insister sur la relation tragique qui s’établit entre les protagonistes dans un décor dépouillé; et celle de Francesco Rosi (*Carmen*, 1984; la version de Carlos Saura et Antonio Gades, de la même année, lui serait proche à ce respect) qui, au contraire, a tourné son film dans des décors naturels (Sevilla, Carmona, Ronda), en ayant recours à de nombreux figurants gitans danseurs et chanteurs et en présentant, tout au début et même avant l’ouverture, une vraie course de taureaux.

La meilleure façon d’apprécier ce contraste est sûrement de voir quelques morceaux de ces deux films, ce que nous ferons tout de suite (on peut en trouver une analyse plus détaillée dans l’article de Wangermée [1986]). Et, pour finir, nous conseillerons une re-vision du beau film de

Godard *Prénom Carmen*, qui ne fait qu'un usage partiel de la partition de Bizet et, comme Brook, concentre toute l'action pour mieux étudier la psychologie des personnages, dans un décor parisien moderne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ARDÈVOL, Elisenda (1986) "Vigencias y cambio en la cultura de los gitanos", in San Román, Teresa, 61-108.
- BARTHES, Roland (1953) *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BIZET, Georges (1875) *Carmen*, Barcelona, Daimon, 1978.
- BRUNEL, Jean (1975) "Notice [sur *Carmen*]", in Mérimée, Prosper (1837-1847), pp. 61-70.
- BOURRE, Jean-Paul (1987) *Opéra et Cinéma*, Paris, Artefact.
- BUENAVENTURA, Ramón (1986) "Introducción", in Mérimée, Prosper (1847a), pp. 3-9.
- CERVANTES, Miguel de (1613) *La Gitanilla* in *Novelas ejemplares I*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1966.
- DALE, R. C. (1966) *The Poetics of Prosper Mérimée*, The Hague, Mouton.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1987) *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1989-90) "Je n'aime dans l'Histoire que les anecdotes: Consideraciones en torno a la novela histórica de Mérimée", *Revista de Filología*, 8/9, Universidad de La Laguna, 113-126.
- DELGADO CABRERA, Arturo (1992) "Enseñanza de la literatura y confrontación textual. Un ejemplo del S. XIX francés", *El Guiniguada*, 3, 1, 297-308.
- DUMUR, Guy (1987) "Prosper Mérimée", *E. U.*, 14, 982-983.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Sebastián (1847) *Escenas andaluzas*, Barcelona, Editors S. A., 1990.
- FONYI, Antonia (1984) *Carmen. Analyse narratologique et sociocritique*, Paris, CNRS (exemplaire photocopié).
- FREUSTIÉ, Jean (1982) *Prosper Mérimée. Le nerveux hautain*, Paris, Hachette.
- GALÁN, Diego (1984) "El largo viaje de *Carmen* en el cine", in SAURA, Carlos & GADES, Antonio, 34-45.
- GARCÍA LORCA, Federico (1918-1936) *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- GIBSON, Ian (1997) *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza y Janés.
- HELBO, André, éd. (1986) *Approches de l'opéra*, Paris, Didier.
- HERRERO, Sebastián et al. (1843-44) *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, 2 vol.
- HOFFMANN, L. F. (1961) *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, PUF.

- HUGO, Victor (1831) *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard (Le Livre de poche classique), 1969.
- LEBLON, Bernard (1982) *Les gitans dans la littérature espagnole*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis & LÓPEZ ESTEVE, Luis Eduardo (1989) “Introducción”, in MÉRIMÉE, Prosper (1847b), pp. 7-87.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984) *Carmen. Les racines d'un mythe*, Paris, Éditions du Sorbier.
- MALLION, Jean et SALOMON, Pierre (1978) “Approche de Mérimée”, “Chronologie”, “Bibliographie” et Notes, in Mérimée, Prosper (1825-1870), pp. ix-xcvii.
- MEILHAC, Henri & HALÉVY, Ludovic (1875) *Carmen*, Berlin, Deutsche Grammophon, 1978.
- MÉRIMÉE, Prosper (1825-1870) *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1978.
- MÉRIMÉE, Prosper (1828-1870) *Correspondance Générale* établie et annotée par Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941-47 (I-VI) et Toulouse, Privat, 1953-64 (VII-XVII).
- MÉRIMÉE, Prosper (1830-1864) *Viajes a España* (trad. esp.), Madrid, Aguilar, 1988.
- MÉRIMÉE, Prosper (1837-1847) *La Vénus d'Ille. Carmen*, Paris, Larousse, 1975.
- MÉRIMÉE, Prosper (1847a) *Carmen* (trad. esp.), Madrid, Hiperión, 1986.
- MÉRIMÉE, Prosper (1847b) *Carmen* (trad. esp.), Madrid, Cátedra, 1989.
- MOREAU, Pierre (1987) “Théophile Gautier”, *E. U.*, 10, 146-147.
- RAMOS GONZÁLEZ, Gabino (1988) “Prólogo”, in Mérimée, Prosper (1830-1864).
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena (1986) “Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles”, in San Román, Teresa, 13-60.
- SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela (1984) *Mérimée: erudición y creación literaria*, Salamanca, Universidad.
- SAN ROMÁN, Teresa, comp. (1986) *Entre la marginación y el racismo. Reflexiones sobre la vida de los gitanos*, Madrid, Alianza.
- SAURA, Carlos & GADES, Antonio (1984) *Carmen. El sueño del amor absoluto*, Barcelona, Circulo/Folio.
- TRAHARD, Pierre (1923) *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, Nizet, 1952.
- WANGERMÉE, Robert (1986) *AL'opéra sur la scène et à l'écran. À propos de Carmen@* in HELBO, André, 251-258.

L' ESPAGNE: UN REGARD DICHOTOMIQUE

LYDIA FERNÁNDEZ

Universidad Pompeu Fabra de Barcelona

RESUMEN

Durante muchos años a España le ha costado deshacerse de un mito cuyas raíces provenían de una realidad política propia, su división política. El estudio lexicológico de las principales designaciones sociopolíticas y de la palabra temática-clave *España*, durante los últimos años del franquismo, la transición y los primeros años socialistas, demuestra que la mirada que Francia dirigió a España a través de su periódico más prestigioso *Le Monde*, se desdobra casi de forma persistente ya sea para poder entender los acontecimientos que allá se desarrollan, o para poder explicar la nueva imagen que se está construyendo. El estudio del funcionamiento de un discurso mediático determinado que engloba, en un solo corpus, dieciséis años de vida política, nos permite captar un mecanismo de regulación en la construcción del sentido, el de la repetición.

Palabras clave: España, *Le Monde*, imagen, discurso, léxico

RÉSUMÉ

L'Espagne a eu du mal, pendant de longues années, à se défaire d'un mythe qui avait pris ses racines dans une certaine réalité politique qui lui était propre, la division politique. L'étude lexicologique des désignants sociopolitiques majeurs et du mot-thème *Espagne*, au cours des dernières années du franquisme, de la transition et des premières années socialistes, révèle que le regard porté sur l'Espagne par la France, à travers son quotidien le plus prestigieux *Le Monde*, se dédouble presque constamment soit pour mieux comprendre les événements qui s'y déroulent soit pour mieux expliquer la nouvelle image qui se construit. L'approche du fonctionnement global d'un discours médiatique déterminé portant sur seize années permet ainsi de comprendre essentiellement un mécanisme de régulation dans la production de sens, celui de la répétition.

Mots-clés: Espagne, *Le Monde*, image, discours, lexique.

ABSTRACT

Spain has struggled for many years to rid itself of a myth arising from its own brand of political reality - political division. A lexicological study of the major socio-political designators as well as the lexical/thematic item *Spain*, embracing the latter years of the Franco period, the interim period of political transition, and the early years of government under the Socialists provides us with a vision of how Spain is seen from France, through the pages of its flagship newspaper, *Le Monde*. Each lexical/thematic item is reported on from both the positive and negative sides, in an attempt to achieve greater comprehension of ongoing events, as well as to provide an accurate account of the new image of a country in the making. Thus an approach to the overall functioning of discourse in a specific newspaper over a period of sixteen years provides powerful insights into a regulation mechanism (in the form of repetition) involved in the creation of meaning.

Keywords: *Le Monde*, image, discourse, lexical/thematic item.

1. CADRE GÉNÉRAL.

Dans le cadre de la faculté de traduction et d'interprétation où nous travaillons, il est indispensable de ne pas perdre de vue dans les matières que nous enseignons (langue et traduction essentiellement) la dimension culturelle des textes que nous proposons aux élèves. Dans cette perspective, il nous a semblé cohérent de faire tout d'abord une approche globale d'un type de discours primordial dans la circulation des connaissances réciproques, le discours médiatique¹. C'est donc dans cet objectif-là que nous avons choisi d'analyser un quotidien de référence constante, *Le Monde*, qui parle de l'Espagne et des Espagnols aux Français, au cours de trois périodes de nature politique différente, lorsque les événements faisaient la Une du journal.

Appréhender l'Autre n'est pas souvent une tâche facile, surtout dans un journal tel que celui-ci, qui essaie de minimiser autant que possible toute marque visuelle et linguistique qui serait révélatrice d'une idée *pré-conçue*. Pour ce faire, nous avons sélectionné quatre-vingt quinze articles qui traitaient de dix-neuf événements politiques essentiellement ou du moins d'événements dépendant directement de cet aspect. Cet ensemble d'articles qui constitua le corpus d'une étude plus spécifique (Fernández 1998) nous a servi de point de départ pour une réflexion qui porte cette fois-ci, dans le cadre de ce colloque sur les relations culturelles entre l'Espagne et les pays francophones, sur la perception globale de l'image que tout lecteur averti se sera formée de l'Espagne et des Espagnols au cours des années 1969-1985. Nous présenterons ici les conclusions auxquelles nous sommes parvenues en ce qui concerne les protagonistes de ce fragment de l'histoire espagnole, ceux dont on a tant parlé au cours de ces années, et en ce qui concerne l'Espagne, en tant que référant de base.

2. UNE ENTRÉE FORMELLE DANS LE DISCOURS ÉCRIT : LES MOTS.

Afin de rendre signifiant le corpus que nous avons choisi, nous avons opté pour une entrée systématique au texte, qui consiste à quantifier une unité de recherche, le mot. Pour cela nous avons eu recours aux méthodes de la *lexicométrie* qui nous a fourni toutes les données indispensables pour une approche globale du discours. En effet, cette procédure d'analyse du

1.-Nous travaillons, d'autre part, à partir de différents corpus (dont *Le Monde Diplomatique*) au sein du groupe intitulé "Análisis contrastivo de los elementos conectores de la argumentación y de los elementos temporales en textos de especialidad (francés/castellano, inglés/castellano)" Proyecto PB 95-0985-C03-01 du Ministerio de Educación y Ciencia.

mot renvoie des informations de toutes sortes sur le corpus, relevant à la fois d'une approche quantitative (fondée sur l'aspect fréquentiel des mots) mais aussi d'une approche qualitative puisqu'elle aborde les mots sur l'axe paradigmatique et sur l'axe syntagmatique. Mais nous ne devons pas oublier que l'analyste doit tenir compte, par souci de fidélité à l'approche communicative, de tous les paramètres qui contribuent à une description sémantique globale. Aussi faut-il envisager la lexicométrie comme un simple outil de travail élémentaire pour pouvoir dépouiller un corpus tel que le nôtre. Les résultats que nous obtenons sont très précis et variés (Maingueneau 1991: 48-70; Lebart et Salem, 1988) et répondent à des besoins spécifiques: nous avons, tout d'abord, tous les *index* - hiérarchiques et alphabétiques - des fréquences du corpus, ensuite, la *répartition des formes et des occurrences* pour chaque période étudiée (ici trois: la période des dernières années du franquisme, la période de la transition démocratique et la période des premières années socialistes), puis les *listes des concordances et des contextes* des formes les plus fréquentes, et enfin les *mots spécifiques* de chaque période (avec aussi les concordances et les contextes pour chacun d'entre eux).

Parler du sens du mot et de sa fonction référentielle n'est certes pas l'objectif de ce travail, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que l'impact des mots dans le discours médiatique et en particulier le rôle de ces marques linguistiques dans une des principales fonctions de ce type de discours, la fonction persuasive, mérite une étude à part entière. Au cours de ces dernières années, plusieurs études ont porté dans le même sens, qu'il s'agisse de l'étude faite sur le vocabulaire de François Mitterrand (Labbé, 1990), sur les mots utilisés dans la presse pour désigner l'immigration (Bonnafous, 1991), ou plus récemment sur les mots employés par J.M. Le Pen (Cuminal et al., 1997), les mots prennent forme dans un discours et doivent être perçus comme des instruments au service de l'homme et de sa nécessité de dialogue:

Prendre l'histoire aux mots, non pas en prenant au comptant «ce que disent les hommes», mais en se faisant attentif aux figures que dessine leur circulation. (J.P.Faye in Bonnafous, 1991: 11)

Quant au choix du quotidien, il semble que les caractéristiques de ce qui est communément appelé un journal de prestige, ne laissent pas de doute sur l'importance que *Le Monde* revêt dans la société française:

Ce journal demeure le plus fiable, le plus curieux, le plus exigeant dans ses domaines traditionnels (politique, française ou étrangère, économie) comme dans les secteurs neufs ou plus récents, audi visuels, livres [...] (Guide de la presse, 1989: 366)

En effet un tel quotidien, comme *The Guardian* en Grande-Bretagne ou *El País* en Espagne (pour ne citer que deux exemples), représente un point de mire où convergent les différentes prises de position intervenant dans le discours social. Il rend compte, ainsi, de la réalité multi-référentielle de tous les jours:

(La presse de référence) constitue un sens à partir d'une série d'événements conformément à un processus de formalisation qui in-forme (sélectionne, combine et produit des "effets de réel"), et symbolise (rend communicable, crédible, à travers des effets de discours) (Imbert, 1988: 27)

Étudier, dans un certain discours médiatique français, les mots les plus fréquents (en comptabilisant leurs occurrences) et ceux qui apparaissent de façon spécifique pour chaque période (par un calcul de probabilité tenant compte à la fois de la totalité de occurrences dans le corpus et dans la période) revient en quelque sorte à redécouvrir un fragment de l'histoire de l'Espagne de ces années-là.

En effet, tous les résultats que nous fournissent les méthodes lexicométriques -fréquences, concordances, spécificités essentiellement-, sont toujours précédés d'un code numérique qui nous permettent de situer chronologiquement les données dans le discours. Lorsque nous étudions les concordances des mots retenus, nous observons dans leur cotexte des désignations qui leur sont propres. Nous faisons appel, alors, au contexte (plus ou moins long en fonction de notre demande) qui nous apporte les données nécessaires pour une analyse discursive qui ne doit jamais dissocier langue, discours et société.

Ainsi, pour les trois périodes étudiées qui recouvrent les années 1969-1985, les mots *ultraspécifiques* que nous obtenons sont des mots qui s'organisent, avant toute chose, autour de la désignation (par les noms propres et les regroupements "idéologiques"). Quant à la présentation qui nous retient ici, nous limiterons notre étude aux désignants sociopolitiques majeurs² (personnages politiques essentiellement), à un désignant d'une entité collective sociopolitique commune aux trois périodes, les *Espagnols*, et en guise de conclusion, au désignant de l'altérité par excellence, l'*Espagne*.

3. LES DERNIÈRES ANNÉES DU FRANQUISME: 1969-1985.

En ce qui concerne la première période, les mots qui caractérisent la période et qui arrivent en tête de liste sont: *Carrero*, *Franco* et *prince*. Mais alors que le premier répond à un événement ponctuel ("L'assassinat de l'Amiral Carrero Blanco"), les deux autres sont les références régulières qui témoignent non plus d'un événement particulier mais d'une période particulière. Les deux mots qui se réfèrent aux protagonistes politiques qui ont marqué cette période (*Franco* et *prince*) présentent des aspects de leur caractère contradictoire.

• **Franco.** Les différentes désignations utilisées pour parler de Franco -*le général Franco*, *le Caudillo*, *Franco*- varient en fonction, d'une part, du rôle que le journaliste veut mettre en relief, et d'autre part, du moment historique où se situent les articles: avant ou après la mort de Franco. Alors que l'on retrouve la désignation *général Franco* (64% de son emploi) avant la mort de Franco, 80% de la forme simple *Franco* est employé après la mort de celui-ci. La visée informative de ce glissement d'une désignation à l'autre entre les deux moments historiques relève donc du rôle accordé à Franco. L'entourage lexicologique du syntagme nominal "le général Franco" apporte des informations sur l'intention du journaliste qui inscrit ce syntagme dans des énoncés où apparaissent nettement soit le caractère solennel du pouvoir exercé par Franco soit le caractère dictatorial du personnage, notamment au cours des exécutions des membres de l'ETA, en septembre 1975:

Le général Franco n'a pas cédé (29-09-75, article intitulé "Cinq jeunes condamnés ont été fusillés")

L'autre désignation qui revient constamment au cours de cette période est le mot *Caudillo* (suivi "d'Espagne") qui n'est jamais traduit en français puisque, grâce à l'association implicite *Caudillo* = militaire / *Franco* / *Espagne* que tout lecteur du *Monde* fait, la distanciation politique est assurée à travers l'allusion historique inscrite dans l'apanage verbal que Franco s'était arrogé.

2.- Pour notre étude nous n'avons examiné que les mots qui présentent une signification *pleine*, c'est-à-dire les substantifs, mais il est bon de rappeler que les mots-outils sont ceux qui sont placés en tête de liste.

Quant aux énoncés où l'on trouve la forme simple *Franco*, ils s'articulent autour d'une fonction grammaticale du mot, sa fonction de complément de nom (*la lente agonie de Franco*, *les obsèques de Franco*, *la mort de Franco*, *le testament spirituel de Franco*). Cette simple désignation *Franco* dénude le militaire et rappelle, en même temps, que cet homme politique ne mérite pas que l'on y accole des marques qui permettraient de l'identifier. L'universalisation du nom, devenu synonyme de pouvoir absolu, assure une interprétation sans controverse fondée sur un consensus idéologique entre le journaliste et le lecteur.

Toutes ces désignations convergent vers un mot auquel tout le monde pense, le mot *dictateur*, qui n'est utilisé qu'une fois au cours de la période et il est placé dans un énoncé dont la source provient des pays nordiques. Il est difficile de comprendre la raison de l'absence de cette désignation, qui peut être attribuée soit à la crainte de la censure en Espagne soit à l'obéissance du code déontologique journalistique qui déconseille toute manifestation explicite du journaliste.

Ces désignations ne font, cependant, aucun doute sur la condamnation, par *Le Monde*, de celui qui gouverne l'Espagne au cours de ces années, contraste avec l'autre nature du personnage (*Le Monde* parle de la "double nature" de Franco). En effet, après l'exécution des membres de l'ETA et après la mort de Franco, les journalistes ne peuvent s'empêcher de se demander les raisons qui ont poussé Franco à maintenir l'Espagne à l'écart de la seconde guerre mondiale. Le manque d'un accord politique entre Hitler et Franco semble avoir semé le doute sur les intentions politiques du Caudillo alors que, d'après la dernière bibliographie de Paul Preston sur Franco (1994), il ne s'agissait que d'un désaccord de nature mercantiliste. Le caractère énigmatique et contradictoire de cet homme, du moins tel qu'il ressort à la lecture des articles de cette période, semble être la raison pour laquelle le "vieil homme" (les journalistes insistent beaucoup sur son âge), "froid" et "prudent" aurait choisi comme successeur le *jeune prince Juan Carlos*.

• **Le prince Juan Carlos.** La désignation de Juan Carlos comme successeur de Franco et, par là-même, le retour à la monarchie bourbonnienne, oblige les journalistes à se poser de nombreuses questions sur un jeune homme *désigné* par Franco, inconnu des Espagnols et dont le jeune âge apparaît comme étant le seul espoir d'une ouverture politique.

Deux regroupements s'opèrent autour de deux désignations qui répondent, ici aussi, à des fonctions différentes: *le prince Juan Carlos* et *Juan Carlos*. Alors que 27% des énoncés utilisent le syntagme *le prince Juan Carlos*, 71% préfèrent *Juan Carlos* (les énoncés restants optent pour *Juan Carlos I^{er}* à la fin de la période), préférant ainsi parler plutôt de l'homme que du rôle officiel qu'il acquiert. Etant donné le vide informationnel qui précède la nomination de Juan Carlos, les journalistes ont dû reprendre le fil conducteur de l'histoire qui relie le passé des deux pays et dont la marche historique, de l'un et de l'autre, semble aller à rebours. Cependant, le caractère officiel de l'information qui se tisse dans le contexte des énoncés où s'inscrit la forme *prince Juan Carlos*, laisse envisager, parfois, un avenir politique incertain. L'apparition de Juan Carlos auprès de Franco dans toutes les cérémonies officielles se traduit au niveau du lexique par une proximité lexicale réitérative. Par le biais des composantes extratextuelles (contexte historique et contexte idéologique), ce processus discursif de la répétition permet de faire le lien entre la quantification et l'analyse lexicale, et déclenche ainsi une réaction de méfiance de la part du lecteur d'un journal démocratique tel que *Le Monde*.

En revanche, dans les contextes, beaucoup plus nombreux, où la forme *Juan Carlos* est employée, deux isotopies se dévoilent, l'une relevant de l'ensemble des valeurs intrinsèques de sa jeunesse (qualités physiques, morales et les activités propres aux jeunes hommes de son rang)

et l'autre, relevant essentiellement de l'ensemble des valeurs connotatives propres au mythe princier (les couleurs associées aux marques de l'aristocratie - "blond", "yeux bleus", "plus britannique que castillan" etc...). Cet homme, jeune, dont on ignore les intentions politiques, reste tout de même le seul espoir d'ouverture d'un régime marqué essentiellement par le caractère vieillot de ses hommes et de ses institutions.

Ce double rapport de Juan Carlos avec le monde, s'inscrit clairement dans les deux exemples qui suivent, l'un datant du début de la période (1969), l'autre de la fin de la période (1975):

Juan Carlos et ses conseillers ont donc prouvé à l'occasion de ce premier acte public qu'ils étaient d'habiles politiciens (25-07-69, article intitulé "Le peuple a montré peu d'intérêt pour les cérémonies officielles").

Cette initiative, prise de son propre chef, et malgré les réticences de plusieurs militaires, correspond en tout cas à l'"autre Juan Carlos", avide de faire [...]. (21-11-75, article intitulé "Accordez-moi six mois...").

À l'autre bout de la chaîne sociopolitique, nous avons voulu examiner le comportement de la forme lexicale *Espagnol(s)*, qui bien que n'étant pas une spécificité de la période, fait partie du vocabulaire de base en se plaçant à la tête de celui-ci. Afin de compléter la démarche de notre recherche, nous avons retenu parmi les spécificités de la période le terme générique désignant les Espagnols, le *peuple*. En effet, dans cette étude qui prétend dégager une certaine représentation collective de l'Espagne, il nous a semblé primordial d'analyser les réseaux que ce désignant majeur de l'altérité attire à sa droite et à sa gauche.

• **Les Espagnols.** La première observation faite à propos de la répartition de cette forme lexicale réside dans le fait que 28% des occurrences se concentrent au cours de la première période, contre 55% au cours de la deuxième et 15% au cours de la troisième. Il semble donc que la presse française s'est davantage intéressée, au cours de cette période, aux aspects politiques plutôt qu'aux aspects sociologiques, ce qui pourrait se justifier, tout comme l'a affirmé l'historien britannique Paul Preston (1986), par le fait que "le triomphe de la démocratie" commence donc déjà en 1969. Nous constatons, cependant, à la lecture détaillée des contextes de cette forme qu'une isotopie se dégage, celle de la pathologie mentale à travers toutes les phases dont souffre un psychopathe. La surprise provoquée par l'assassinat de Carrero Blanco plonge, d'un côté, les *Espagnols* dans un sentiment de peur et d'angoisse par rapport à leur avenir, sentiment qui les paralyse dans un état de léthargie et, de l'autre, dans un sentiment de haine lorsque les pays démocratiques voisins ont crié leur indignation au moment de l'exécution des membres de l'ETA. Les *Espagnols* qui n'acceptent pas que l'on se mêle de leurs affaires semblent, alors, passer à une phase active, violente, que *Le Monde* explique par leur passé génétique:

L'Espagnol a du sang arabe. Là où il est né il n'y a pas de nuance intermédiaire entre le soleil et l'ombre; il méprise la prudence, le calcul, les demi-mesures, les faux-semblants (3-10-75, article intitulé "Il y a toujours des Pyrénées").

Quant à l'examen des contextes du mot *peuple*, l'autre désignation se référant aux Espagnols, il révèle deux attitudes antinomiques, l'une traduisant une certaine passivité du peuple espagnol face aux différentes manifestations du pouvoir et, de l'autre, une certaine activité située, celle-ci, dans le passé marqué par les différentes guerres (contre les invasions étrangères et contre l'ennemi interne). Ce dernier aspect provoque tous les respects du journal républicain alors que les *Espagnols* laissent l'étranger plutôt sceptique:

C'est l'admiration que l'on ne peut manquer d'éprouver pour ce peuple si racé, si fier, si acharné au travail, si durement et si souvent marqué par le malheur (3-10-75, article intitulé "Il y a toujours des Pyrénées").

Mais, si l'on peut demander à nos compatriotes un effort pour comprendre ces Espagnols qu'ils s'étonnent aujourd'hui, après tant d'étés passés sur la Costa Brava, de si mal connaître (ibidem).

Grâce à l'étude contextuelle de ces trois désignants sociopolitiques au cours des années 1969 et 1975, nous pouvons conclure à une constante référentielle fondée sur des aspects à la fois dépréciatifs et méloratifs de leur caractère, voire sur un dédoublement de leur personnalité. En effet, les hommes qui *font* l'Espagne franquiste semblent se débattre constamment contre tout ce qui empêcherait, les uns, de garantir leur pouvoir et, les autres, de s'affirmer en tant que nation. Face à la sauvegarde du régime préparée par *Franco* et face au léger espoir qui émane de l'âge de *Juan Carlos*, les *Espagnols* attendent, ballotés entre la crainte de l'avenir et l'indifférence que suscite la nouvelle monarchie qui s'instaure en Espagne.

4. LES PREMIÈRES ANNÉES DE LA MONARCHIE ET LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE: 1975-1982.

En tête de liste des spécificités de la deuxième période, nous retrouvons en premier lieu un désignant de la catégorie des noms propres *Suarez*, qui permet d'identifier l'homme qui gouverne à côté de *Juan Carlos*, et en deuxième lieu la forme lexicale *roi* (*Juan Carlos*), imposée par la nature événementielle de cette période et dont nous allons suivre l'évolution à travers les *informations contextuelles* que ladite forme transporte à sa droite et à sa gauche sur l'axe syntagmatique.

• **Suarez.** La présence, dans l'index des spécificités, de *M. Suarez* (désignation indiquant l'appartenance au monde *civil* du nouveau premier ministre, face aux nombreuses désignations militaires qui caractérisaient la première période), apporte certes une nouvelle dimension politique concernant l'Espagne, mais ce n'est que par le biais d'une lecture globale discursive que nous en saurons davantage sur cet homme nommé par le roi et inconnu de la plus grande partie des Espagnols.

Deux regroupements surgissent au fil des événements: l'un, formé par tous les items se rapportant au personnage politique, l'autre formé par tous les items se rapportant aux différents signes d'identité pouvant intéresser un public avide de nouveautés (signes particuliers, affinités politiques, poste à occuper et fonctions à assumer). Alors que les premiers items ont en commun le sème du doute et de la surprise (passé politique et surprotection du roi), les deuxièmes sont porteurs du sème du dynamisme inhérent à l'âge du nouveau président du gouvernement et à son habileté pour essayer de moderniser le pays:

M. Suarez [...] semble appelé à servir d'instrument aux plus hautes instances plutôt que d'incarner le président à la fois souple, froid et autoritaire, dont l'Espagne a besoin (6-07-76, article intitulé "M. Adolfo Suarez Gonzalez. De la phalange aux réformes").

M. Suarez a déployé ses talents sur un autre terrain: celui du nationalisme catalan (28-02-79, article intitulé "L'Espagne désenchantée. La stratégie de l'araignée").

Les fidèles de M. Suarez accusent, de leur côté, les conservateurs de vouloir torpiller des projets de loi "progressistes" du dernier gouvernement -à commencer par les textes sur le divorce

et sur l'enseignement (3-02-81, article intitulé "La crise ouverte par la démission de M.Suarez illustre la profonde division de son parti").

De 1976 à 1981 l'entourage lexicologique de la forme lexicale *Suarez* (qui imprima donc le discours d'une double lecture fondée sur l'ancien et sur le nouveau) est, cependant, imprégné d'un trait sémique constant, celui de la surprise (surprise provoquée par la nomination, par la nature des réformes adoptées et par la démission).

Les journalistes scrutent, certes, l'horizon politique espagnol qui a du mal à se définir, et ils continuent d'observer Juan Carlos qui lui, est une constante de l'échiquier politique dont il nous a semblé intéressant de suivre l'évolution de l'image dans un journal républicain.

• **Le roi Juan Carlos.** La nature événementielle de cette période uniformise la désignation de Juan Carlos à travers la forme lexicale *roi*, mais aussi *Juan Carlos* qui n'est pas forcément employée de façon corollaire avec *roi*. Quant aux substituts désignationnels *-souverain* et *Juan Carlos I^{er}*-, ils font partie de l'index des spécificités. L'analyse des énoncés qui contiennent ces formes lexicales nous restitue deux macro-questions à partir desquelles tout le discours médiatique constelle: *qui est-il* et *que fait-il?*

Au cours des années 1969-1975, le jeune prince nommé par Franco a suscité le regard des observateurs étrangers mais il faut attendre les années 1975 et 1976 pour que ce regard soit attentivement posé sur lui et sur son entourage immédiat. Une première constatation s'impose après la mort de Franco et qui repose sur une entente idéologique entre le lecteur et le journaliste. En effet au cours des premières années qui suivirent la mort du dictateur, *Juan Carlos* coexiste soit avec des amitiés jugées dangereuses pour l'éventuel rétablissement de la démocratie en Espagne, *l'armée*, *Arias Navarro*, les *ultras*, soit les désignants substitutifs sont formés à partir de la forme *Franco* (*l'héritier de Franco*, *le successeur du général Franco*). La famille historico-politique dont il doit assurer la survie ne semble donc pas le laisser agir seul; toujours est-il que ses preuves restent à faire, face à l'observateur étranger et face à ses concitoyens espagnols.

La deuxième macro-question surgit des items lexicaux dont le sème commun est l'oralité; nous sommes dans le domaine du *dire*, en rupture apparente avec le passé et de nature à plaire aux nouveaux démocrates:

[...] Le jeune roi a osé dire aux "députés" nommés par Franco que sa légitimité était fondée au moins [...] plus sur le mandat du peuple et la tradition dynastique que sur l'héritage du régime (25-11-75, article intitulé "Le changement est amorcé par le discours de Juan Carlos I^{er}").

Ces deux mouvements dynamiques adressés à des secteurs opposés de la politique espagnole, sont minutieusement analysés par la société civile qui verra ses doutes s'estomper le 23 février 1981. En effet le vocabulaire coexistant avec la forme lexicale *Juan Carlos* ne contient plus que des valeurs positives et la double nature de celui qui, depuis 1975, se débattait pour paraître crédible aux yeux de tous les démocrates, laisse place en 1981 à un autre désignant majeur, les *Espagnols* dont le rôle politique fut décisif au cours de ces années, puisqu'ils furent appelés aux urnes plusieurs fois.

• **Les Espagnols.** Deux regroupements descriptifs se dessinent à la lecture des énoncés où s'inscrit la forme *Espagnols*. Nous avons, d'un côté, l'Espagnol mystique, ce voisin du Sud, toujours contemplatif, individuel, passif mais noble et fier à la fois. Tous ces éléments qui pourraient apparaître comme étant des éléments négatifs marquent la différence:

[...] Prisonniers d'une société sclérosée, ils avaient fait du "non-agir" une valeur. Comment y renoncer en quelques années? Certains d'entre eux affirment encore que la fameuse paresse espagnole ou prétendue telle, version péjorative de l'esprit de contemplation, est un héritage des Arabes (1 et 2-02-81, article intitulé "Les nouveaux Espagnols. Vaccinés contre l'épopée").

Face à cet Espagnol prisonnier de son passé, un héros -*Federico Sanchez*- rappelle qu'il n'en a pas toujours été ainsi, qu'il n'a pas toujours attendu une réponse du ciel mais qu'il a su se battre, lui aussi, pour conserver sa liberté. *Le Monde* fait appel à un écrivain espagnol "engagé", Jorge Semprun, qui sert d'observateur politique et de sociologue pour représenter, à la fois, l'Espagnol "authentique", celui qui ne cessa de lutter dans la clandestinité, celui qui "avait les yeux de García Lorca" et que *Le Monde* semble parfois regretter, et pour représenter le nouvel *Espagnol*, celui qui, entre 1975 et 1981, se montra si exemplaire dans les moments politiques délicats que l'Espagne a traversés. Au cours de ce parcours sociologique, *Le Monde* a recours fréquemment à des citations d'hommes célèbres espagnols (souvent inconnus des Français), mais dont l'objectif -légitimité du discours- s'avère très habituel dans la presse de référence dominante:

Mais le consensus a tout de même été une tentative exceptionnelle pour surmonter cette incapacité au dialogue que les Espagnols se reprochent à eux-mêmes (3-02-81, article intitulé "Les nouveaux Espagnols. L'intolérance, ce démon familial").

Le philosophe libertaire Fernando Savater invite les Français à abandonner tout romantisme à propos de ses compatriotes, dont il dit qu'ils sont "excessivement patients, raisonnables et pragmatiques (ibidem).

Les événements qui ont eu lieu entre 1975 et 1981 ont certes répondu aux questions que tout le monde se posait au cours de la première période, mais nous pouvons affirmer que la dichotomie interne qui transparaisait au travers de l'étude lexicologique, persiste la deuxième période durant, et elle est fondée cette fois-ci sur l'axe présent/passé. La confrontation n'est plus constante comme nous avons vu jusqu'à présent; elle tient à la dure épreuve qu'implique le passage de la jeunesse à l'âge adulte. En effet, qu'il s'agisse d'Adolfo Suarez, du roi Juan Carlos ou des Espagnols, ils sont tous passés d'une jeunesse marquée par un passé rigide à un acte de maturité sans controverse. La démission de *Suarez*, l'allocation de *Juan Carlos* dans la nuit du 23 février et la modération des *Espagnols* confirment que leur rôle sur la scène politique espagnole a été bien assimilé et que, dorénavant, les acteurs ne devraient plus regarder que dans une seule direction.

5. LES PREMIÈRES ANNÉES SOCIALISTES: 1982-1985.

L'arrivée à la tête du gouvernement espagnol de Felipe Gonzalez entraîne une concentration des occurrences au cours de cette troisième période et en fait une ultraspécificité -*Gonzalez*- dont nous allons étudier les cotextes.

• **Gonzalez.** L'entourage lexicologique de cette forme nous révèle, pour la première fois (en ce qui concerne les formes que nous avons observées ici), une homogénéité quant à la description qui est faite de l'homme politique, de son projet et de son parti. En effet, tous les éléments intervenant dans l'analyse discursive des énoncés comprenant la forme lexicale *Gonzalez*, renvoient une image rassurante qui émane de l'étude du paradigme du "dire" que forment tous les verbes se trouvant à ses côtés (ou ses intentions politiques), ainsi que des adjectifs présents dans l'univers lexical de *Gonzalez*. Contrairement à ceux que nous avons trouvés

à propos des hommes qui le précèdent, les adjectifs accolés à l'homme, à son projet et à son parti "parlent" peu, ils restent dans le flou. Serait-ce là un stratagème, parmi ceux qu'utilise l'énonciation journalistique (notamment la citation), qui consiste, comme c'est le cas dans l'ensemble des énoncés étudiés, à se retrancher derrière l'homme politique permettant ainsi "au locuteur de porter des jugements évaluatifs tout en restant dans un relatif anonymat" (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 115):

L'homme est plus fatigué [...], soucieux, [...], raisonnable, [...], tranquille, [...]. Son discours plus éthique que politique, [...], plus musclé [...] (adjectifs extraits de différents articles situés avant et après les élections du 25-10-82.)

Pourtant, au lendemain des élections, le titre de l'éditorial "la victoire en tremblant" suscite un certain malaise provoqué par le paradoxe qui découle des deux mots juxtaposés. L'observateur étranger n'est pas encore trop sûr de la réaction de la droite et de la solidité de la démocratie. Bien qu'il n'y ait, cependant, aucun doute sur la progressive normalisation de la vie politique espagnole le regard porté par le journaliste français ne reste pas moins vigilant en ce qui concerne les mouvements des autres secteurs politiques, en particulier la *droite* qui, pour *Le Monde*, renvoie à un seul référent, sans distinction (si ce n'est par les actes) entre la *droite* et l'*extrême droite*.

Quant à ceux qui ont rendu possible la victoire des socialistes, les Espagnols, auraient-ils, par leur vote, oublié leur moi contemplatif et leur passé agité?

• **Les Espagnols.** C'est, en effet, au cours de cette période que tous les éléments qui interviennent dans la description dichotomique de ce désignant majeur, convergent vers une certaine unicité référentielle. Les deux années qui délimitent cette période sont marquées par deux macro-événements qui, par leur nature, symbolisent deux bouleversements, l'un politique - la victoire du PSOE, l'autre économique- l'adhésion de l'Espagne à la CEE.

Au cours des mois qui précèdent les élections générales, les *Espagnols* qui vivent encore sous les retombées de la tentative du coup d'état, craignent pour leur avenir. Dans tous les énoncés que nous avons retenus, les *Espagnols* semblent à nouveau être exclus du monde réel qui les entoure, mais cette fois-ci la nouveauté réside dans la compréhension que les journalistes manifestent à leur égard étant donné la tournure politique de certains événements:

C'est que les Espagnols sont blasés et que chaque jour, ou presque, apporte un motif d'inquiétude, en tout cas de perplexité (26-10-82, article intitulé "Espagne: des élections sous la menace. La conspiration permanente").

La victoire du PSOE, le 28 octobre 1982, est la preuve irréfutable du passage à la maturité politique acquise par les Espagnols, que *Le Monde* salue comme étant presque un acte héroïque (étant donné les menaces de nouveau putsch qui sévissaient au cours des mois précédents). Ce n'est qu'après le résultat des élections que les formes *démocratie* et *consolider* sont utilisées de façon plus spécifique, *Le Monde* laissant d'ailleurs la parole aux représentants de la vie politique espagnole (50% des énoncés où sont inscrits ces deux formes sont des citations), et à côté desquels les *Espagnols* ont courageusement pris le destin en main:

Sept ans après la mort, cinq ans après le rétablissement de la démocratie, l'Espagne prend le risque -plus vite que l'on ne l'aurait cru- de pratiquer l'alternance (30-10-82, article intitulé "La victoire en tremblant").

Quant à l'adhésion de l'Espagne à la CEE (preuve irréfutable d'un passé révolu), elle signifie pour la France et les Français l'acceptation d'un nouveau membre dont ils vont examiner le com-

portement. C'est la raison pour laquelle, ce n'est qu'après la signature de l'adhésion, le 12 juin 1985, que l'on retrouve dans le cotexte de la forme *Espagnols*, les formes *Français(es)* et/ou *France*. Cette proximité lexicale laisse entrevoir, d'un côté, certaines frictions économiques et politiques entre les deux pays et, de l'autre, une sorte d'incompréhension mutuelle que les journalistes du *Monde* tentent d'effacer en s'attribuant le rôle de médiateur "socioculturel" entre les pays (et s'autoculpabiliser souvent -en tant que Français- de n'avoir pas su intervenir lorsqu'il le fallait):

Pour la grande majorité des Français, l'Espagne est un pays ami, très attrayant du point de vue touristique, plutôt agréable bien qu'il apparaisse aujourd'hui comme un concurrent de la France au sein de la Communauté européenne.

En revanche, la plupart des Espagnols sont carrément irrités par le complexe de supériorité des Français. Ils n'aiment guère la France (13-06-85, article intitulé, "Il y a encore des Pyrénées").

Ces deux macro-actes qui semblent être la récompense des deux périodes antérieures, normalisèrent, d'une part, la vie des Espagnols et calmèrent, de l'autre, les soubresauts de l'*Espagne*, référent unique ou "désignateur rigide" (Molino 1982: 16) de notre recherche. En tant que tel, il arrive en tête de liste des "mots-pleins" en ce qui concerne le nombre d'occurrences du corpus et par sa fonction de désignant majeur référentiel, il est le mot-maître de notre étude. Cependant, sa forme n'est considérée spécifique qu'au cours de la troisième période; ainsi l'étude de son environnement lexicologique nous permettra-t-elle de définir le mot-thème *Espagne* et de découvrir les différentes acceptions qui s'y rattachent.

• **L'Espagne.** Comme nous venons de le signaler, la troisième période sert de transition entre le passé et l'avenir de ce pays. L'étude des traits réitératifs qui surgissent à la lecture des énoncés contenant la forme *Espagne*, nous restitue deux regroupements thématiques établis en fonction de la réitération lexicale de certaines formes; nous obtenons un premier regroupement qui s'organise autour du personnage de *Franco* (dont la mort sert de repère historique pour mieux comprendre ce qui se passe dans la nouvelle société espagnole), mais aussi autour du segment *deux Espagne*.

L'ensemble des énoncés faisant allusion directement à *Franco* représente encore, entre 1982 et 1985, 9% des énoncés. Dans tous les cas nous remarquons que le substantif *Espagne* est en position sujet, contrôlant ainsi son destin (les verbes s'y rattachant dénotent essentiellement un "faire", contrairement à la première et à la deuxième période cours où elle n'intervenait pas dans le déroulement de la vie politique et économique de son pays:

En franchissant les Pyrénées et en entrant dans l'Europe, l'Espagne relègue définitivement au placard le fantôme de Franco (14-06-85, article intitulé "Refermer le tombeau du Cid").

Quant au suremploi du biforme *deux Espagne*, il représente 7% de son emploi au cours de cette période, contre 2% au cours de la première période, et 1% au cours de la deuxième. De l'analyse globale des énoncés et par un effet de voisinage lexicologique, nous concluons qu'il s'agit là d'un rappel politico-social dont *Le Monde* semble attribuer la responsabilité à la droite traditionnelle:

Les rumeurs de putsch militaire continuent, en effet, de dominer la campagne électorale et accentuent la bipolarisation de la vie politique, faisant renaître ainsi le spectre de "deux Espagne" (26-10-82, article intitulé "Espagne: des élections sous la menace. La conspiration permanente").

[...] hier encore ennemis acharnés, peuvent désormais débattre sans en découdre de celui qui personnifia, pendant quarante ans la coupure entre les "deux Espagne" (20-11-85, article intitulé "L'Espagne réconciliée").

L'emprunt lexical matérialisé par les guillemets, et qui renvoie à un référent unique, a pour but de faire converger tous les regards vers une seule Espagne, la nouvelle, celle qui se construit sur les vicissitudes des hommes qui ont marqué les étapes antérieures. Ce rappel au "déjà su" fondé notamment, comme nous venons de le souligner, sur la bipartition de la société espagnole, a permis la construction d'une réalité à venir, en assurant, grâce à l'apport d'éléments nouveaux, la loi d'informativité que tout discours journalistique exige.

Le deuxième regroupement est déterminée, cette fois-ci, par la fonction sémantique de l'*inclusion* qui devient le trait distinctif de la *nouvelle Espagne*. En effet, la forme *Espagne* qui remplit dans 16% des énoncés la fonction de complément de nom, est reliée au terme de base par la préposition *de*: *l'appartenance de l'Espagne au pacte atlantique, l'intégration de l'Espagne dans l'organisation militaire du pacte atlantique, l'adhésion de l'Espagne à la CEE, l'entrée de l'Espagne dans la CEE*. L'OTAN et la CEE, mots-clés accompagnateurs de la nouvelle Espagne, deviennent ainsi les sigles de la modernité contribuant à la normalisation politique et sociale du pays, mais aussi et surtout à partir de 1985 à sa normalisation économique.

Bien que la nouvelle Espagne qui voit le jour ait été confrontée sans cesse à l'autre Espagne, l'Espagne obscurantiste, celle qu'incaruaient le *Caudillo*, le *prince Juan Carlos*, *Adolfo Suarez*, le protégé du roi, *le roi* lui-même jusqu'au 23 février 1981 et les *Espagnols* d'autrefois, elle a su présenter au monde les côtés positifs de sa facette cachée. Le mot-bilan de notre étude, *Espagne*, englobe à lui tout seul tous les aspects stéréotypés que l'on a découverts dans l'entourage lexicologique de ses acteurs qui ont construit l'Espagne et à partir desquels *Le Monde* a construit son discours.

6. CONCLUSION.

Ce rapide exposé sur les formes lexicales désignant les acteurs de la vie politique et sociale de l'Espagne, nous permet de tirer des conclusions partielles sur le fonctionnement du discours journalistique et sur la *construction du sens*. Outre les ancrages lexicaux proprement dits, nous pouvons affirmer que le discours du *Monde* s'organise autour d'une macro-structure binaire qui a le mérite de n'être perçue comme telle qu'à la lecture globale des énoncés. Cette macro-structure binaire se construit sur une dichotomie descriptive qui tend à s'homogénéiser à partir de 1982.

Telle est la représentation globale que les locuteurs véhiculent dans leur discours et qui se traduit dans l'ensemble du corpus par *deux images* fondées, au cours des années 69-75, sur un conflit interne des personnages et, au cours des années 75-82, sur un conflit générationnel. Dans les années 82-85, ce conflit ne se maintient que dans l'entourage lexicologique de la forme *Espagne* (du moins en ce qui concerne l'étude présentée ici), et il faut attendre le 20 novembre 1985 pour que l'on puisse lire l'article l' "Espagne réconciliée", dernier titre de notre corpus.

Dans le discours médiatique dont nous avons étudié certains aspects, le lecteur (en tant que groupe social) reconstruit donc, à partir de la structure sémantique du discours, une représentation de l'Espagne. Celle-ci est mise en place par les connaissances que le lecteur a traditionnellement du pays et qui se transforment, grâce à la construction de lecture et à la coopération interprétative entre le texte et le lecteur (Eco, 1979) en un stéréotype servant à la fonction persuasive de la presse.

Ces connaissances partagées sur l'Espagne prennent racine dans la fracture politique de la guerre civile (le mot *guerre* est un mot spécifique de la première période) qui a créé, à partir du

nom propre *Espagne* et *Espagnols*, une constellation d'attributs, regroupés sous le nom de *stéréotypes ethniques* (Amossy et Herschberg Pierrot, 1997). De cette série d'attributs fondée sur la répétition des deux images naît le mythe, qui n'est autre que la "dialectique des contraires qui semble constituer une autre de ses spécificités majeures: polymorphe, le mythe est également ambivalent" (Girardet, 1986: 15-16).

Ainsi, le journal *Le Monde* n'a pu se passer des articulations symboliques pour représenter l'Espagne; la formulation du discours journalistique apparaît comme étant la manifestation textuelle d'un modèle partagé par le groupe social (ou modèle cognitif), modèle que le lecteur potentiel doit retrouver pour pouvoir tisser l'information générale et faire progresser, aussi, l'histoire des mentalités collectives.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- AMOSSY, R. et HERSCHBERG PIERROT, A. (1997) *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan Université.
- BONNAFOUS, S. (1991) *L'Immigration prise aux mots*, Paris, Editions Kimé.
- CUMINAL, I., SOUCHARD, M., WAHNICH, S., et WATHIER, V. (1997) *Le Pen, les mots. Analyse d'un discours d'extrême droite*, Paris, Le Monde Editions.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*, Paris, Livre de poche 4159.
- FERNANDEZ, L. (1998) *L'Espagne à la Une du Monde*, Paris, L'Harmattan.
- GIRARDET, R. (1986) *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Ed. du Seuil.
- GUIDE DE LA PRESSE (1989) Paris, Office Universitaire de Presse.
- IMBERT, G. (1988) *Le discours du journal. A propos de "El País"*, Paris, Editions du CNRS.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A.Colin.
- LABBE, D. (1990) *Le vocabulaire de François Mitterrand*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- LEBART, L. et SALEM, A. (1988) *Analyse statistique des données textuelles*, Paris, Dunod.
- MAINGUENEAU, D. (1991) *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette Supérieur.
- MOLINO, J. (1982) "Le nom propre dans la langue", *Langages*, 66, Paris, Larousse.

LA IMAGEN DE PARÍS EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DE COMIENZOS DEL SIGLO XX

DENISE FISCHER HUBERT

Universidad Rovira i Virgili (Tarragona)

RESUMEN

París, a principios del siglo XX, encarna, para los españoles, el arte, la intelectualidad, la libertad de pensamiento y también la frivolidad. Allí se fraguan todas las corrientes literarias modernas. París es, entonces, una ciudad abierta, con un poder de atracción irresistible, con la que sueña todo intelectual español. Primero se fantasea con ella, a través de lecturas; luego al vivir en ella, se comprueba si la realidad corresponde a los sueños, si los tópicos se justifican o no. Para algunos, la comparación con Madrid es a favor de París; para otros -pocos, presos de nostalgia- París no es más que una tierra de exilio. Pero como ciudad cosmopolita, París ha podido ofrecer a cada escritor español lo que iba buscando: la alegría de vivir de *La Belle Époque* y de *Les Années Folles*, modelos literarios, un aprendizaje fructífero y una apertura hacia el mundo exterior.

Palabras clave: París-principios de siglo, tópicos, París-Madrid, París-escritores españoles, París-su aportación.

RÉSUMÉ

Paris, au début du XX^e siècle, incarne, pour les Espagnols, l'art, l'intellectualité, la liberté de pensée et aussi la frivolité. Là se forment tous les courants littéraires modernes. Paris est, à cette époque, une ville ouverte, douée d'un pouvoir d'attraction irrésistible, dont rêve tout intellectuel espagnol. Tout d'abord on fantasmait, à travers les lectures, puis, en y habitant, on vérifie si la réalité correspond aux rêves, si les clichés se justifient ou non. Pour certains, la comparaison avec Madrid avantage de beaucoup Paris, pour d'autres -peu nombreux, sous l'emprise de la nostalgie- Paris n'est qu'une terre d'exil. Mais, ville cosmopolite, Paris a pu offrir à chaque écrivain espagnol ce qu'il y cherchait: la joie de vivre de la *Belle Époque* et des *Années Folles*, des modèles littéraires, un apprentissage et une ouverture sur le monde extérieur.

Mots-clés: Paris-début XX^e siècle, clichés, Paris-Madrid, Paris-écrivains espagnols, Paris-son apport.

ABSTRACT

In the early XXth century, Paris symbolises, for the Spanish people, art, intellectuality, free thinking and frivolousness too. There, all modern literary currents are created. Paris is, at that time, an open city with an irresistible attraction, of which all the Spanish intellectuals dream. First, they fantasize about it through reading, then, by living there, they are able to see if the reality lives up to their dreams, if the clichés are justified or not. For some, in a comparison with Madrid, Paris comes out better, for others -a few who fell homesick- Paris is only a land of exile. But, as a cosmopolitan city, Paris has been able to offer to each Spanish writer what he was looking for: enjoyment of life of the *Belle Epoque* and *Années Folles*, literary patterns, a fruitful apprenticeship and an opening to outside world.

Keywords: Paris-early XXth century, clichés, Paris-Spanish writers, Paris-Madrid, Paris-contribution.

A finales del siglo XIX y a principios de éste, París es la ciudad con la que sueñan todos los intelectuales y que atrae irresistiblemente a los artistas y escritores. ¿Qué representa París para ellos y cómo se refleja en sus escritos? ¿Corresponde la realidad vivida allí a los sueños y a las ideas preconcebidas?

Los tópicos no son una exclusividad de los españoles, la visión que tienen entonces de España los franceses es una imagen distorsionada de la que se burlan y se quejan los españoles que viven en París. Los lugares comunes más frecuentes que corren en Francia sobre España se ven alimentados por los relatos de viajeros y las obras de Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Victor Hugo o Mérimée: caballerescos bandidos, orgullosos mendigos, toreros vestidos de seda y oro, andaluzas morenas y embrujadoras, serenadas, castañuelas... Una España pintoresca, simplista, imagen de la que dice Gascó Contell: “je crains fort qu’elle n’existe que dans cette littérature un peu fantaisiste et un peu moisie.” (1945: 25)

Zamacois apunta los mismos tópicos: “Desde el éxito de Bizet, Iberia es para las francesas la pasión, el folletín, el rapto, la muerte ...” (1969: 99). La palabra *España* evoca enseguida en la mente de los franceses a *Carmen* con su navaja en la liga. Los mismos españoles, a veces, para burlarse de la visión simplona de los franceses, acentúan aun más las ideas preconcebidas dándoles un toque de ridiculez, como ocurre con esta señora que le pregunta al protagonista de una Novela Corta:

-¿Es verdad como he visto en algun cuadro de un pintor de cosas de su país, que los caballos de los picadores son verdes?

-Según, según y conforme, señora. En las corridas de toro, sí; pero en las novilladas suelen ser de colores más pálidos.

-¿Y el toro los mata?

-Con frecuencia, madame.

-!Oh, qué horror! ¡Bello país el suyo!

-Mi país, madame, está siempre ebrio de sol, de luz, de alegría. No lo podemos remediar. Pero en las plazas de toros han puesto ahora biombos, por orden del Gobierno, para que el público no presencie la agonía de los pobres animales. Lo malo es que mis compatriotas se sienten más o menos toreros, y hasta en el Congreso, en la Cámara de los Diputados, sube el Presidente y los maceros al son de un pasodoble flamenco. Lo da aquella tierra, siempre perfumada a azahares. (Ramírez Angel, 1923: s.p.)

Se encuentran aquí reunidos todos los lugares comunes simplificados hasta el extremo. Pasión, fogosidad, voluptuosidad, sangre, son evidentemente caricaturas grotescas de España que exasperan a más de un español establecido en París, como Vinardell Roig que intenta restablecer una imagen más exacta del pueblo español: “Cuando aquí un periódico publica en capitales gordas *Cosas de España*, esto significa que el tal periódico va a desbarrar de lo lindo, haciendo comulgar a sus suscriptores con ruedas de molino y dándoles como pasto de lectura las cosas más estupendas y despampanantes. A mí me han preguntado cien veces en París si conservaba todavía los trastos de matar. Aquí ser español es sinónimo de *torador* (estilo francés). Y no hay quien les haga apear de su burro” (1902: 84).

Por su lado, los españoles también se han formado ideas fijas sobre lo que es Francia y el francés “*toujours à courir après les midinettes et à soigner une barbe, bouc ou barbiche qui représente un chef d’oeuvre de jardinage capillaire*” (Gascó Contell, 1945: 28).

Blasco Ibáñez cita también algunas ideas preconcebidas y falsas, elaboradas desde hace tiempo y que sirven a la gente que no tienen tiempo ni ganas de pensar por sí misma, para imaginar a los pueblos extranjeros: “*Pour le vulgaire, un Français est un être qui manque de sérieux et qui parle beaucoup pour ne rien dire, qui emploie la blague à tout instant comme si le monde avait été créé uniquement pour le divertir. Et quant à la Française, il la voit toujours une jambe en l’air, dansant un quadrille excentrique, une coupe de champagne à la main*” (Blasco Ibáñez, s.a.:VI,VII).

Éste es el típico cliché que encontramos por ejemplo en los autores de novelas cortas de comienzos del siglo XX: un París frívolo que no piensa más que en satisfacer sus placeres, repleto de mujeres indulgentes y complacientes, un París cómplice de amoríos fáciles. Una de las explicaciones de la seducción que ejerce la capital francesa es que se encuentra en ella todas las facilidades para divertirse y tener aventuras sentimentales. La parisiense -cocotte, midinette, grisetete, semi-mundana- parece encarnar en los primeros años del siglo a la Mujer, por su elegancia (del París de entonces, se lanza la moda al mundo entero), por su desenvoltura y su libertad en cuestiones amorosas. Ella es la que cristaliza todos los fantasmas masculinos. París es, para muchos, “investigar” en los barrios calientes, en los cabarets, en las salas de baile -como el famoso Bullier, descrito por García Sanchíz-. Lo que más llama la atención de los españoles es la libertad de costumbres de la gran ciudad, la falta de hipocresía, la independencia de sus mujeres, la despreocupación general y la ligereza en el trato entre ambos sexos. El beso en la calle es cosa corriente y, para los españoles, constituye un encanto más de París: “Se besaron. Al fin Rafael besaba en la calle y a pleno día a una mujer, como los demás privilegiados habitantes de París” (García Sanchíz, 1922: s.p.); “¿No te quieres acordar de aquel bullicio tan divertido de París durante el día y el silencio por la noche a orillas del Sena, cuando nos decidimos a besarlos en público, como hacían otros?” (Corpus Barga, 1985: 218).

La aventura vivida en París parece que tiene otro sabor, es el fruto prohibido que se puede disfrutar en un ambiente efusivo, afrodisíaco: “A los treinta y ocho años iba a correr su primera aventura, y esto no acontecía en un rincón del campo segoviano, ni en la Corte, sino en Francia, en París, centro del mundo, del lujo, del placer, de los amores”, escribe Claudio Frollo de su protagonista (1907: s.p.).

La parisiense, que tiene fama de ligera, personifica el encanto de la capital, en ella se juntan cualidades y defectos tan apreciados con sus mismas virtudes: “Alternativamente casta y lasciva, desgarrada como una chula y exquisita como una dama, los encantos múltiples en que se

envolvía me dejaban sin juicio” (Zamacois, 1923: 160). París, la “ciudad de los brazos abiertos” como la llaman entonces, se convierte, para los vividores extranjeros que la visitan en “ciudad de las piernas abiertas” (Gascó Contell, 1973: 13).

Más de un escritor reacciona contra esa imagen falseada de realidad parisina; se ha pintado tantas veces la capital francesa como la meca de todos los placeres y los vicios que muchos de los españoles que viven allí protestan contra esta visión, alegando que si París tiene esta fama, la debe principalmente a los extranjeros que lo visitan y que van a hacerse allí una cura de lascivia¹

¿Qué representaba, pues, París a fines del siglo pasado y a primeros de éste para los intelectuales que lo visitaron entonces? ¿Qué es lo que buscaron en esta ciudad que no encontraron en Madrid?

En primer lugar, París aparece como la capital editorial del mundo. Por lo adelantada que estaba en materia de edición, París era para los españoles, portugueses y sobre todo hispanoamericanos una tierra de acogida y un lugar privilegiado para la edición. Todos los escritores buscaban el “honor” de ser publicados en París por las famosas editoriales Garnier, Bouret, Ollendorff, Michaud etc... La edición francesa, muy abierta a todo tipo de corriente en aquella época, supo promover una política comercial atrevida, favorable a todos los países extranjeros publicando todos los autores -afamados o noveles- que se lo proponían.

Pero el hechizo que producía París no se limitaba a simples cuestiones comerciales. Sus raíces son mucho más profundas. París fue, para muchos, antes que la meca de la edición, la capital universitaria- y esto desde la época del humanismo- donde se tenía que asistir a las clases de los Maestros de la Sorbona para poder ostentar el título de “intelectual”. Por el número de estudiantes que acogía, la Sorbona se convirtió, a partir del siglo XVI, en la primera de las universidades europeas.

Al crearse, en 1913, el Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona, los intelectuales españoles manifiestan su júbilo. El día de la inauguración, Rafael Altamira, historiador y pedagogo, dio una conferencia en la que subrayó la trascendencia que tenía la creación de dicho centro en París, ya que fomentaría el conocimiento y la comprensión de la realidad hispánica y de la historia de la intelectualidad, no sólo en España, sino también en todos los países de habla hispánica: “Hay quien nos juzga al nivel de África, o poco menos [...] Al hablar desde las tribunas de la Sorbona, el mundo entero nos escucha” (*Mundial Magazine*, 1913: 1148).

La difusión de la cultura española queda así asegurada si se hace desde la capital de Francia. Ésta es la opinión general de todos los asistentes al acto inaugural y el comentarista de la revista *Mundial Magazine* corrobora las palabras de Rafael Altamira: “Y es cierto... La cátedra de París es la escuela del Universo, y ya era hora de que en esa cátedra se hicieran escuchar los hombres que en España tienen algo que decir” (*ibid.*). Lo que en el propio país tiene poca resonancia adquiere valor innegable cuando proviene de París. Eusebio Blasco, en una conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1896, ya señalaba este papel de difusor que tenía París:

1.- Por ejemplo El Caballero Audaz: “El que se lo figure (París) deslumbrante de luz, lleno de orgías, e invadido por la juerga, se equivoca. El francés, como tú sabes, tiene el hábito de acostarse a las diez de la noche. Desde esta hora, París queda en poder de los extranjeros, vigilados atentamente por la policía, a fin de que vayan vaciando su dinero en las “boîtes” de noche, lo más pronto y ordenadamente posible” (Caballero Audaz, 1926: 178).

París, centro, depósito, almacén, exposición universal constante de cuanto allí y en otras partes se produce, tiene el privilegio de que sus habitantes se hagan oír inmediatamente en todo el mundo. Malo, bueno o mediano, lo que ha de hacerse popular en el mundo, sale de allí [...] París absorbe, recoge, refleja, copia o inventa, y de su seno parte cuanto habla a la imaginación, extendiéndose por tierra y mares a todas partes. (Blasco, s.a: 19)

Lo que aprecian los literatos y periodistas españoles en París es una mayor libertad de expresión que en su país. El *Express* de París reconoce esta libertad: “Luis Bonafoux qui, dans le *Heraldo de París*, dont il est le directeur, raconte en France ce qu’il est défendu de dire en Espagne” (citado en el *Heraldo de París*, nº 11, 29 dic. 1900). Azorín también aprecia esta libertad: “En Francia, la crítica es libre y múltiple” (Azorín, 1921: III, 957)

PARÍS, CAPITAL CULTURAL, LITERARIA Y ARTÍSTICA.

París fue la capital cultural en la que se fraguaron todos los movimientos literarios y artísticos de la época que estudiamos: naturalismo y simbolismo a finales del siglo pasado y, a principios de éste, dadaísmo y surrealismo. Músicos y pintores encontraron en París un hervidero de ideas vanguardistas. El fauvismo y el cubismo nacieron allí, fruto de estas búsquedas artísticas y no se concibe la evolución de Picasso o la de Miró sin todos esos años pasados en el Montmartre y Montparnasse de entonces.

¿Qué iban a buscar a París todos estos artistas y escritores españoles e hispanoamericanos? Lo que les parecía que faltaba en su propia tierra y con lo que soñaban: un alimento intelectual. Cada uno encontraba en la capital francesa lo que iba persiguiendo: una forma, un equilibrio, una alteridad, un modelo, un descubrimiento que se injertaba casi siempre en su cultura propia, en sus lecturas anteriores. Pío Baroja escribe:

Es o era la ciudad cosmopolita más grande y más fácil de visitar para un español. Uno de los objetos principales de la visita y de la estancia allí era para mí darme cuenta de lo que podía ser un español ante el mundo europeo [...] Entonces era un pueblo pedagógico, al menos para un español. (1945: III, 81)

París ofrece al visitante una extensa área de investigación, y éste es el principal motivo de los viajes de Baroja que no iba a París “sino para tener un punto de observación más ancho y más internacional que el nuestro” (*id*:82).

Eugenio d’Ors declara que va a París a ver “cosas”². París es para él un centro donde se puede aprender, donde se puede adquirir una experiencia que le revelará el sentido de la vida. Es una apertura hacia el mundo europeo, es otro sentir que supone un enriquecimiento de la personalidad. Francia es, para él, un país donde podrá aprender la regularidad, el equilibrio, la proporción, la armonía. Representa, como dice Gascó Contell una “vaste patrie universelle de la pensée et de l’esprit” (Gascó Contell, 1945: 22).

A Unamuno que en París sólo sueña con Gredos, Blasco Ibáñez le declara que se encuentra en el “centro de la civilización”, en el “corazón del mundo” (Corpus Barga, 1986, IV: 315)

2.- “Jo me’n vaig a París.- Parteixo, ab tota l’alegria. -¡Me’n vaig a veure coses! -¡Me’n vaig a veure coses! ¡Veure coses! ... Aquesta és la gran Universitat dels homes nous; i el mal de no haver passat per ella, devé, a certa edat, irremeyable” (1907: 329).

Azorín, francófilo declarado, escribe que “vivir aquí, en el centro espiritual del planeta, en el centro de la ciudad más bella del mundo, es una delicia. Vivir aquí es vivir siete veces más que los otros mortales” (Azorín, 1921: XXII, 119).

Pérez Galdós busca en Francia modelos culturales: “Dans l’ordre de la culture générale, l’Espagne se trouve, vis-à-vis de la France, dans la situation d’un enfant qui est encore en train de s’assimiler (sic) les premières notions du savoir. Il nous faut travailler beaucoup, mais beaucoup, beaucoup pour nous mettre au niveau de la nation voisine (1914-15: 19-20). Y Pérez Galdós insiste en lo que los españoles pueden retener de Francia: no la superficialidad y la frialdad de la civilización francesa, sino las nociones de responsabilidad y razón.

EL PARÍS SOÑADO A TRAVÉS DE LAS LECTURAS.

Los españoles que llegan a París tienen la mente nutrida de sus lecturas de los “clásicos” franceses y de los modernos. El libro francés penetra fácilmente en España. Es natural que, después de haber leído tantas novelas francesas, uno sienta el deseo de comprobar, in situ, las impresiones que ha experimentado con la descripción de los lugares donde se desarrolla la acción de sus novelas preferidas.

Baroja llega a París con la idea de ver, en la ciudad, la imagen de los libros y folletines que ha leído; sus tres primeros viajes denotan este deseo:

Estas tres etapas fueron para mí como quien lee un folletín en tres tomos. Después, ya no fui a París con objeto histórico o folletinesco, sino unas veces de paso o para ver a alguien. En aquella primera estancia mía, quise ver a París como quien se pone a leer Los Miserables o las hazañas de Rocambole. (1945: 137)

En su primer viaje (1899), se dedica a andar kilómetros y kilómetros por las calles de París, viviendo recuerdos históricos y literarios:

Vi también la casa donde vivía la hermana de Marat [...], el sitio en que murió la señorita de Robespierre [...] Cerca estaba la Cour de Commerce donde vivieron Danton y Camilo Desmoulins [...] Busqué con curiosidad la calle Plumet, que aparece en Los Miserables y en Los Mohicanos de París y tardé en averiguar que había cambiado de nombre y se llamaba calle Oudinot. (id:114)

Uno de los personajes de una novela corta de Federico García Sanchíz, hablando sin duda por el autor, dice:

Cuando yo llegué a París, recuerdo que me pasé los quince primeros días en una borrachera de entusiasmo... (Eso de ir “controlando” mis lecturas que me familiarizaron con París antes de haberlo visto!... A veces cerraba los ojos y respiraba hondo, y creía oler el paso de Víctor Hugo, por ejemplo... Víctor Hugo había respirado el mismo aire que yo... Me estremecía todo al pensar, de repente, que estaba en París. (1922: s.p.)

París, reflejo de las lecturas, es el sueño, o quizás “el complejo” de muchos escritores de lengua hispana:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones, rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo era la capital del Amor, el reino del Ensueño. (Darío, 1950-1955, I: 69)

¿Por qué todos los visitantes de París, sin excepción, desean visitar el Barrio Latino? En él, a fines del siglo pasado, impera Verlaine, con todo su cortejo de poetas y bohemios. Si

Verlaine no es muy conocido todavía en España, Rubén Darío está embebido de sus poemas, y su mayor ilusión, al llegar a París, es poder ser presentado al *fauno*. El deseo de encontrar a los escritores tantas veces leídos entra, en buena parte, en las razones de los viajes a París de algunos. Sin conocer París, ya se sueña:

Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès... Oiríamos a Renan, en la Sorbona, y trataríamos de ser asiduos contertulios de Madame Adam; y escribiríamos libros franceses, eso sí... (Darío, 1950-1955, II: 163)

Tales son los sueños de Rubén Darío -anteriores a su primer viaje a París- en Santiago de Chile.

Otra de las lecturas que influyó mucho en todos los emigrados a París fue el libro de Henri Mürger, *Escenas de la vida bohemia*, publicado a partir de 1847 en folletines que, en vista del gran éxito, se reunieron para formar un libro que se difundió con rapidez y con la popularidad que alcanzó la obra lírica, se dió a conocer por el viejo y nuevo continente en distintas traducciones.

PARÍS COMPARADO CON MADRID.

Las alabanzas prodigadas a París vienen, generalmente, acompañadas de una comparación con Madrid. María Martínez Sierra observa que si Madrid, después de la guerra había cambiado gracias al dinero que había ganado, al ser neutral, como proveedora de las naciones beligerantes, “en 1905 aún no pasaba mucho de ser lo que alguien ha llamado un *lugarón manchego*.” Fuera de algunas calles y plazas, “la Villa y Corte de Madrid no tenía grandes atractivos urbanos: las calles eran estrechas, sucias y mal empedradas; las tiendas, mezquinas, con escaparates pequeños y mal arreglados; los cafés, si animados porque los madrileños tenían el vicio de pasarse en ellos la mitad de la vida, sucios también; los mercados, infectos; el alumbrado público, nada deslumbrante; los teatros, incómodos; los medios de transporte, anticuados.” Lo único positivo que todos los españoles afincados en París añoran es el sol: “Su cielo y su luz clara le daban, en verdad, alegría ambiente, y el aroma del café que los tenderos de comestibles tenían costumbre de tostar por las mañanitas en plena calle le prestaba cierto regusto ultramarino y tropical que hacía soñar... con embarcarse rumbo a las perdidas colonias” (1953: 180-181). La mentalidad general del país era de decaimiento, España vivía vuelta hacia el pasado.

Yo, española, joven, ambiciosa a mi modo, venía de un país decaído, derrocado de todos sus pretéritos orgullos, que en aquella hora vivía malamente y daba a sus hijos pan escaso y amargo, a costa de un trabajo esporádico sin orden ni concierto. (id: 204)

Constrastando con Madrid, la “Ciudad-Luz” le ofrece a los Martínez Sierra: “Perspectivas urbanas incomparables, museos, bellos edificios, recuerdos del pasado, reunión en el presente de cuanto los demás países van creando en arte y en belleza, ya que ningún artista ni artífice del mundo cree del todo en su propio valer mientras no ha recibido el visto bueno de París. Decíase entonces: “París es el corazón del mundo”. Con más exactitud hubiera podido afirmarse: “París es la feria del mundo”A (id: 186).

Eduardo Zamacois corrobora la opinión de María Martínez Sierra sobre Madrid: “En aquella época, Madrid, empero su medio millón de habitantes, no pasaba de ser un pueblo grande; un poblachón sedentario, sin turistas, sin inquietudes renovadoras, donde todos -y ése era su encanto- nos conocíamos más o menos” (1969:184).

En cambio, París es para Zamacois, la personificación de la cultura, por sus museos, y también de la mujer y de los placeres materiales de la vida. Le hechiza el París inconsistente, ligero y alegre, burbujeante como una copa de champán, el París donde la monotonía y el aburrimiento son palabras desprovistas de significación:

Era París, la Ciudad Sol, tan espiritual en el sagrado recogimiento de sus museos, como orgiástica en sus noches de Montmartre, la que me comunicaba aquella inquietud abierta a todas las curiosidades. El París que, con su cosmopolitismo y la amable holgura de sus costumbres [...]. El París loco, chismoso y burlón, adorador de lo extravagante [...]. Lutecia vivía entonces su "edad de oro", y su ambiente liviano, lleno de las sonrisas de Voltaire y de France, le quitaba a los sucesos más turbios su ingrata gravedad. Como si observase la realidad a través de una copa de ajeno, París era dichoso. A cada momento se producía un escándalo que el público sorprendido agradablemente, comentaba y olvidaba en seguida. (id: 133)

En otro libro, Zamacois habla de un Madrid "tristón y retardatario" (1923: 84)

En nuestra tierra se vive mal: aquí las casas son incómodas y las gentes tienen brusco el trato. España es triste, profundamente triste... y este mal nace de la beatería de nuestras costumbres, y de nuestro concepto mahometano del amor; por eso en ningún país se desprecia tanto a la mujer que "cae"- digámoslo usando la fórmula bárbara- como en España; y así, por herencia, no hay mujeres menos accesibles al amor, ni tampoco, más fieles, que las españolas. Bajo nuestro cielo, hijo mío, cuente lo que quiera la leyenda, el amor no es una alegría, no es una sonrisa; es... ¡una cadena! (id: 141)

Monotonía, aburrimiento hacen que los aventureros deseen salir de un ambiente de adormecimiento.

Nuestra vida nacional - dice otro personaje de la misma novela- es gris, tediosa, raquítica... ¡No puedo aguantarla! ¡Aquí jamás ocurre nada interesante!... Todos vestimos igual, y a las mismas horas decimos las mismas tonterías. Estamos caquéticos; no comemos, no sabemos reír... ¡Pobre país decrepito en donde las cosas que Dios no haga personalmente se quedan sin hacer!... Una tarde de agosto, abulando bajo el bochorno de la siesta por las calles mudas de Córdoba, vi lo siguiente: junto a una esquina, sobre la cual triunfaba un cartel de toros, un ciego mendigo, sentado en el suelo, tañía una guitarra. Pasó un fraile lucio, rojo y descalzo. ¡Síntesis admirable!... En el recogimiento fatalista de la ciudad, aquel anuncio de nuestra "fiesta nacional"; aquel pordiosero; aquel fraile orondo y triunfal... "¡España!..." -pensé- Pero... ¿qué más puedo decirte? Observa nuestra vida política. ¿Qué hacen nuestros políticos?... Nada: duermen... hablan... Nuestro Parlamento es inútil, y buena parte de su inutilidad la atribuyo a influencias misteriosas del paraje donde está enclavado. Nuestro Congreso ocupa, precisamente, el lugar en donde, a principios del siglo XV, estuvo la primera plaza de toros que hubo en Madrid. ¿Cómo negar que hay sitios predestinados a hacernos perder el tiempo? (id: 147-148)

Luis Bonafoux tiene una opinión parecida: "En la patria no se puede vivir, porque la patria es una madre infeliz, consumida por la anemia, que amortaja en su regazo a los hijos hambrientos... [...] por eso, mientras subsista tal estado de cosas, los artistas harán en España lo único que, por desgracia, hay que hacer allí: la maleta" (1908: 123).

Pero, como los demás, también siente nostalgia: "Mucho me gusta París, pero, francamente, ese parduzco toldo, que aquí se figuran que es cielo, predispone a grandes tristezas. Para vivir yo, necesito sol, mucho sol y ambiente de azul sereno y limpio" (1902: s.p.).

Este mismo clima de París que deprime a tantos españoles afincados allí, tiene el efecto contrario en Gregorio Martínez Sierra; María, su mujer, intenta explicar así el flechazo que sintió Gregorio por París:

El aire brumoso de París tuvo indudablemente afinidad misteriosa con su pesimismo, y gris con gris, no sé merced a qué desconocida alquimia, se engendraban en su pensamiento las exaltaciones necesarias a su bienestar interior. Hubiérase dicho que en París algún buen genio quitaba de sus hombros la carga de la vida. (1953: 186)

Sin embargo, ella no se deja seducir ciegamente por París:

París, ni entonces ni después logró robarme el alma. No va con mi espíritu el de Lutecia [...] su misma ruidosa agitación de compraventa universal abate mi espíritu produciéndome ese indefinible malestar -dolor de muelas en el corazón- que los franceses llaman cafard, y sus grises crepúsculos me dan melancolía. (id: 187)

Pero reconoce que para ella es el mejor sitio para poder trabajar; esta misma atmósfera que no permite más distracción que la de oír caer la lluvia horas y horas sobre los cristales de la ventana de la habitación incita al trabajo.

Otra de las cualidades de París, según María, es que *deja vivir*. Un parisiense, a primeros del siglo, no se extraña de nada ni de nadie y sigue su propio camino sin molestar ni meterse en la vida de los demás. María pasa desapercibida entre la muchedumbre de París y la indiferencia, por parte de los hombres, no tiene precio para ella. Acostumbrada a la insistencia con que los hombres, en España, siguen con la mirada a cualquier mujer, detallando con la vista sus encantos físicos visibles y calculando los ocultos, María agradece mucho que, en cualquier sitio donde se encuentre, los hombres hagan como si no existiese. Comentando esto con un amigo suyo de Madrid, éste le proporciona una explicación personal:

Los franceses, como tienen en casa cuanto necesitan y acaso más de lo que necesitan para satisfacer su apetito sensual, no reparan en el mujerío transeúnte, mientras los infelices españoles, como por infinitas causas sociales y económicas siempre están hambrientos o por lo menos a media ración, no pueden menos de mirar con codicia todo posible bocado que pasa. (id: 190)

“Es posible”, añade María. Sea por una razón o por otra, el resultado es éste: puede trabajar y vivir en paz en París, aunque esté sola (Gregorio interrumpe su estancia en el extranjero para volver de vez en cuando a Madrid). Y María puede afirmar, en una carta a su madre: “París es el ideal para una mujer decente” (id: 190), opinión que contrasta con todos los prejuicios y clichés de la época.

Unamuno es, entre los visitantes de París, un caso aparte. París no le deslumbró en su primera visita (1889); analizando los recuerdos de entonces, se pregunta: “¿Es que de veras pasé por París? ¿Es que París pasó por mí?” (1966: 605). Años más tarde, exiliado durante la dictadura de Primo de Rivera, sigue negándole todo encanto. Su habitación de hotel le parece una jaula, nada posee atractivo para él. Ni aun desde lo alto de la torre Eiffel -observa Unamuno con resentimiento- se divisa el mar³ o el desierto, o la montaña, o la selva. Lo único que se ve es la mano del hombre, lo percedero, y exclama: “¡sáquenme de esto, déjenme respirar eternidad!” (id: 623).

En cuanto al bosque de Boulogne, tampoco goza de su favor: bosque domesticado por el hombre, no tiene nada de selva. El cementerio del Père Lachaise no es más que “un bosque de pequeños y, la mayor parte de ellos, mezquinos mausoleos”, allí se ve todo menos la majestad de la muerte, “carece de grandeza” (id: 625).

3.- Unamuno escribe en la glosa del soneto LXXIII: “Lo que más echo de menos aquí, en París, es la visión del mar. Del mar que me ha enseñado otra cara de Dios y otra cara de España, del mar que ha dado nuevas raíces a mi cristiandad y a mi españolidad” (1925: 118).

En París todo le parece artificial, sórdido; la circulación de los tranvías y coches le marea, la muchedumbre que se apresura en los bulevares le produce tristeza, y los “sumideros” del metro le hacen exclamar: “¡Horror! ¡Horror! ¡Horror!” (id: 628). Aborrece sus anuncios, las “hórridas estaciones soterrañas” (id: 634) y hasta el brillo de los baldosines que forma su bóveda.

Tampoco los museos son de su agrado, “esos cementerios del arte” donde las obras “huelan a cadáver”, no le producen más que fatiga y mareo (id: 632). No se salva ni el famoso Louvre. Mirando la neblina otoñal en el Arco de Triunfo, descubre “que el cielo, aquí, no es más que un charco” (Unamuno, 1925: LXXVIII).

Las calles y los bulevares, tan celebrados por todos los visitantes, no tienen ningún encanto; la prensa francesa “es una terrible cocina”. No hay, en la opinión de Unamuno, “nada más banal, nada más igualitario y nivelador de la inteligencia, nada de más lugar común y más frase hecha” que ella (Unamuno, 1966: 630).

Lo único que le agrada es la Plaza de los Vosgos: “Me enternecí al entrar en ella” (id: 626). No porque evoque para él la epopeya de Víctor Hugo, sino porque le recuerda las Plazas Mayores de España: la de Salamanca, la de Madrid, la de Bilbao. Y aun así la comparación no está a favor de esta joya arquitectónica que es la plaza parisina. El papel de París, Ville-Lumière, es únicamente el de iluminar los tiempos pretéritos.

No sólo los monumentos, los museos, el cielo le disgustaban a Unamuno porque subrayaban la ausencia de su patria, sino que en los mínimos detalles triviales de la vida cotidiana encontraba defectos a la vida en París. Escribe Carlos Esplá:

La inadaptación de Unamuno a la vida de París fue en todo momento completa. Inadaptación a los lugares, a los hombres y a las cosas. Inadaptación espiritual y física. (1961: 140)

Tampoco los hombres de Francia atrajeron a Unamuno. Si hacemos el recuento de los escritores franceses amigos de Unamuno: Camille Pitolllet, Maurice Legendre, Jacques Chevalier, Marcel Bataillon, Jean Cassou, vemos que se trata exclusivamente de profesores hispanistas que Unamuno conoció primero por carta, y con los que tuvo contacto más que nada en su propia tierra. Su relación más amistosa fue con Jean Cassou, su traductor y, en cierto modo, paisano suyo⁴ por eso mismo, quizá se sintiera más en armonía con él.

¿Qué representó, pues, París para Unamuno en estos trece meses que pasó allí? Se podría decir que París fue casi únicamente, para él, el disparador de evocaciones de su patria. París no tuvo vida propia, sólo existió como elemento de comparación que, por contraste, permitía ensalzar lo propio. Parece, pues, que también esta vez -a pesar de algunas amistades hechas allí- París, en cuanto a ciudad específica, resbaló sobre Unamuno. ¿Qué le ha aportado? Una visión más profunda de su propia tierra. En París ha estado soñando con Fuerteventura, con su tierra natal, con Salamanca: “Aquí, en París, donde no hay montaña, ni páramo, ni mar, aquí he madurado la experiencia religiosa y patriótica de Fuerteventura” (1925: pról.).

EN CONCLUSIÓN.

París, durante los últimos años del siglo pasado y el primer cuarto de éste, fue una ciudad con un poder de atracción único. Hacia ella convergía todo lo que había en el mundo de culto y

4.- Jean Cassou, de madre española y padre francés había nacido en Deusto.

artista. Era la encrucijada de todas las naciones y el crisol donde se elaboraban los movimientos artísticos que revolucionaron el mundo. Allí se permitían todas las extravagancias, todos los desbordamientos, tanto en el orden intelectual como físico. Las nuevas corrientes literarias y artísticas penetraron en España gracias a los españoles que vivieron algún tiempo en París: Alejandro Sawa, los Machado (sobre todo Manuel que declara: “En aquel tiempo pasé los mejores años de mi juventud”⁵ y, un poco más tarde, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d’Ors, Pedro Salinas, Jorge Guillén ... París “segunda patria de todo ser inteligente, como se acostumbraba decir entonces” (Martínez Sierra, 1953:179), “la capital del mundo civilizado” (Anónimo, 1904: s.p.), París, del “maternal regazo” (Nervo, 1913: s.p.), París “nos ha nutrido a todos espiritualmente, y París nos ha enseñado a todos, y París ha sido nuestra verdadera *alma mater*, la Oxford o la Salamanca de los autodidactos” (González Blanco, 1913), París donde había un “clima de delicia, de “esprit” y de “bagatelle”, esa palabra tan netamente parisiense y, al mismo tiempo, había profundidad, anchura y cierta humana y emocionante trascendencia en las cosas” (González Ruano, 1949: 199). Cada generación de españoles ha tenido “su” París, diferente en cada época: el de la Belle Époque, el París de la guerra, y el de los “Années folles”, con su apogeo en 1925. Al terminar estos “años locos” en 1930, el París de 1900 queda lejos, pero no olvidado en la mente de los nostálgicos que siguen soñando y recordando su juventud bohemia. Citaremos como conclusión a este estudio el análisis muy perspicaz de Pedro Salinas sobre el llamado “complejo de París”:

Esa atracción, compuesta de múltiples y variados resplandores, que París ha estado ejerciendo más de un siglo sobre las mocedades de millares de artistas, desde Rusia a la Argentina. Complejo de vida suelta y fácil, de escolaridad en las mejores artes bellas, tanto la ganada en las aulas como respirada en el aire, apenas si pisan las márgenes del Sena. Libertad, la de la bohemia, sobreviviéndose a sí misma, en mil formas, en el Quartier, o en el Monte de Marte, o en el Monte del Parnaso; y disciplina, días duros y difíciles, aprendizaje lento, en busca de la gloria, que sólo las mismas manos augustas de Lutecia pueden poner algún día en la frente. Luz de París, que quema y acaba a los débiles, por millones, como mariposas; que ilumina y dirige a los fuertes a su obra. Luz con haces de sensualidad desatada, con haces de severo rigor intelectual, que exige todas las dedicaciones. Se brindan las embriagueces someras en lugares de potación de todos los precios, en la terraza del d’Harcourt, o en los salones reservados del Café de París. Y, recatadas, pero siempre ofrecidas, están las otras embriagueces profundas, las de la inteligencia; Pascal en los pensamientos, por veinticinco céntimos, en el bouquiniste; Racine, en las representaciones baratas del Français; Bergson, profesando desde su cátedra de la Rue des Écoles; París, grande porque tiene para todos, porque nos contesta a los mejores y a los peores apetitos, París el humano. (Salinas, 1983: 28)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ANÓNIMO (1904) “Discusión de la Habana”, *Heraldo de París*, nº 62 (15 enero 1904)
- AZORÍN (1921) *Obras completas*, Madrid, Caro Raggio
- BAROJA, P. (1945) *Desde la última vuelta del camino*, vol III: *Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Biblioteca Nueva.

5.- Artículo de la Voz de Madrid, citado por Gayton (1975: 31)

- BLASCO, E. (s.a.) *Obras Completas. T. XIX: Cosas de Francia*. Segunda Ed. Madrid, Lib. Ed. Leopoldo Martínez.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (s.a.) “Préface” in Jolicler, Eugène: *L’Espagne vivante*, Paris. Pierre Roger et Cie ed.
- BONAFUOX, L. (1902) “Conversación con Lerroux”. In *El Heraldo de París*, n1 49, 26 Ab. 1902.
- BONAFUOX, L. (1908) *Bombos y palos*, París, Sdad. de Ediciones Literarias y Artísticas Paul Ollendorff.
- CARRETERO Y NOVILLO, J. M. (CABALLERO AUDAZ) (1926) *¡París... La ciudad de los brazos abiertos!*, Madrid, Renacimiento.
- CORPUS BARGA (1985-86) *Los pasos contados. Una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957)*: vol. III *Las delicias*, vol. IV *Los galgos verdugos*, Barcelona, Bruguera.
- DARÍO, R. (1950-55) *Obras Completas*, Madrid, Afrodisio Aguado.
- FROLLO, C. (1907) “Cómo murió Arriaga” in *El cuento semanal*, nº 37, año I.
- ESPLÁ, C. (1961) “Nostalgia de Unamuno en el desierto”. In *La Torre*, vol. IX, nº 35-36, San Juan de Puerto Rico.
- FISCHER HUBERT, D. (1995) *El libro español en París a comienzos del siglo XX. Escritores y traductores*, Tesis doctoral imp. Micropublicaciones ETD (1998) (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona).
- GARCÍA SANCHÍZ, F. (1922) *Barrio Latino*, Madrid, La Novela Corta nº 334, año VII
- GASCÓ CONTELL, E. (1945) *Causerie espagnole*, Montpellier, Aristide Quillet ed.
- GASCÓ CONTELL, E. (1973) *París, cuando yo era viejo*, Madrid, Organización editorial Sala.
- GAYTON, G. (1975) *Manuel Machado y los poetas simbolistas*, Edit. Bello (Biblioteca Filológica).
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (1913) “Los poetas de América”, *Revista de América*, año II, vol. III, sept.
- GONZÁLEZ RUANO, C. (1949) *Cita con el pasado*, Barcelona, Edit. Exito.
- MARTÍNEZ SIERRA, M. (1953) *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, México, Biografías Gandesas.
- MUNDIAL MAGAZINE (1913) Artículo anónimo “El Centro de estudios Franco-Hispanos en París” In *Mundial Magazine*, Año II, vol VI, nº 24 (Director: Rubén Darío).
- NERVO, A. (1913) “Bendición a Francia”, *Elegancias*, nº 28.
- ORS, E. D’ (1907) *Glosari. Al viure de París. Primavera estiu de 1906*, Barcelona.
- PÉREZ GALDÓS (1914-1915) in *Pages d’Histoire 1914-1915*, nº 76, *Voix espagnoles*, Paris, Lib. militaire Berger-Levrault.
- RAMÍREZ ANGEL, E. (1923) “Amores de París” in *La Novela Corta* nº 382, Año VIII.
- SALINAS, P. (1983) *Ensayos completos, II*, Madrid, Taurus, Pérsiles 145.
- UNAMUNO, M. DE (1925) *De Fuerteventura a París. Diario de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, París, Excelsior.

- UNAMUNO, M. DE (1966) *Obras completas*, tomo VIII: *Autobiografía y recuerdos personales*, Madrid, Escelicer.
- VINARDELL ROIG, A. (1902) *España en París*, Barcelona, Antonio López editor.
- ZAMACOIS, E. (1923) *Una vida extraordinaria*, Madrid, Renacimiento.
- ZAMACOIS, E. (1969) *Un hombre que se va*, Buenos Aires, Rueda ed.

ESPAGNOL GNÔLE/GNOLLE OU EN ESPAGNE COMME SI VOUS Y ÉTIEZ

LUIS GASTÓN ELDUAYEN
Universidad de Granada

RESUMEN

La prensa escrita no es solamente una cuestión de grupos financieros, ideológicos, ni de nuevas tecnologías; también se trata, y esencialmente, de lenguaje. Que se pretenda informar, desinformar, polemizar o seducir, los *mass media* son una máquina temible de construcción de acontecimientos. Sobre esta vía de reflexión, no se trata de un análisis psico-sociológico en recepción, ni socio-económico de los medios de producción. Además, en lo concerniente a la transmisión de contenidos de reglas de lectura, la encuesta sociológica no parece poder determinar los efectos de sentido en recepción. La finalidad es, más bien, la descripción de las estrategias discursivas, de los medios semiolingüísticos a través de los cuales la prensa francesa representa el universo conceptual, la categorización temática de ese país meridional “à la langue altièrè”: l’Espagne.

Palabras clave: *Mass medias*, semiolingüística, “iberismos”, homogeneidad receptiva.

RÉSUMÉ

La presse écrite n’est pas seulement une affaire des groupes financiers, idéologiques, ni des nouvelles technologies, elle est aussi et surtout du langage. Qu’elle cherche à informer, désinformer, à polémiquer ou à séduire, elle est un engin redoutable de construction d’événements. Sur cette voie de réflexion, il ne s’agit pas d’une analyse psycho-sociale en réception, ni socio-économique des moyens de production. Par ailleurs, lorsque l’on a affaire à la transmission des contenus des règles de lecture, l’enquête sociologique (et c’est là une critique à certaines méthodes d’analyse) n’est pas à même de pouvoir déterminer les effets de sens en réception. L’objet sera plutôt la description des stratégies discursives, des moyens sémiolinguistiques par lesquels les médias de la presse écrite française représentent l’univers conceptuel, la catégorisation thématique de ce pays méridional “à la langue altièrè”: l’Espagne.

Mots-clés: Médias, stratégies discursives, “Ibérismes”, invariants culturels.

ABSTRACT

The Press is not only a question of financial, ideologic groups, or of new technology. It is basically a question of language. Wether they pretend to inform, disinform, polemicise or seduce, mass media are a powerful machine to create events. Taking this line of reflection, it is not a psychosociologic analysis of the reader, or a socioeconomic analysis of mass media. As regard transmission of contents, text grammar, the sociologic questionnaire does not seem to determine the effect of sense in the reader. The finality is rather the description of the discourse strategies, of the semiolinguistics means which French Press uses to represent the conceptual universe, the thematic categorization of that southern country "à la langue altièrè": l'Espagne.

Keywords: Mass media, semiolinguistics, "Iberisms", cultural conservatism.

La conception générale et immédiate selon laquelle la presse raconte ce qui se passe dans le monde -comme diraient les anglais "that's the way it is"-, pourrait être éclairée par la perspective de P. Charaudeau lorsqu'il affirme "La presse écrite informe, désinforme, polémique, commente, séduit, dans ses différents journaux ou revues, quotidiens, hebdomadaires ou mensuels, en déployant toutes sortes de stratégies langagières repérables dans les diverses rubriques" (1988: 3)¹. On ne saurait affirmer si un titre de presse fidélise ses lecteurs par la nature de son contenu ou si le choix en est fait parce qu'il représente mieux qu'un autre leurs idées, leur manière de concevoir la réalité et de la formaliser. Il nous paraît, d'ailleurs, manifeste que la presse écrite, outre les difficultés inhérentes à la nature sémiolinguistique du langage propre et à celle d'autres paroles sociales -conformées aux idées habituelles, à des images historiques, voire à des lieux communs-, doit affronter et résoudre des problèmes d'ordre économique, social, technologique et politique ².

De toute façon, il n'est pas dans mon propos de faire une étude sociologique de la réception, c'est-à-dire de la population liseuse, ni de mener une enquête sur les conditions technico-économiques ou sur les enjeux idéologiques de production. Je tiens à circonscrire cette réflexion aux limites qui imposent les principes d'une lecture au ras du texte, pour insister, fondamentalement, sur la spécificité des formulations linguistiques du discours de la presse. En d'autres mots, à souligner quelques-uns des caractères qui configurent, au poids des mots, ce journalisme concret, et qui sont autant de voies à parcourir. Des "propositions" dont les unités langagières et la disposition discursive articulent et véhiculent tout un imaginaire social et linguistique. Notre ambition n'est point de considérer la reconstitution d'une grammaire des règles de lecture; d'ailleurs, lorsqu'il s'agit de la transmission de contenus culturels, on devrait, peut-être, se demander si l'investigation sociologique est à même de pouvoir déterminer les effets de sens en réception.

Il existe à l'heure actuelle -et, notamment, dans les milieux universitaires- un engouement pour l'étude des circonstances de production des discours, de leurs modes de réception ou de leurs espaces idéologiques et sociaux. Cette attitude ne va pas de pair avec une attention de la même intensité au support nécessaire et incontournable qu'est le langage, la langue ou si vous

1.- S'il est certain que les médias observent la réalité mondiale et essaient de la transmettre aux lecteurs-consommateurs, il n'en reste pas moins vrai que ces mêmes médias obéissent à quelques règles de fonctionnement incontournables que voici, explicitées très brièvement: 1-Les agences s'occupent des nouvelles générales, à très forte audience, expectance. 2- On choisit, spécialement dans les hebdomadaires, des sujets attirants, surtout pour les professionnels de la plume. 3- On présente des événements qui intéressent, spécialement, les lecteurs potentiels.

2.- À ce sujet, on peut consulter, dans nos références bibliographiques, les titres à caractère général, qui y sont inclus.

préfèrent (plus génériquement exprimé) les fondements sémiolinguistiques. Nous ne pouvons pas ignorer le fait que les aires de pensée et de pouvoir, dans lesquelles se produisent les discours médiatiques, génèrent des contraintes de toutes sortes (référentielles, stylistiques, pragmatiques, rhétoriques, etc.), qu'elles favorisent des stratégies diverses, ou déterminent des représentations concrètes. Cependant, cette réalité incontestable ne sera pas, pour l'heure, au centre de notre étude, car elle ne la concerne pas directement, me semble-t-il, étant donné son point focal délibérément immanent. Au-delà des divergences idéologiques, repérables en production (et avec beaucoup plus de difficultés, en réception), la matière textuelle est là qui nous montre des convergences, à notre avis bien plus fécondes. Je n'oublie pas, pour autant, que le discours de la Presse organise, en partie, les représentations sociales et se structure à leur transformation.

Le but de mon analyse n'est, en aucun cas, de ramener au filtre royal du cycle "véridico-effectif" les propositions discursives de la Presse française concernant le monde hispanique, mais plutôt d'en relever un nombre significatif d'occurrences et de faire, ensuite, une lecture des formes et des moyens linguistiques et iconiques mis à l'oeuvre par les professionnels des médias. Et, au fil d'une lecture fortuite ou délibérée, et uniquement comme suggestion redondante, rappeler le cas de certains écrivains³ qui ont traversé et continuent de traverser non seulement l'espace ibérique, mais aussi, comme leurs demi-frères journalistes, le terrain mythique (peut-être mythifié), de ce pays "à la langue altière"⁴ (M, 21 mars 1997) que l'on nomme l'Espagne. Et qui parle de mythes parle "d'invariants culturels". Il s'agit moins de prendre en compte les présupposés de la parole que son actualisation verbale, les circonstances de production de discours que les formalisations langagières, les motivations socio-politiques que les principes de la "doxa"; autrement dit, tout ce qui va de pair avec "l'assiette" du contenu et de la forme. On ne cherche pas à qualifier le discours journalistique sur l'Espagne en termes de véracité/mensonge, exactitude/inexactitude, ni en termes d'objectivité/subjectivité. J'ai essayé, tout simplement, de délimiter, de définir la façon de travailler, de construire les nouvelles, de transformer les faits en événements.

S'il est vrai que l'espace scriptural dont disposent les journalistes est primordial -ils bâtissent l'univers représentatif qui prétend satisfaire leurs lecteurs-, il n'en est pas moins vrai qu'il appartient à ces derniers la construction d'un système d'acceptabilité sociale leur permettant de partager ou non les idées, les images qui leur sont offertes. Mais, tout en souscrivant à la finalité informative de la presse, force est de constater que son langage effectif -loin d'être un simple médiateur, un véhicule fidèlement "neutre" (en ce sens qu'il s'accommode à la référence)- genre, construit de la signification, du sens, et au bout du compte produit du réel virtuel.

Car, quels sont, en premier lieu, les critères de sélection d'une nouvelle pour que certains événements (et non mineurs) restent dans l'ombre? La valorisation que l'on en fait, est-elle équi-

3.- Des témoignages d'écrivains, des voyageurs comme Gautier ou Dumas, jusqu'aux délires -propres à la Confrérie- d'un Combescot ou d'un Fernandez, toute une série d'images, d'idées, d'expériences, voire de topiques se sont constitués au sujet de l'Europe trans-pyrénéenne que le public lecteur partage, affectionne, et parfois abhorre. Il faut, cependant, remarquer le regard subtil de Gautier, lequel, tout en voyant des remparts arabes à Irun, est capable d'affirmer: "rien n'est trompeur comme les représentations qu'on fait aux individus et aux peuples" (1902: 248)

4.- Il est à signaler la convergence conceptuelle et, conséquemment, lexicale (et viceversa) que nous montrent d'autres occurrences qui apparaissent dans d'autres contextes, ou dans d'autres périodiques: dans un article "Tolède, joyau à la dérive", la correspondante de *L'Express* (n° 2409) Claire Chartier décrit "la cité royale, fièrement dressée sur l'aride plateau castillan", alors que *Le Figaro* (5 Octobre 1997) montre "la fière allégeance d'un peuple" lors du mariage de la princesse Cristina, ou, dans *Le Monde*, en parlant de Gongora, on trouve sa langue "altière" (21 mars 1997)

librée par la présentation d'autres faits de signe contraire?... Même si la parole des médias a pour devise l'impartialité et l'objectivité informative, il arrive que nombre de journalistes tombent dans le piège du stéréotype facile, traditionnel, voire "populiste". Je réfère non seulement le choix de l'objet (qui peut faire l'unanimité, en réception), mais aussi la façon de le caractériser. Tout un système sémiologique se met en mouvement pour valider, appuyer la force des mots, c'est-à-dire la matière linguistique. Bien que le discours de la Presse se trouve déterminé par des facteurs pluriels et multiformes, nous pouvons, en toute légitimité, restreindre l'analyse à la surface discursive, vu que celle-ci nous offre l'immédiateté de la sélection lexicale et de l'agencement syntagmatique. Il est évident que cette perspective intérieure est susceptible d'une ouverture ultérieure vers l'intertextuel et vers d'autres paliers d'analyse (pragmatique, illocutif, etc.).

Toutes les paroles et tous les imaginaires culturels des médias étant dignes d'intérêt, nous étions obligé d'en faire un choix. Si l'on accepte, au départ, que les quotidiens les plus attentivement dépouillés -*Le Monde*, *Le Figaro*⁵-, même s'ils s'adressent à des lecteurs spécifiques⁶, doivent être considérés comme des publications à caractère général, notre alternative va dans le bon sens. Il en est de même des revues que nous avons choisies, *L'Express* et *Le Nouvel Observateur*⁷. Nous nous devons de "travailler" des périodiques où la facture alléatoire des allusions, ayant trait à notre lecture, était une garantie de spontanéité et d'authenticité. D'autre part, s'agissant d'articles à caractère conjectural et à "faible signature", on ne peut pas ignorer que la responsabilité et la tendance à argumenter la parole sont beaucoup moins fortes que celles qui définissent les pages d'opinion, par exemple, ou les débats socio-politiques.

Les limites sont, donc, précises en ce qui concerne les publications, pour ne pas élargir au-delà du raisonnable le dépouillement des données. L'étendue temporelle est, par contre, suffisamment large pour avoir des manifestations écrites diverses: lorsque l'actualité ne s'impose pas irrémédiablement, on a affaire à des informations hétérogènes. Dans le cadre qui est le nôtre, on ne pouvait montrer qu'un échantillon réduit des matériaux accumulés. Les textes qui constituent le corpus, quelles qu'elles soient les rubriques sous lesquelles ils s'inscrivent, font partie d'une dynamique de modélisation de l'événement, de l'actualité. Celle-ci impose un relativisme factuel à travers lequel on peut disposer d'un ensemble de faits parmi lesquels le journaliste fait un tri pour des raisons multiples: intérêt, goût, nouveauté, retentissement, etc.. Mais, lorsqu'il s'agit de circonvier les réalités environnantes, la parole devient, souvent, inexorablement évaluative et prend des apparences bien plus démonstratives qu'informatives: "Garzon, l'incorruptible petit juge de Madrid" (L, 17 octobre, 1995). Et pour circonstancier la présentation du "petit juge de Madrid", deux comparaisons de supériorité aux compléments extrêmement marqués et une petite anecdote conclusive⁸, qui montreraient trois des composantes -essentielles, aux yeux du journaliste- de la vie espagnole:

5.- Les deux journaux seront cités, respectivement, par les sigles M, F.

6.- Entendons par "spécifiques" visés, déterminés pour des motifs socio-politiques, culturels, etc.

7.- Les citations de *L'Express* et *Le Nouvel Observateur*, seront, à leur tour, notées, dans l'ordre, par E, NO. Nous n'avons pas limité nos lectures à ces quatre tabloïdes; *Libération*, *Le Point*, entre autres, ont été aussi l'objet de notre petite enquête.

8.- L'agencement de la phrase et les tiroirs verbaux employés -imparfait "voulait" / présent "prêche"- font prévoir une structure oppositive, à l'encontre de ce qui se produit, en réalité. Seule la valeur sémantique des termes nous donne la signification primaire de l'ensemble.

Mais il est plus connu de l'opinion publique qu'un torero sur le point de prendre femme. Plus populaire qu'un avant-centre improbable qui aurait fait trois buts aux Brésiliens. Il voulait être prêtre, a fait six ans de séminaire et prêche aujourd'hui contre la corruption politique.

“Quand on n'a pas crevé de faim dans les pueblos de l'Andalousie, on ne risque pas sa peau pour quelques oreilles”(NO, n° 1439), affirmation qui révèle un peu la distance entre l'information et l'image traditionnelle par rapport à ce qui se passe, actuellement, dans le monde de la tauromachie. À signaler que le terme *pueblos* ne porte pas de marque qui signale son xénisme: est-ce un indice de familiarité avec le *mundillo*, petit mot dont raffolent ceux qui informent leurs concitoyens?

“Sa peinture [Picasso], quelle qu'elle soit, agit sur certains comme la muleta sur le taureau”(NO, n° 1426), proposition qui se réclame de cette petite phrase que l'on peut lire dans *L'Express*(n° 1895) “Dieu que la peinture espagnole est espagnole!”, ou de cette autre “le Guernica semble fait par la chair même de l'Espagne [...] N'a-t-on pas vu dans la tension des figures l'empreinte, l'écho du *quejfo* [...]”.

Il est vrai que, dans la distinction de l'objet, “le flamboyant pays”(F, 6 mars 1997) -selon la perception que de l'écriture de Arturo Pérez Reverte a le journaliste français-, plusieurs invariants discursifs entrent en ligne de compte. Dans la prédication rhématique apparaissent souvent associés un certain nombre de champs conceptuels -série relativement consolidée et homogène-, qui pourraient être classés, pour simplifier le phénomène, autour de trois grands pôles: folklore, caractère, religion. Le triolet classique et basique! L'imaginaire national révèle une qualité du regard porté sur les autres Etats nationaux, une manière de percevoir et de représenter les autres, l'Autre. On peut observer, chez les journalistes, chez les écrivains de tout accabit, une espèce de perception commune, faite de *topoi*, d'images stéréotypées, favorisées, peut-être, par l'institution scolaire⁹. Sur la couverture de la revue *Page des libraires* (n° 45, 1997), faisant état de la littérature espagnole contemporaine (“Romans d'Espagne”), apparaît un icône représentant un livre sous la forme d'une tête de taureau, ses belles cornes incluses! La qualité du dessin fait oublier, vraisemblablement, la médiation idéologique de l'icône. Dans *Le Monde* (9 mai 1996), la “coprésidence” effective de Pujol est figurée par un petit homme-projectile, au creux d'un lance-pierres lié aux cornes d'un énorme taureau, l'Espagne! Je me demande sur la valeur sémiotique de la grande main qui tient le bout de la petite fronde! Tout se passe comme si en matière de culture foraine il en allait de même qu'en matière de bon vin: chacun défend ses perceptions, qui coïncident, somme toute, avec celles de monsieur “tout le monde”.

La liberté du choix est considérable, étant donné que les événements qui se produisent, quotidiennement, sont suffisamment hétérogènes pour faciliter le travail des professionnels. Dans ce cas, on pourrait se demander pourquoi le fait X, les détails concrets -“Galice, un pays où tout est noir: les robes des femmes, les toits des maisons, les vaches...”(NO, n° 1426), ou bien “ces Carmencitas -à propos des danseuses andalouses- qui vous lancent des oeillades à renverser les moines de Zurbarán”(NO, n° 1435)-, ont été préférés, au détriment d'autres faits, d'autres aspects? Et pourtant, la façon de travailler le factuel possède des virtualités illimitées. Loin d'un compromis éditorial ou de celui d'un chroniqueur politique, le journaliste -envoyé spécial, correspondant ou détaché- se trouve, en revanche, spécialement impliqué dans une sorte d'en-

9.- On peut penser à ces livres pour apprendre l'espagnol que, traditionnellement, on proposait aux étudiants, en France, où l'on pouvait contempler des images bien connues, bien “racées”, comme étant la réalité quotidienne de ce pays d'au-delà les Pyrénées.

chaînement social: cautionner ce que sa plume risque d'avoir créé ou construit. L'importance de sa décision saute aux yeux: l'événement présenté acquiert vie et peut-être notoriété, tout le reste plonge dans l'ombre informative et, par voie de conséquence, existentielle.

Lorsque l'information sélectionnée apparaît, dans les médias, cela veut dire que son auteur, l'agence de Presse, le rédacteur en chef y ont été contraints par le principe de la responsabilité crédible et d'autre part par la nécessité d'affriander leurs lecteurs. Il est des faits qui s'imposent par leur signification civile: "Les alliés politiques de l'ETA sont mis à l'index par les basques modérés"(M, 16 juillet 1997); seulement l'utilisation du terme "index" n'est pas sans nous rappeler d'autres Index de l'Espagne noire et récalcitrante que les coréographes Bouvier et Obadia évoquent:

une Espagne de cendre et de sang, de sexe et de mysticisme[...] des séquences coréographiques qu'entre nous, pour les définir, nous baptisons corrida, inquisition, rêve, Madrid. (NO, 1444)

Une série de démarcateurs caractérisent, à l'ordinaire, l'objet abordé, dans les textes journalistiques. Ces éléments indiciels sont déjà annoncés, parfois suggérés, dans les titres, sous-titres ou chapeaux et peuvent être repérés, sans grande difficulté, tout au long des écrits: "Pâtés de sable en Espagne"(NO, n° 605) "Les hidalgos de la finance"(E, n° 2085), "L'Ibère devient de plus en plus rude"(E, n° 1960). Ils forment un engrenage à forte composante illocutive qui répond, normalement, aux attentes présumées. Mais, la finalité de notre lecture étant de rendre compte du processus de représentation de l'Espagne et de son enjeu sémiolinguistique, il en découle une attention spéciale à la "mise en discours". La raison en est la série d'éléments, de stratégies de toute sorte qui s'y inscrivent formellement et qu'il convient de signaler:

1- Et en premier, le traitement "original" du titrage qui semble être, par ailleurs, une espèce de principe pour certaines publications comme *Le Nouvel Observateur* ou *L'Express* qui cherchent un effet immédiat par des jeux de mots -"Le retour de l'intégriste"(E, n° 2049): syntagme nominal on ne peut plus déconcertant et, en même temps, attirant, qui fait penser à tout, mais qui invite, particulièrement, à défaire l'ambiguïté créée; "Mad Max au pays des toros"(NO, n° 1439), à part les allusions au film interprété par Mel Gibson, et l'interculturel explicité à partir du titre de Lewis Carroll *Alice au pays des merveilles*, l'auteur offre à ses lecteurs un circonstanciel -sous forme d'antonomase- pour dénommer métaphoriquement le pays d'outre-Pyrénées, alors que *Le Monde* et *Le Figaro* préfèrent des énoncés plus neutres, dans la présentation des articles. "De fait, souvent c'est dans les titres, précisent Gardin et Richard(1988, 53), que les lectures complexes se manifestent".

Il est à signaler que dans les titres et chapeaux se montrent, souvent d'une façon explicite, les deux finalités fondamentales de tout discours journalistique: l'information et l'orientation; toutes deux sous-tendues par les instances de l'énonciation: celle du scripteur -celui qui détient le pouvoir de l'écriture- et celle de l'interlocuteur TU-VOUS à qui s'adresse le dit. Loin d'un certain degré zéro de l'écriture, recommandé par la *Guide de la Rédaction*(1984), donc implicitement normatif, le langage de la presse affectionne la dimension expressive, spécialement au niveau des "lettres patentes". Et cela en raison de la valeur mimétique du langage -le factuel est représenté par la parole du escripteur, selon sa perception de la réalité- et de son symbolisme spatial et graphique. À ce propos, il est important de signaler le rapport existant entre le titre -produit textuel "tenant le rôle principal sur la scène de l'information"(1983, 102) et proposant un contrat de lecture (à l'intérieur ou en dehors des limites conventionnelles)- et les consommateurs-lecteurs.

2- Le succès d'un article, la "bonne" réception -spontanée, neutre ou recherchée- dépend, en grande partie, d'une ordonnance textuelle stratégique. À remarquer que la plupart des textes, qui essaient de décrire un aspect de la réalité espagnole respectent, à peu près, le même schéma. Pour parler des Asturies, par exemple, rien ne vaut l'évocation du "roi Pélage (dit localement Pelayo)", la Reconquista, la mer "qui ourle la concha", l'océan d'où "sortent le "pixin"(boudroie), la plus chère "merluza", et autres "chipirones", la gastronomie "quesu de aufega el pitu, cabrales, le cidre asturien, ici féminin: "la sidra"(F, 31 juillet 1997); bref, quelques touches historiques, un brin de géographie et de la bonne cuisine.

Des ingrédients, plus ou moins de la même espèce, pour nous présenter la saga juive des Camondo, mais avec un assaisonnement bien différent: structure circulaire joignant les deux bouts du texte -"Le Musée Camondo est hanté. Ses occupants l'ont quitté à la veille d'un cataclysme" <—> "le Musée plein de meubles et de fantômes", trois cuillerées d'histoire et de géographie "l'Empire Autrichien et l'Empire Ottoman, la République de Venise, Constantinople et Paris", quelques grains de culture "Marcel Proust, Monet, Cézanne, Degas" et un zeste de citron "Au début, il y a l'Espagne et le coup de tonnerre de 1492, la mise en demeure, l'expulsion(...) renoncer à soi[...], renoncer à ses paysages, à un climat, à un ciel familier, et aussi à une manière de vivre, ce qui est encore renoncer à soi"/ "Béatrice, elle, épouse Léon Reinach dont elle a deux enfants, Fanny et Bernard. Ils seront tous les quatre déportés, et n'en reviendront pas. Quelque chose s'est brisé"(F, 9 octobre 1997). Cette pratique se voit, parfois, agrémentée de dialogues réels ou fictifs, insérés dans la parole indirecte d'une troisième personne qui décide, choisit et fait dire.

3- Le lexique est, sans aucun doute, l'un des éléments primordiaux de la structuration de l'expérience collective et de sa représentation culturelle. Le choix d'un lexique concret -des mots, des syntagmes qui semblent être les plus appropriés pour dire le mieux la réalité de l'espace ibérique- et l'utilisation d'une nomenclature autochtone émaillant le tout et délivrant les essences de cette terre mythique. C'est pourquoi son étude est d'une importance capitale quand on veut analyser l'imaginaire du groupe social et sa symbolisation sémiolinguistique. Malheureusement, nous n'en ferons que quelques très brèves considérations.

Lorsque un journaliste -pour décrire l'idiosyncrasie d'un peuple, pour dénommer une réalité, ou pour démontrer son savoir au sujet de la matière traitée- se sert de mots, de formations nominales ou de déterminations du type "Vivan tus cojones"(E, n° 1920), "Putra madre"(NO, n° 1444), "conquistadors de sac et de corde"(NO, 1426), *la furia flamenca* (NO, n° 1435), "melonisme, patatisme, pastéquisme"(NO, n° 1636); lorsque (se rapportant à l'Expo de Séville) l'on établit un parallélisme antithétique entre "mirage/vidé, promesses architecturales/indigence de conception"(NO, n° 1446) ou, par contre, une apposition synonymique ou équivalente "Espagne=violence"(NO, n° 765), "Espagne=fantômes"(NO, n° 1644), "Espagne=Andalousie=Sahel"(NO, n° 892), et que l'on décrit le panorama du flamenco du passé, à l'aide d'une série de juxtapositions "la sierra désertique, hérissée de *castillos* desséchés d'orgueil [...], symbole d'un franquisme anti-intellectuel"(NO, n° 1435), on peut se demander, en toute légitimité, si cela constitue une décision purement linguistique et lexicale; cette détermination, n'est-elle pas sous-tendue par une volonté d'implication rhétorico-pragmatique? Il existe, dans les options adoptées, une évocation de la partie que l'on croit la plus générique ou la plus spécifique de l'objet... Ne s'agit-il pas d'un choix orienté, idéologique pourrait-on dire, en ce sens que toute prédilection terminologique renferme et manifeste une attitude déterminée vers le fait décrit?

On ne saurait clore cet aspect essentiel de la disposition verbale sans signaler l'existence consécutive des mots-clef, omniprésents dans les articles consultés, là où l'on a affaire à

l'Espagne. Ils se répètent généreusement (parfois sous des formes en dérivation), et contribuent à réaffirmer l'idée "qu'on s'en fait". Des mots-témoins qui ont une valeur particulière, car la langue employée n'est plus celle du journaliste, mais bien celle du pays: *fiesta, paëlla, corrida, flamenco, tapas, Franco*, etc. Des items qui pourraient résumer ou globaliser l'expérience générale de ceux qui observent l'Espagne. Nominations, distributions contribuent à valider les affirmations proférées: exposition impliquerait connaissance, et langage exact, savoir social. Ce qui n'est pas sans contribuer, de manière décisive, aux stratégies persuasives et illocutionnaires de la parole. La fidélité au localisme est, assurément, un atout à prendre en considération, dans le mouvement argumentatif.

Le classement axiologique d'une série de concepts dont la manifestation la plus directe est la prédication par des qualificatifs ou déterminatifs et l'emploi de mots-clef, viendraient raffermir (difficilement infirmer) l'attitude illocutive de l'énonciateur. Le fait d'assumer la représentation de l'écriture investit ces journalistes correspondants -aux comportements évaluatifs et sanctionneurs- d'une autorité considérable. Des déterminations comme "vieux démons" ("L'Espagne exorcise ses vieux démons", E, n° 1997), "les fonds baptismaux" ("les fonds baptismaux du Marché Commun", NO, n° 625), "la mentalité rétrograde", "nostalgie franquiste" ("L'Espagne après Suárez", NO, n° 892), "verbalisme, maladie nationale" (NO, n° 2050), "Espagne prostituée" (E, n° 2000), "Espagne: la guerre du tourisme"(NO, n° 816) (explicitée par "il y a le ciel, le soleil, la mer... et les bombes"), nous montrent, *velis nolis*, non seulement le compromis personnel du scripteur, mais aussi l'investissement d'un titre qui expose, à travers ces procédés linguistiques, sa propre axiologie.

Néanmoins, et pour garder l'équilibre critique, il y a, de temps en temps, des observations de tout autre nature, où l'on peut découvrir un regard, probablement plus détaché de la voie commune: "moins préoccupés de feria que d'élections, de flamenco que de proclamations, de plazas de toros que de mairies"(NO, n° 751). Mais, à ne pas oublier, "pour sortir d'Espagne sans se mouiller les pieds il faut passer par la France"(NO, n° 968).

4- L'actualisation des pronoms personnels -"Uniquement une réalité de discours, qui est chose très singulière", écrit Benveniste(1966, 252)- signale, normalement, les responsabilités énonciatives des acteurs de la parole, en l'occurrence, le groupe des professionnels de l'information; elle veut aussi symboliser l'implication des lecteurs, qui comptent satisfaire leur besoin d'information ou d'orientation. Il peut arriver que la "mise en discours" installe une division radicale, une opposition de départ entre un NOUS, qui représente le savoir, la culture du journaliste, le pays commun et un VOUS-EUX symbolisant l'Autre, l'opposant, le concurrent potentiel. C'est une vision manichéenne de la réalité: les faits y sont reconstruits en termes d'antithèse NOUS/VOUS ou NOUS/EUX, ce qui exprime davantage la distance interpersonnelle, puisque EUX est une forme non dialogique et partant exclue de l'échange verbal. L'opposition pronominale devient, par conséquent, la défiance personnelle: national/étranger-xénique. La typification d'une attitude, d'un comportement "à eux" implique, au niveau des représentations sociales, une homogénéité qui va persister dans l'avenir. Quand on constate que, pour un nombre important de lecteurs, la seule fenêtre ouverte vers l'extérieur est la presse, on doit conclure que son poids informatif ou désinformatif peut être de grande conséquence; soit comme représentation de la culture commune ou de la raison sociale des lecteurs, soit comme élément conservateur des stéréotypes de l'Autre:

Et on se demandait, en déambulant dans ces riches salles et ces vastes couloirs rendus à la pratique démocratique -où deux cents gardes civiles avaient fait irruption l'avant-veille, mitraille

au poing- si le nettoyage d'un tout autre ordre, qui s'impose désormais en Espagne, serait entrepris avec la même conscience et la même efficacité. (NO, n° 851)

L'emploi emphatique et en même temps restrictif de "Et", au début de la phrase, s'oppose, apparemment, à l'utilisation de "on" -terme indéfini, en contexte générique-, mais, en fait, leur conjonction globalise l'instance énonciative, et implique le récepteur; c'est un appel à l'interlocution et aux responsabilités politiques. Il est à remarquer l'absence de sujet agent de la phrase passive qui clôt la citation et qui exigerait, par son contenu sémantique, une autre formulation.

Longtemps méprisé par l'Espagne du Nord, le "chant profond" des gitans andalous a trouvé du sang neuf. Parfois loin de Séville. En France, on aime. (E, n° 1920)

La stratégie illocutive "détournée" se confirme: la très forte confrontation NOUS/VOUS devient ON -"en France"/"l'Espagne du Nord" ("on" forme subsidiaire, seconde, non marquée, "en France" complément circonstanciel signalant la topographie propre, "l'Espagne du Nord" renfermant l'altérité de VOUS-EUX, dans une spatialisation relativisée). Les notations circonstancielles fonctionnent comme des arguments de véracité et comme des neutralisants de l'antithèse primaire, ressentie excessive. Elle devient, dans le premier texte à contenu politique, ON/absence d'Agent explicite.

5- Légender les images est une règle dans l'édition et dans la presse, illustrer les textes et les événements est le chemin le plus court et le moyen le plus efficace pour susciter l'intérêt des consommateurs-lecteurs. Des éléments non linguistiques -à caractère typographique, chromatique, figuratif- les graphismes, les photographies, les dessins font partie des valeurs que l'on qualifie d'iconiques. Ils révèlent un emploi mi-injonctif mi-illocutoire immédiat, car tous ces éléments sont comme l'indication objective de ce qui s'est passé, comme l'affermissement -difficilement, la neutralisation- d'un parti pris de la part de l'informateur. Si à cela on ajoute que les icones sont, normalement, expliqués, c'est-à-dire orientés, on peut déceler, dans ce processus, un dessein de fermer la voie à la lecture indéterminée; en tout cas, une manière efficace de baliser la réception.

L'icone constitue une sorte de clôture sémiologique du texte, du fait que sa perception est plus directe que la lecture de l'écrit, et que sa force expressive peut médiatiser le graphisme banal du texte. Une sélection d'images (photographies, dessins, graphismes, etc.) représentant l'Espagne -toujours selon le critère des journalistes- montrerait une vision topique et typique du pays et des coutumes de ses habitants: de belles Carmencitas danseuses de flamenco -"Tout y est souplesse et sensualité, élégance et fierté"(NO, n° 1453)-, des scènes "fantasques" de la *movida* -"Ces enfants de l'huile d'olive et du xérès"(NO, n° 1078)-, de beaux plats de *tapas* et de *paëlla*, des sables ensoleillés, la "tragédie folklorique" des *pasos* de la Semaine Sainte, etc..

Plus que tout autre, les icones symbolisent l'économie sémiologique. Ils représentent l'expression ultime de la métonymie. Tout un monde de signification et de connotations derrière un seul ensemble figuratif. De même qu'un logotype est à la fois dessin et lettres, la presse concentre fréquemment son message en combinant les systèmes de signes. Ainsi donc, la nature iconique du matériel graphique (et de son support verbal), utilisé dans les journaux, permet une lecture instantanée de l'information. Il est, toutefois, des créations plus subtiles où, loin d'une perception éclair de mise, la distinction s'impose. Dans un article sur le futur roi, le titre "Espagne. Felipe, le Bourbon élevé pour (bien) régner", est configuré sous forme de pyramide; celle-ci est divisée en quatre strates symbolisant la royauté, le territoire, le Prince héritier et le peuple. La disposition spatiale et ses indices sont corroborés par le texte qui suit: "En réalité, la monarchie espagnole restaurée par la grâce de Franco [...] jouit, malgré l'héritage des Rois Très

Catholiques...”(E, n° 2407). Le connecteur “En réalité” annonce, sous un ton d’avertissement, des faits historiques dont toute la perversité se trouve remplacée par le syntagme “héritage des Rois Très Catholiques”; “par la grâce de Franco”, l’équivalent de la formule sacrée “par la grâce de Dieu”, dénonce le “bâtard monarchique”; et un etc. que je confie à la curiosité des lecteurs. Le nombre de lectures -théoriquement possibles et plausibles- du discours de la presse est considérable, si l’on tient compte des présupposés et des implicites que comporte cette parole, validée, dans l’espace scriptural des médias et dans celui mental des lecteurs. L’écriture peut marquer le discours afin d’exclure certaines réceptions et en favoriser d’autres. Mais en absence de déterminants explicites, elle octroie aux lecteurs la liberté d’interpréter sa volonté communicationnelle. D’autre part, que le discours médiatique puisse s’accorder aux invariants culturels de l’imaginaire “populaire” -reflets mutuels, en quelque sorte-, nous semble hors de doute.

Le regard porté sur les divers textes -articles, entretiens, faits divers, chroniques, etc.- nous amène à conclure sur la nature restrictive du paradigme thématique. L’imaginaire collectif s’avère, donc, être une référence active à la source de l’information. La tradition littéraire et culturelle du Moyen Âge¹⁰, les récits des voyageurs français du XVII^e et du XIX^e siècle, spécialement, l’école, les moyens de communication ont, peut-être, inscrit, dans le bagage culturel des consommateurs français, des points de référence, des topiques “de rencontre”. Et même si ces “invariants de mémoire” ne sont pas déterminants, leur présence dynamise les mentalités. L’ethnocentrisme caractérisant tous les peuples de la terre et particulièrement ceux de l’Europe comporte, visiblement, une certaine hostilité, accompagnée souvent d’attitudes caricaturales.

Il se peut qu’un manque de connaissance directe, d’une part, et que la quantité infinie de données extérieures, d’autre part, poussent les professionnels de la communication à privilégier des faits dont la force réside, précisément, dans leur disponibilité immédiate et dans leur acceptabilité rassurante: un seul mot, une seule phrase suffit à évoquer tout un ensemble d’images, tout un monde entrevu, dans l’imaginaire des récepteurs. Il est des lacunes ou, si vous préférez, des économies de la plus diverse nature: de l’économie cognitive, de l’économie linguistique, et de l’économie en réception. Qu’il existe une sorte de consensus sur les caractères définissant non seulement l’Espagne, mais les pays méridionaux, en général, est un acquis historique: les gens du sud sont indisciplinés, paresseux, sensuels, fatalistes, menteurs, etc.¹¹

10.- L’image d’une Espagne médiévale arabisée et arabisante ne reprend-elle pas forme et conscience dans des assertions comme celle de l’éditorialiste de *Le Nouvel Observateur*: “Dans ce pays méditerranéen par la géographie, arabe par l’histoire...” (n° 1055)

11.- Détail significatif: ces défauts figurant comme tels, sur la liste axiologique que les français acceptent comme propre, se trouvent diamétralement opposés aux valeurs qui les définissent: responsables, travailleurs, sincères, etc. Soyons objectifs: qu’est-ce que l’Espagne, qu’est-ce que les espagnols (pour globaliser) exportent, en général, comme manifestations culturelles et artistiques? Flamenco, pasión, tragedia y fiesta. La petite chanteuse Nathalie Cardone, de par ses origines, son physique, sa prestation sur scène (cheveux noirs trempés de sueur occultant à moitié son visage,...), sa chanson pré-férée et bien accordée aux circonstances “Ché Guevara”, etc.; les mannequins de la mode espagnole défilant actuellement à Paris, habillés en danseurs et danseuses de flamenco, font dire, forcément, à la locutrice “Et qui dit Espagne, dit flamenco”. Tout à fait cohérent et spontané. Mais, il y a des contextes et des contextes. Quand on constate que, dans le “Grand Jeu des capitales du Monde”, sur TV 5, la question que l’on pose aux téléspectateurs, sur le monde aztèque, est la suivante “Quel homme fit raser la capitale aztèque Tenochtitlan?”; ou lorsque, dans *Le Figaro* (27 nov. 1997), on observe le choix textuel fait par le journaliste, dans un article sur les voyages de Burroughs, en Amérique du Sud, “il écume l’Amérique latine et raconte son périple(...) Les impressions se lisent comme un reportage: “A Bogota plus que dans une autre ville de l’Amérique latine tu sens le poids mort, sombre et oppressant de l’Espagne”, tout commentaire devient superflu.

Si donner à lire ce qu'on affectionne, si satisfaire aux attentes de réception est la règle d'or des médias, en général, il y aurait là -bien que la relativisation des faits soit flagrante- l'un des motifs de la mise en valeur des idées reçues, des "tristes topiques", pour parodier le titre de Lévy-Strauss, parfois bien réels!, il faut bien le constater. Ils jouent, d'ailleurs, comme des indicateurs de compétence et de vraisemblance. Et en même temps, on s'y reconnaît comme des sujets appartenant à une communauté où l'on partage les mêmes idées; on se voit reflété, sur un même pacte social, sur une même cohérence discursive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ALBERT, P. (1990) *La Presse française*, La Documentation française.
- B. GARDIN, J. Richard, "De l'usage politique du discours rapporté", in (Charaudeau, 1988).
- BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard.
- CHARAUDEAU, P. (1983) *Langage et discours*, Hachette
- CHARAUDEAU, P. (1988) *La Presse. Produit. Production. Réception*, Didier Érudition.
- DERIEUX, E., TEXIER, J.C. (1974) *La presse quotidienne en France*, A. Colin
- GAUTHIER, Th. (1902) *Voyage en Espagne(1845)*, Charpentier-Fasquelle
- GUILLAUMA, Y. (1988) *La presse en France*, La Découverte.
- JAMET, M. (1983) *La presse périodique en France*, A. Colin.
- ROBERT J. et DUFFAR, J. (1989) *Libertés publiques et droit de l'homme*, Domat.
- SCHWOEBEL, J. (1968) *La presse, le pouvoir et l'argent*, Seuil.

PRÉSENCE ESPAGNOLE DANS LES ÉTUDES YOURCENARIENNES

MANUELA LEDESMA PEDRAZ

Universidad de Jaén

RESUMEN

Desde 1987, año en el que se crea la Société Internationale d'Études yourcenariennes (SIEY), cuya sede se encuentra en Tours (Francia) y cuyo comité científico ha permanecido siempre fiel a su vocación internacional, la presencia española ha sido extremadamente significativa en el seno de los estudios yourcenarianos, tanto en lo que se refiere a la organización de varios Coloquios internacionales en nuestro país, como a nuestra participación en diferentes Coloquios realizados en otros países, ya sea en Europa, ya sea en el continente americano. Tenemos que precisar, sin embargo, que algunos años antes, ya en 1984, la Universidad de Valencia, a través de su Departamento de Literatura Francesa, había tenido el privilegio de organizar el *Primer Coloquio International* sobre la obra de Marguerite Yourcenar, convirtiéndose así en la primera Universidad en el mundo en haberlo hecho y, por ello, en la pionera de toda una serie de Universidades que recogerán la antorcha en lo sucesivo y organizarán, a su vez, este tipo de encuentros... Encuentros en los que el intercambio y el rigor se dan la mano.

Palabras clave: Yourcenar, estudios españoles yourcenarianos, coloquios yourcenarianos.

RÉSUMÉ

Depuis 1987, année de la création de la SIEY (Société Internationale d'Études Yourcenariennes), dont le siège social se trouve à Tours et dont le Bureau s'est toujours voulu international, la présence espagnole a été extrêmement significative au sein des études yourcenariennes, en ce qui concerne aussi bien l'organisation sur notre sol de quelques Colloques Internationaux que notre participation à d'autres Colloques ayant eu lieu dans de différents pays, soit en Europe, soit sur le continent américain. Nous tenons pourtant à préciser absolument que quelques années auparavant, en 1984 déjà, l'Université de Valence, à travers son Département de Littérature Française, avait eu le privilège d'organiser le *Premier Colloque International* sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, devenant ainsi la première Université à l'avoir fait et, de ce fait, la pionnière de toute une série d'Universités qui par la suite organiseront ce genre de rencontres internationales, où les échanges et la rigueur sont toujours au rendez-vous.

Mots-clés: Yourcenar, études yourcenariennes en Espagne, colloques yourcenariens.

ABSTRACT

Since 1987, the year of the creation of the “Société Internationale d’Études yourcenariennes” (SIEY), an organization which has always maintained an international outlook and whose head office is in Tours (France), the Spanish presence in the field of Yourcenarian studies has been extremely relevant; this implies both the organization of several international meetings in Spain and also the participation of Spanish scholars in different conferences abroad, either in Europe or America. However, we would like to point out that some years earlier, in 1984, the University of Valencia, through its French Department, had already had the privilege of organizing the 1st International Conference on the work of M. Yourcenar, becoming thus the first University in the world in hosting such an event and breaking new grounds for many Universities which will continue with these meetings in which scientific exchange and rigor go hand in hand.

Keywords: Yourcenar, spanish studies on Yourcenar, yourcenarian conferences.

Qu’il me soit permis de jouer ici le rôle de chroniqueur en ce qui concerne la présence espagnole dans les études yourcenariennes depuis 1984¹, année où s’est produit le premier Colloque International sur l’oeuvre de Marguerite Yourcenar, tenu à l’Université de Valence au mois de novembre et organisé par le Département de Littérature Française de cette université². Parmi les participants à ce premier rendez-vous yourcenarien, il y avait des Français (7 sur 22), bien entendu, il y avait aussi un représentant de l’Université d’Anvers, en Belgique, et un autre de l’Université de Leyden, en Hollande, mais il y avait surtout des Espagnols, ou bien des Français travaillant alors dans une Université espagnole (13 sur 22 au total): l’Université de Valence, c’est-à-dire l’Université organisatrice, y participait avec huit communications, les cinq autres participants appartenaient à cinq Universités différentes: Cacérès, Cadix, Barcelone, Salamanque et Valladolid. Les Actes de ce premier Colloque seront publiés par l’Université de Valence deux années plus tard, en 1986³.

Étant donné l’indéfinition du thème de ce premier Colloque⁴, les sujets abordés étaient des plus divers: l’amour et la mort, l’espace et le temps, l’histoire, les problèmes posés par la traduction... Il semble donc plus cohérent de grouper les communications selon l’oeuvre, ou les oeuvres étudiées. Ainsi, si Claude Benoît (Univ. de Valence) et Lola Bermúdez (Univ. de Cadix) avaient alors choisi de parler de la mort, la première le fera sur “La mort dans *Mémoires*

1.- Nous avons fixé le choix de cette date précisément parce qu’elle signale le point de départ des rassemblements yourcenariens à une échelle internationale. Auparavant, il y avait eu quelques publications collectives, mais elles se limitaient, pour ne citer que les plus connues, soit à la divulgation, comme c’est le cas du *Magazine littéraire* du mois d’octobre 1979 (n° 153), soit aux études d’un groupe fermé de chercheurs, comme c’est le cas des *Recherches sur l’oeuvre de Marguerite Yourcenar* (Textes réunis par Henk Hillenaar, CRIN, 8, 1983), soit encore au témoignage personnel mêlé de quelques lectures plus ou moins perspicaces et même d’analyses très intéressantes, comme c’est finalement le cas du numéro spécial de la revue *Études littéraires* consacré à *Marguerite Yourcenar* (Université de Laval, Québec, XII, 1, avril 1979), ou même celui du numéro 55 de la revue *Sud*, aussi consacré en 1984 à *Marguerite Yourcenar*.

2.- Quelques mois auparavant, au mois de juin 1984 exactement, nous soutenions notre mémoire de maîtrise à l’Université de Salamanque (Faculté des Lettres, Département de Philologie Française). Il s’intitulait *Les structures du temps dans “L’Oeuvre au Noir” de Marguerite Yourcenar* et avait été élaboré sous la direction de Mme le Prof. Martine Torrens (inédit).

3.- Elena Real (dirección), *Marguerite Yourcenar*, Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1986.

4.- Qui ne comportait que le nom de l’auteur: Marguerite Yourcenar.

d'*Hadrien...*⁵ et la deuxième sur “[...] la mort dans *Anna, soror...*”⁶. André Courribet (Univ. de Valence), pour sa part, s’était également penché sur ce dernier récit pour y travailler les notions d’“interdit et rupture...”; de même qu’Ana González Salvador (Univ. de Cacérés), qui avait choisi d’y rester pour faire une étude sur “Le temps et l’espace...”; ou encore Dolores Jiménez (Univ. de Valence), qui avait pris le parti de creuser cette nouvelle à la recherche d’une “esthétique du silence...” Quatre communications donc à propos d’*Anna, Soror...*, ce qui, vu la richesse de l’œuvre de Marguerite Yourcenar, ne manque pas de nous étonner... Nos collègues auraient-ils donc été tout particulièrement séduits par cette nouvelle où l’inceste se trouve au centre?

Mais il y avait aussi trois communications sur *L’Oeuvre au Noir*⁷, dont deux portaient sur les traductions: celle de Brigitte Lepinette (Univ. de Valence) sur “Archaismes et traduction”, une étude sur les deux traductions espagnoles de *L’Oeuvre au Noir*; et celle d’Amalia Sopena Balordi (Univ. de Valence) sur “Images et locutions discordantes dans les traductions de *L’Oeuvre au Noir* de Marguerite Yourcenar”; mais il y avait également celle d’Elena Real (Univ. de Valence) sur “L’antithèse...” dans ce même roman. La communication de Francisco Javier Hernández (Univ. de Valladolid) sur “Le XVIe siècle de Marguerite Yourcenar” s’y raccrochait par l’époque abordée; ainsi que celle de Paulette Gabaudan (Univ. de Salamanque), qui entamait l’étude de “Quelques images du temps chez Marguerite Yourcenar à la lumière des présocratiques”; la communication d’Ana Monleón Domínguez (Univ. de Valence), finalement, jouait dans le même registre tout en parlant sur “L’effet du réel dans l’écriture historique” de cet écrivain. Par contre, une seule communication sera consacrée à *Un homme obscur*⁸, celle d’Inmaculada Linares (Univ. de Valence) sur “Nathanaël ou l’eau qui coule”, et une seule aussi aux essais de notre écrivain, celle d’Alain Verjat (Univ. de Barcelone) sur les “Figurations imaginaires du temps...”, étude axée sur le deuxième livre d’essais de Marguerite Yourcenar: *Le Temps, ce grand sculpteur*⁹.

L’année suivante, au mois de mai 1985, c’est-à-dire six mois plus tard, eut lieu un deuxième Colloque International en France, à l’Université de Tours, organisé par deux des participants au premier Colloque de Valence qui étaient alors à cette Université et qui jugeaient que le sujet proposé, si général fût-il, était encore digne d’être repris tel quel. Cela pour dire que ce deuxième Colloque portait, lui aussi, tout simplement le titre de “Marguerite Yourcenar”, bien que, pour la publication des Actes, les éditeurs y aient ajouté après-coup un sous-titre qui rend l’ensemble plus suggestif: *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire*¹⁰. L’ensemble des vingt-deux textes proposés était par ailleurs classé sous quatre rubriques toujours très générales, mais qui semblaient, d’une part, reprendre les sujets proposés au cours du premier colloque, et, d’autre part, porter déjà en elles le germe d’autres

5.- Marguerite Yourcenar, *Mémoires d’Hadrien*, Paris, Librairie Plon, 1951.

6.- La première version publiée de cette nouvelle est parue dans les années 1930: elle faisait partie du recueil intitulé *La Mort conduit l’attelage* (Paris, Bernard Grasset, 1934). La version définitive ne sortira qu’en 1982, faisant cette fois partie de la trilogie *Comme l’eau qui coule* (Paris, Gallimard, 1982).

7.- Paris, Gallimard, 1968.

8.- Deuxième volet de *Comme l’eau qui coule*, *op. cit.* Son protagoniste est, avec l’empereur de *Mémoires d’Hadrien* et le Zénon de *L’Oeuvre au Noir*, l’un des trois personnages nucléaires de Marguerite Yourcenar. Il s’appelle Nathanaël.

9.- Paris, Gallimard, 1983.

10.- Textes réunis par Daniel Leuwers et Jean-Pierre Castellani, *Sud*, hors série, mai 1990.

Colloques à venir: "Fiction et Histoire", "De *Mémoires d'Hadrien* à *L'Oeuvre au Noir*", "La Mort, le Temps" et "Voyage vers le Moi". La participation espagnole à ce Colloque arrivait, bien entendu, de l'Université de Valence et par l'entremise de deux femmes qui avaient joué un rôle inestimable lors de l'organisation du premier Colloque yourcenarien: Claude Benoît, qui abordait encore dans cette communication le sujet de "La mort", mais cette fois "dans les *Nouvelles orientales*"¹¹, et Elena Real, qui initiait la longue série d'études sur les voyages dans l'espace et dans le temps avec la sienne, une intervention au titre très explicite: "Le voyage dans l'oeuvre narrative" de Marguerite Yourcenar.

Vers la fin de la même année, le 8 novembre 1985, se tient à l'Université de Pavie, en Italie, une *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar...*, au sujet encore très général, certes, mais où il se produit le ralliement de l'un des groupes les plus fidèles et les plus solides au sein des études yourcenariennes, le groupe italien¹². La présence espagnole sera toujours assurée par Elena Real, qui parlera cette fois sur "Le pouvoir dans *Mémoires d'Hadrien*".

Presque un an plus tard, au mois d'octobre 1986, l'Université de Valence prend une nouvelle fois l'initiative et organise un nouveau colloque, mais les organisateurs proposent cette fois un sujet bien précis et tout à fait passionnant: *Marguerite Yourcenar: Biographie, Autobiographie*. Trente et une communications seront retenues. Quant à leurs auteurs, ils peuvent toujours se constituer en groupes nationaux assez équilibrés qui pourraient être distribués comme suit: aux douze Espagnols (dont huit sont à l'Université de Valence et les quatre restants arrivent de différentes Universités¹³) répondent dix Français; aux cinq Italiens, deux Belges, un Hollandais et un couple américain. L'ensemble des communications sera cette fois divisé en quatre grands blocs thématiques, se rapportant chacun à la présence de la biographie et/ou l'autobiographie dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. C'est ainsi que le premier sera consacré à celui qui est considéré son livre de fiction le plus ouvertement autobiographique, "*Feux*"¹⁴, un ouvrage qui est dominé aussi bien par la passion que par l'expression poétique; le deuxième groupement sera voué aux oeuvres de fiction en prose et aura tout simplement pour intertitre "Romans et Nouvelles"; le troisième, pour sa part, le sera à son oeuvre le plus officiellement autobiographo-généalogique, "*Le Labyrinthe du Monde*"¹⁵; quant au quatrième ensemble, il sera le plus explicitement analytique, paraissant d'ailleurs sous l'intertitre "Projet autobiographique dans l'oeuvre". La publication de ces actes sera encore une fois assurée deux ans plus tard par l'Université de Valence¹⁶.

11.- Paris, Gallimard, 1938, pour l'édition originale. L'édition définitive, celle que nous utilisons, est de 1978, et elle est comprise dans le premier volume de la Pléiade qui a été consacré à Marguerite Yourcenar: *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1982.

12.- Les Actes de cette journée seront édités par Giorgetto Giorgi dans *Il Confronto Letterario* (Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia), supplément du n° 5, 1986.

13.- Universités de Barcelone, Grenade. Madrid et Tarragone.

14.- Paris, Bernard Grasset, 1936.

15.- Il s'agit en réalité d'une nouvelle trilogie, formée par *Souvenirs pieux* (Paris, Gallimard, 1975), *Archives du Nord* (Gallimard, 1977) et *Quoi? L'Éternité* (Gallimard, 1988, posth.). L'ensemble sera repris dans le second volume de la Pléiade qui sera consacré à Marguerite Yourcenar, intitulé *Essais et Mémoires* et paru en 1991.

16.- Marguerite Yourcenar: *Biographie, Autobiographie*, Textes réunis par Elena Real. Universitat de València, Servicio de Publicaciones, 1988.

Les participants espagnols ou résidant en Espagne sont présents à tous les feux: Evelio Miñano (Univ. de Valence) parlera, précisément, des “labyrinthes de l’effacement” dans *Feux*; Claude Benoît, pour sa part, choisira une nouvelle des années trente -*La Nouvelle Eurydice*¹⁷- pour faire de même à propos du “labyrinthe du moi”. Inmaculada Linares s’attellera à l’étude des jeux de la mémoire et du souvenir dans le dernier des recueils de fiction de Marguerite Yourcenar, *Comme l’eau qui coule*; André Courribet et Michèle Berger (Madrid) choisiront de le faire à la nouvelle centrale de ce dernier, c’est-à-dire à *Un homme obscur*, le premier ayant parlé des cérémonies de “passage”, la deuxième d’une “autobiographie disseminée” à travers le statut du narrateur. Alain Verjat, pour sa part, sera le seul à avoir exclusivement travaillé sur l’un des volumes de la trilogie généalogique, l’ayant fait par ailleurs à propos du “protocole autobiographique” dans *Souvenirs pieux*. Quant au dessein général du “Projet autobiographique dans l’oeuvre”, nous retrouvons là Ana Monleón, avec une étude intitulée “Le miroir florentin” sur la biographie, l’autobiographie et l’histoire dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar; nous trouvons aussi M^a Angeles Caamaño (Univ. de Tarragone) et son analyse sur “la tentation autobiographique”; Dolores Jiménez (Univ. de Valence) et son travail sur les “stratégies du silence”; Ana González Salvador et son étude sur l’essai que Marguerite Yourcenar consacrera à Yukio Mishima¹⁸. Finalement, deux communications viendront clore les interventions espagnoles: celle de Luis Gastón Elduayen (Univ. de Grenade) sur l’interaction entre “Biographie, autobiographie et roman chez Marguerite Yourcenar”, et celle d’Elena Real sur “Biographie, autobiographie et quête de soi”.

Au cours de ces quatre rencontres, un projet se fait jour petit à petit, aboutissant à la création, au mois de mars 1987, de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes (S.I.E.Y.). Voici l’objet de cette Société tel qu’il a été énoncé dans le premier *Bulletin de la SIEY*¹⁹:

Son objet est de rassembler les passionnés de l’oeuvre de Marguerite Yourcenar, d’aider au développement de son rayonnement, de promouvoir les recherches par la constitution d’une documentation, par des publications (notamment celle d’un Bulletin), l’organisation de réunions, expositions ou toute autre manifestation à cet effet. (Bulletin, 1987:3)

Le Bureau de la Société aura, dès le début, une vocation internationale et sera constitué par son Président, Rémy Poignault (Univ. de Tours), par trois Vice-Présidents: Yvon Bernier (Québec, au Canada), Maurice Delcroix (Univ. d’Anvers, en Belgique) et Daniel Leuwers (alors à l’Université de Tours); par un Secrétaire Général, Jean-Pierre Castellani (Univ. de Tours) et deux Secrétares: Carminella Biondi (Univ. de Parme, en Italie) et Elena Real (Univ. de Valence, en Espagne); et, finalement, par une trésorière, Françoise Bonali-Fiquet (Univ. de Parme). Le Conseil d’Administration était, pour sa part, intégré par Blanca Arancibia (Univ. de Cuyo-Mendoza, en Argentine), Maria Cavazzuti (Univ. de Modène, en Italie) et E.R. & C.F. Farrell (Univ. de Morris, aux EE.UU.)... Mais ce premier *Bulletin* ne fait, en réalité, que faire état de la création de la Société, ne contenant d’ailleurs qu’un seul article de Rémy Poignault, le Président de la Société: “Maîtrise du monde et maîtrise de soi dans *Mémoires d’Hadrien*” (5-19), ainsi qu’une toute petite “Bibliographie récente... et partielle” (20-24).

Or, cette année 1987 est aussi, à notre connaissance, celle des deux premières thèses soutenues en Espagne sur l’oeuvre de Marguerite Yourcenar. Il s’agissait, d’une part, de *Marguerite*

17.- Paris, Bernard Grasset, 1931.

18.- Il s’agit de *Mishima ou la Vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980.

19.- Université de Tours, “Caesarodunum”, nov. 1987.

Yourcenar: novela y personaje, de Claude Benoît, soutenue au mois d'octobre au principal foyer yourcenarien en Espagne, c'est-à-dire à l'Université de Valence; et, d'autre part, de *La Historia y la búsqueda del Absoluto en la obra de Marguerite Yourcenar*, de María José Vázquez de Parga, soutenue la même année à l'Université de Salamanque.

Le deuxième *Bulletin de la SIEY* paraît en juin 1988, et il contient déjà, à part la section consacrée à la "Vie de la Société", quatre articles sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar. Il comprend aussi l'Hommage qu'Yvon Bernier²⁰ rendra à l'écrivain deux jours après sa mort, survenue, comme l'on sait, à l'hôpital de Bar Harbor (Maine, EE.UU.) le 18 décembre 1987.

L'année 1988 sera, de ce fait, marquée par la mort de l'écrivain, se succédant alors les hommages et les publications en son honneur dans différents pays. Par exemple, c'est l'année, pour l'Espagne, de la parution du *Dossier Marguerite Yourcenar* dans *Barcarola*²¹, où nous trouvons, en effet, une traduction de l'essai intitulé "Andalousie ou les Hespérides"²² et quatre études consacrées en espagnol à l'oeuvre de notre écrivain. Leurs auteurs avaient déjà fait partie de l'organisation de ce Colloque de Valence sur la *Biographie* et l'*Autobiographie* dont nous venons de parler. Il s'agit, en effet, d'Elena Real, qui aborde ici l'étude d'une hantise très yourcenarienne, celle de l'insularité; de Claude Benoît, qui fait de même avec les notions de "crise" et "transgression"; de Dolores Jiménez, qui disserte sur le thème de l'amour à partir d'une phrase -"...l'amour qui fait tant souffrir..."- de *Nouvelles Orientales*²³; de Evelio Miñano, finalement, qui nous offre une réflexion sur l'un des rares livres de poèmes de Marguerite Yourcenar, "*Les Charités D'Alcippe...*", insistant sur la pulsion fusionnelle chez l'écrivain... Mais remarquons tout de suite que les trois femmes dont nous venons de parler avaient été déjà présentes au premier colloque yourcenarien, en 1984... Si bien que, d'une manière plus générale, et vu la prédominance des femmes dans les études yourcenariennes, il peut sembler légitime de se demander si l'oeuvre de Marguerite Yourcenar n'est pas par hasard une affaire des femmes.

La même année encore, un ouvrage collectif est publié en Italie: *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*²⁴, où se mélangent des articles d'auteurs européens de différente nationalité, italiens et français pour la plupart, et dont la présence espagnole était encore assurée par Elena Real. Elle va collaborer cette fois avec un article intitulé "Voyage et péripétie dans *L'Oeuvre au Noir*. De la voix publique à la voix intérieure".

Au mois de novembre de cette année eut également lieu à l'Université de Tours un nouveau et, en fait, son deuxième Colloque yourcenarien. Le sujet cette fois portait sur *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*²⁵ et l'ensemble des communications était alors

20.- Yvon Bernier est un enseignant québécois passionné de l'oeuvre de Marguerite Yourcenar qui a été désigné par elle l'un des quatre dépositaires de son oeuvre. Elle lui a confié la mission de classer ses archives américaines, celles qui seront finalement transportées à la Bibliothèque de l'Université Harvard. Mais c'est lui aussi qui prendra en charge la responsabilité de publier le texte inachevé de *Quoi? L'Éternité* (Paris, Gallimard, 1988), le troisième volume du *Labyrinthe du Monde*.

21.- Revue de création littéraire, dirigée par Juan Bravo Castillo, Albacete, n° 28, julio 1988, 167-230.

22.- Traduit par Luisa M^o del Amo Moreno. Le texte originel avait paru dans *Cahiers du Sud* (n° 1 315, 1952) et avait été repris, légèrement retouché, dans le recueil *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard, 1983, 165-181.

23.- La phrase en question se trouve dans "Notre-Dame-des-Hirondelles. Cf., *Oeuvres romanesques*, 1186.

24.- Mélanges coordonnés par Carminella Biondi et Corrado Rosso, Pise, Libreria Goliardica, "Histoire et critique des idées", n° 12, 1988.

25.- Actes édités par Jean-Pierre Castellani et Rémy Poignault, Tours, SIEY, mai 1990.

classé sous six rubriques. Les cinq premières portaient sur la première partie du titre, à savoir *Marguerite Yourcenar et l'art*, et étaient désignées par les intertitres suivants: "L'artiste", "Littérature", "Statues, monnaies, architecture", "Peinture", "Musique", "Théâtre et théâtralité"; quant à la sixième, "L'art de l'écriture", elle l'était sur la dernière: *L'art de Marguerite Yourcenar...* C'est d'ailleurs là que nous trouverons encore une fois la présence universitaire espagnole, toujours attestée par Elena Real, qui proposa une communication sur "L'art de la distance", et par Claude Benoît, qui parla de "Contemplation et écriture"... Mais c'est aussi au cours de ce même Colloque que sera créé un groupe de recherche intégré par quatre jeunes gens de différente nationalité: un Français, un Suisse, un Italien et une Espagnole, nous-même (alors à l'Université de Grenade). Ce petit groupe participera en tant que tel au Colloque d'Anvers en mai 1990 et organisera le Colloque de Clermont-Ferrand en mai 1991. Mais nous y reviendrons.

Au mois de février 1989, paraît le troisième numéro du *Bulletin de la SIEY*, lequel embrasse six articles de différents auteurs. Parmi eux, se trouve Claude Benoît, qui nous proposait une étude sur "Marguerite Yourcenar: de la première à la troisième personne" (35-50). Le *Bulletin* n° 4 paraît au mois de juin de la même année et contient encore deux articles dont l'auteur réside et travaille en Espagne: Michèle Berger (Madrid), qui rédigeait alors une thèse sur la Poétique de Marguerite Yourcenar dans les formes brèves²⁶, et María José Vázquez de Parga (Canaries), qui avait déjà soutenu la sienne en 1987²⁷. La première nous proposait alors un article sur "Nathanaël ou l'art de faire mourir", la deuxième sur "Le labyrinthe de Marguerite Yourcenar".

Cette année est aussi celle de la parution d'un numéro spécial consacré à *Marguerite Yourcenar* dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*²⁸, où la présence espagnole est une nouvelle fois garantie par l'Université de Valence dans la personne d'Elena Real, laquelle va analyser dans son article les différentes possibilités d'envisager la mer dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar, allant de la "Mer mythologique" à la "Mer mythique" et, de celle-ci, à la "Mer mystique".

Cette même année de 1989, nous retrouvons encore Elena Real et Claude Benoît en Italie, à l'Université sicilienne de Catania, du 1er au 3 juin, participant au Colloque *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura*²⁹. Claude Benoît interviendra sous la rubrique "Viaggio" avec une communication sur "Quoi? L'Eternité ou la fin d'un voyage vers soi", et Elena Real le fera sous la rubrique "Scrittura", avec une intervention sur l'"écriture agglutinante" de Marguerite Yourcenar.

Au mois de mai 1990, paraît le sixième numéro du *Bulletin de la SIEY*, dans lequel nous avons publié un article intitulé "Plénitude temporelle et éthique dans *Mémoires d'Hadrien*", une étude qu'il faut absolument appréhender dans le cadre du travail de ce groupe de recherche qui avait été créé à Tours en 1988 et qui préparait alors une Table ronde pour le Colloque

26.- Cette thèse, intitulée *Poética de Marguerite Yourcenar. Un recorrido existencial de su narrativa corta*, sous la direction du Prof. F. J. del Prado Biezma, sera soutenue à l'Université de Madrid en 1992.

27.- Cette thèse avait été dirigée par le Prof. Francisco Javier Hernández. Elle sera publiée sous le titre *En torno a Yourcenar*, Cabildo Insular de Tenerife, 1990.

28.- Études réunies par Adolphe Nysenholc et Paul Aron, 1988/3-4.

29.- Les Actes du Colloque seront publiés en 1992 à Catania, par la Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magisterio, édités par Giovanna Aleo, Michèle Campagne et Maria Teresa Pulejo.

du mois de mai à Anvers, un Colloque qui portera sur le sujet *Roman, Histoire et Mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*³⁰. Le titre de cette Table ronde -*Marguerite Yourcenar: entre le vertige mythologique et la précision historique*- nous permettra alors de faire un parcours fondé sur les différentes réponses apportées par notre écrivain au cours de sa vie devant ce monde éclaté qui est bien le nôtre et le sien³¹. Mais dans un Colloque il y aussi, bien entendu, les communications, et cette fois il n'y en avait pas moins de quarante-sept, dont cinq espagnoles et toujours écrites par des femmes: Claude Benoît, qui parla sur "Les avatars du mythe prométhéen dans les dernières oeuvres romanesques de Marguerite Yourcenar"; Michèle Berger, qui le fit à propos des rapports entre "Histoire et roman..."; et nous-même avec "Spirale narrative, spirale alchimique", sur les structures qui sous-tendent *L'Oeuvre au Noir*. Elena Real offrit son analyse sur "Le réel et le mythe chez Marguerite Yourcenar"; et María José Vazquez de Parga choisit de pénétrer dans "L'histoire mythifiée [par l'entremise du personnage de] Antinoüs"... Mais il faut avouer que nous sommes bien tentés d'ajouter encore à cette liste une sixième femme: Blanca Arancibia, notre collègue argentine, toujours présente au Conseil d'Administration de la SIEY et participant elle aussi aux *Bulletins*, depuis le deuxième, et aux Colloques, depuis celui de Tours 1988³².

Ce même mois de mai 1990, la *Revue d'étude du roman du XX^e siècle, Roman 20-50*, sort son numéro 9, dont le dossier critique est consacré à *L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar*³³. Pour la première fois depuis 1984, la liste de participants ne contient aucun Espagnol.

L'année 1991 s'ouvre le 28 avril avec la célébration d'une journée d'études (le 28) consacrée au théâtre de Marguerite Yourcenar à Vérone, en Italie, mais cette fois la présence espagnole n'était pas non plus au rendez-vous. Elle le sera pourtant lors de l'organisation du Colloque international de Clermont-Ferrand sur *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*³⁴, organisé du 15 au 17 mai par la Faculté des Lettres de l'Université de Clermont-Ferrand en collaboration avec la SIEY et dont nous faisons partie. Les communications proposées par des Espagnols étaient par ailleurs au nombre de quatre: celle de Claude Benoît, sur les "Valeurs symboliques et culturelles dans l'itinéraire méditerranéen de Marguerite Yourcenar avant 1940", était classée sous la rubrique "Rapport chronologique: l'élaboration de l'oeuvre"; celle d'Elena Real, intitulée "De l'Hellespont aux Hespérides", l'était sous la rubrique "Rapport géographique: visions fragmentées"; celle de Lucas Sanchez-Villalón (Univ. de Salamanque), portant sur "La Méditerranée: creuset réducteur

30.- Organisé par le Groupe de travail Marguerite Yourcenar de l'Université d'Anvers (UFSIA) et la SIEY du 15 au 18 mai 1990. Les Actes ne seront publiés qu'en 1995, à Tours et par la SIEY.

31.- Les titres proposés dans l'introduction aux quatre études qui vont suivre nous révèlent aussi bien la réponse apportée par l'auteur dans chaque étape que leur évolution et leur issue finale: "Mythe et roman: Denier du rêve" (par Camillo Faverzani), "Histoire et roman: Mémoires d'Hadrien" (par Manuela Ledesma), "Dissolution de l'histoire dans et par le roman: L'Oeuvre au Noir" (par François Wasserfallen) et "De l'atemporalité des créatures ou Un homme obscur" (par Jean-Philippe Catinchi). Cf. *Bulletin de la SIEY*, n° 6, 59-61.

32.- Elle organisera aussi un premier "Homenaje a Marguerite Yourcenar" à l'Université de Cuyo/Mendoza, en Argentine, et les textes seront publiés dans le *Boletín CELF*, n° 1, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, 1992, 11-109.

33.- Presses de l'Université Charles de Gaulle-Lille III, mai 1990. Études réunies par Anne-Yvonne Julien.

34.- Les Actes seront publiés sous le même titre par l'Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand (France), Université Blaise Pascal, 1995.

des antagonismes à travers les *Mémoires d'Hadrien*", était placée sous la rubrique "Courants", ainsi que la communication de celle qui vous parle, qui tournait autour "De la Méditerranée et d'autres mers à la lumière des peintres dans les essais de Marguerite Yourcenar".

En 1992, du 26 au 28 mars, aura lieu à Bruxelles le Colloque International sur *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, tenu sous les auspices de la Fondation Dialogues-Princesse de Mérode et ayant compté sur la collaboration de la SIEY et son Président pour la publication des textes en 1993³⁵. La présence espagnole sera cette fois assurée uniquement par María José Vázquez de Parga et sa communication sur "Érotisme sacré: *Anna, soror...*", classée sous la rubrique "Histoire archétypale". Mais il est vrai que, dans le dixième *Bulletin de la SIEY*, paru au mois de juin 1992, nous trouvons aussi un nouvel article de Michèle Barger sur "La vision de la création-mort dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*"³⁶. Par ailleurs, et au mois de juillet de la même année, un nouveau Colloque aura lieu aux États-Unis, organisé cette fois par l'Université du Minnesota (à Morris) en collaboration avec la SIEY, colloque qui se tiendra dans cette Université du 7 au 10 juillet et qui abordera comme sujet *Les Visages de la mort dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*³⁷. Deux sont cette fois les représentants espagnols: María José Vázquez de Parga, une yourcenarienne de longue date qui parla à propos de la "Mort alchimique [ou] *Anna, soror...* à la lumière de Fulcanelli", et Teófilo Sanz, qui venait de publier un livre sur Marguerite Yourcenar³⁸ et qui proposa une communication sur "L'extase d'une mort annoncée dans *Un homme obscur*".

En février 1993, dans le *Bulletin* n° 11 de la SIEY, apparaît un nouvel article de Dolores Jiménez, cette fois sur "La part du rêve dans *Denier du rêve*"³⁹ de Marguerite Yourcenar".

Suivent, cette même année, deux nouveaux colloques à l'Est: tout d'abord, le Colloque International *Marguerite Yourcenar et les civilisations*, tenu les 12, 13 et 14 juillet 1993 à l'Université Saints Cyrille et Méthode, à Véliko Tirnovo, en Bulgarie, où il n'y a pas eu d'intervention espagnole⁴⁰. Puis, le Colloque international *Marguerite Yourcenar. Retour aux sources*, organisé par le Centre d'Études des Lettres belges de langue française de l'Université Babes-Bolyai à Cluj-Napoca, en Roumanie, tenu trois mois plus tard, les 28 et 29 octobre 1993. Une seule participante espagnole s'est cette fois déplacée: il s'agit toujours de María José Vázquez de Parga et sa communication portait cette fois sur la "quête des ancêtres dans *Le labyrinthe du monde*"⁴¹.

C'est précisément à cette femme que nous devons qu'un troisième Colloque international yourcenarien ait pu se produire en Espagne, cette fois-ci à Tenerife, aux Îles Canaries, du 17 au 20 novembre 1993. Le sujet, comme presque toujours, est à la mesure de l'intérêt qu'éveille cet

35.- Textes réunis par Rémy Poignault, Tours, SIEY, juillet 1993.

36.- Nouvelle faisant partie de *Nouvelles orientales*, op. cit.

37.- Actes édités par C. Frederick Farrel, Jr., Edith R. Farrell, Joan E. Howard, André Maindron, The Division of the Humanities The University of Minnesota, Morris, 1994.

38.- *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*, Guías de lectura Júcar, n° 10, 1991.

39.- Paris, Grasset, 1934 pour l'édition originale. Nous retrouvons une deuxième édition, profondément remaniée, en 1959 chez Plon. L'édition définitive, en tout point conforme à celle de 1959, paraît chez Gallimard en 1971.

40.- Le volume a été publié en 1994 sous le même titre: *Marguerite Yourcenar et les civilisations*, Université Sts Cyrille et Méthode, Véliko Tirnovo, Bulgarie.

41.- Ces actes ne sont pas encore publiés.

auteur: *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*⁴². Nous avons ici dix intervenants espagnols ou ressortissants d'une université espagnole sur un chiffre de quarante-huit participants. L'ensemble des communications sera classé dans les deux volumes sous neuf rubriques différentes qui témoignent à elles-mêmes de la complexité du sujet: tout d'abord, "Considérations générales sur l'universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar"; puis, "Études philosophiques", où nous nous trouvons face aux deux premières études émanant de l'université espagnole: celle de Claude Benoît sur "Le personnage yourcenarien...", et celle de María Angeles Caamaño sur "La rêverie orientale de Marguerite Yourcenar". La rubrique "Études textuelles" comprend les analyses de Michèle Berger sur *Un homme obscur*, celle de Elena Real sur l'"écriture universelle" de Marguerite Yourcenar, et celle de Teófilo Sanz (Univ. de Burgos) sur "Littérature et construction du sujet universel..." Dans "Études sur les formes brèves", nous découvrons la présence de Mercedes Vallejo (Univ. de Valladolid) et son travail sur "L'Universel et l'instantané", une étude "à propos de [cette même] mise en scène de *Marie-Madeleine ou le Salut*"⁴³ qui fut montrée au public le soir même⁴⁴. Dans "Études comparatives", c'est celle de Marta Segarra (Univ. de Barcelone) que nous découvrons, grâce cette fois au parallèle que, sous le titre "Ressemblance et indentité", elle établit entre *Le Dernier Amour du prince Gengui*⁴⁵, de Marguerite Yourcenar, et le *Genji Monogatari*, de Murasaki Shikibu, roman dans lequel notre auteur avoue s'être inspirée. Quant à la rubrique "Études sur l'autobiographie", nous pouvons constater la présence du professeur Francisco Javier Hernández, proposant une communication sur "L'écriture autobiographique de M. Yourcenar: le labyrinthe de la mémoire". Les trois dernières rubriques sont consacrées successivement aux "Études sur *Mémoires d'Hadrien*", "... sur *L'Oeuvre au Noir*" et "... sur *Denier du rêve* et *Un homme obscur*", dans le cas de la première, la présence espagnole n'est qu'absence; dans les deux autres, nous avons Arturo Delgado (Univ. de las Palmas), avec une communication sur "L'universel et l'intemporel dans *L'Oeuvre au Noir*", et María José Vázquez de Parga, qui parlera de Nathanaël et sa "destinée universelle".

L'année se termine avec la publication, au mois de décembre, de *Nathanaël pour compagnon*, le douzième *Bulletin de la SIEY*. Ce nouveau numéro contient dix études consacrées à *Un homme obscur* et une Bibliographie (par Françoise Bonali-Fiquet). Le volume sera coordonné et entièrement élaboré, sauf la Bibliographie, bien entendu, par le Groupe Yourcenar d'Anvers, sous la direction de Maurice Delcroix, toute présence étrangère à ce groupe ayant été exclue.

En 1994, un nouveau Colloque International a eu lieu au Nouveau Monde, cette fois en Argentine, organisé para la SIEY en collaboration avec l'Université de Cuyo par l'entremise de Blanca Arancibia. Ledit colloque s'est tenu à la Faculté des Lettres et Philosophie de l'Université de Cuyo-Mendoza, les 4, 5, 6, et 7 août. Le sujet cette fois-ci portait sur les *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*⁴⁶ et était divisé en trois grands blocs: "Une écriture d'au-

42.- Les Actes de ce Colloque ont été publiés en deux volumes par la SIEY, le Volume 1 en 1994 et le Volume 2 en 1995. Dans les deux cas, l'édition a été assurée par M^{re} José Vázquez de Parga et par Rémy Poignault. L'intitulé est toujours le même.

43.- Récit compris dans *Feux*, *op. cit.*

44.- Fiche technique proposée dans le programme: *María Magdalena o la salvación*, de M. Yourcenar. Traducción: Emma Calatayud. Interpretación: Charo Amador. Dirección: José Carlos Plaza. Diseño espacio y vestuario: Pedro Moreno. Producción: Rosénar-Rayuela Producciones Teatrales. S.A."

45.- Nouvelle qui fait également partie des *Nouvelles orientales*, *op. cit.*

46.- Les Actes de ce colloque paraîtront en mai 1997 et seront édités à Tours par la SIEY. Les textes ont été réunis par Rémy Poignault et Blanca Arancibia.

torité”, qui comptait avec la participation de Teófilo Sanz et son étude sur les “Carnets de notes de *Mémoires d’Hadrien*”; “L’intégration de l’autre”, qui comptait avec la présence de María José Vázquez de Parga et sa communication sur une “Lecture de Borges et de Yourcenar à travers le miroir”; et “Le rapport à soi”, dernière partie qui comprenait une intervention de Claude Benoît sur “L’écriture en échos de Marguerite Yourcenar”.

Dans cette même année 1994, deux nouveaux numéros du *Bulletin de la SIEY* sont parus, le n° 13 en juin et le n° 14 au mois de décembre. Ni l’un ni l’autre ne comptaient, cependant, de noms espagnols parmi les participants.

L’année 1995 fut une année sans Colloque. Un seul *Bulletin*, le n° 15, sortit au mois de septembre, mais là non plus, aucun espagnol ne se trouvait parmi les auteurs des articles proposés. Cette année de sécheresse yourcenarienne voit pourtant la publication d’un ouvrage collectif, intitulé *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte*⁴⁷, mais ce n’est, en réalité, que le volume des Actes d’un Colloque qui avait été organisé par la Société d’Étude du roman français du XX^e siècle au mois de mai (10-11) 1994 à Paris. Ici, non plus, nulle présence espagnole.

Le *Bulletin* n° 16, consacré à *Marguerite Yourcenar et l’Orient*, sort au mois de mai 1996. L’absence espagnole continue, mais quelques jours plus tard, début juin, nous soutenions notre thèse à l’Université de Grenade, sous le titre: *Métodos de composición en la obra de Marguerite Yourcenar: de la filosofía griega a la mística oriental*⁴⁸.

Or, ce même mois, du 12 au 15 juin, aura lieu à Montréal, au Canada, un nouveau Colloque international consacré à Marguerite Yourcenar. Le choix du sujet s’était cette fois fixé sur la présence de *L’Autre*, c’est-à-dire sur les *Écritures de l’amour et de l’amitié* dans l’oeuvre yourcenarienne⁴⁹... Un colloque qui sera organisé par le Département d’études françaises de l’Université de Montréal et la SIEY. La distribution des communications en huit blocs thématiques nous donne une idée assez exacte de la complexité des rapports à *l’Autre* dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar: une oeuvre qui semble se vouloir dominée par l’autarcie et où les rapports d’altérité vont se réaliser plutôt dans les voyages ou dans la découverte d’autres “terres inconnues”, y comprises celles d’autres cultures et d’autres sagesses... Mais voici les rubriques telles qu’elles se sont échelonnées aux cours des séances: “Vers une rhétorique de l’amour et de l’amitié”, “La problématique de l’Autre”, “Sur le signe de la triangularité”, “Amour, passion, séduction”, “Esthétique et rapports amoureux”, “Altérité culturelle et intertextualité”, “Soi et l’Autre dans le discours autobiographique”, “Amour et amitié: profils et portraits”. Deux espagnols seulement, Teófilo Sanz, qui au cours de la cinquième séance parla de la “Poétique musicale de l’amour/amitié et du plaisir dans *Alexis*”, et nous-même, qui avons entrepris de faire une communication sur “L’Autre et le Même: Jeanne de Vietinghoff”, portrait d’une femme dont l’influence se fera très fortement sentir sur Marguerite Yourcenar, qui sera à la fois modèle de vie dans la vie et, dans l’oeuvre, modèle d’un type particulier de femme.

L’année suivante, c’est-à-dire en 1997, deux Colloques internationaux sont venus solliciter encore la présence des yourcenariens, ayant été précédés par deux conférences autour des

47.- *Roman 20-50*, Université Charles de Gaulle-Lille III, 1995. Ouvrage publié avec le concours du Centre national du Livre. Coordination: Anne-Yvonne Julien.

48.- Thèse dirigée par le Professeur Luis Gastón Elduayen.

49.- Voici le titre exact du volume qui sera consacré aux actes: *L’autre: écritures de l’amour et de l’amitié dans l’oeuvre yourcenarienne*. Il est à paraître très prochainement.

essais de Marguerite Yourcenar prononcées au mois de mai dans le cadre du premier Séminaire de Littérature comparée de l'Université de Jaén⁵⁰. Le premier colloque était organisé par la Kent University et la SIEY et il s'est tenu à Canterbury, en Angleterre, les 16, 18 et 19 juillet. Son sujet -*Marguerite Yourcenar: écritures de l'exil*⁵¹- évoquait, non seulement une vie de femme constamment en fuite et donc exilée, non seulement, non plus, cet exil américain volontairement choisi par notre écrivain et qui dura de très longues années, mais aussi l'exil intérieur, tel qu'il sera d'ailleurs évoqué par Teófilo Sanz dans sa communication sur *Anna, soror*...

L'autre Colloque international de l'année dernière s'est tenu à Tours et il a été organisé par l'Université François Rabelais, la Faculté des Lettres, le Groupe de recherches "Histoire et représentations" et, bien entendu, la SIEY, qui célébrait son dixième anniversaire. Les participants au colloque abordaient cette fois des questions plutôt formelles, telles que *l'Écriture*, *la Réécriture* et *la Traduction*⁵². La présence espagnole était plus nombreuse qu'au cours des tout derniers colloques: il y avait Elena Real, qui faisait partie du Comité scientifique; il y avait Claude Benoît, qui était venue présider une séance et nous parler sur "L'écriture de la persuasion dans *Alexis*..."; il y avait aussi Teófilo Sanz, qui avait exposé son analyse sur "...le discours préfaciel de Marguerite Yourcenar", nous parlant de l'écriture comme d'"une activité transitive"; il y avait encore María José Vázquez de Parga et son étude comparative sur les deux versions que nous connaissons aujourd'hui d'*Anna, soror*..."; et, finalement, nous y avons participé avec un travail intitulé "Quelques images du Vide dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar", sur les avatars et la réécriture de ce leitmotiv yourcenarien.

L'année sera close avec le n° 17 du *Bulletin de la SIEY*, où la seule présence espagnole se trouve sous la rubrique "Compte Rendus"... Nous trouvons là, en effet, celui d'Elena Real sur notre thèse.

Ici se termine ce parcours, c'est-à-dire un parcours qui s'est toujours voulu sur les traces de la participation espagnole dans les études yourcenariennes, depuis l'année 1984 jusqu'à nos jours. Mais nous savons déjà que le prochain colloque international aura lieu à Rome, en Italie, du 23 au 26 septembre 1998, et qu'il sera organisé par l'*Academia Belgica*. Le sujet à traiter sera cette fois *Du quotidien à l'éternel. La ville et la Ville dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*. Nous y serons et nous en reparlerons.

Mais avant de nous taire définitivement, nous nous devons de constater, tout d'abord, l'évidence du foisonnement, aussi bien dans les sujets abordés que dans les oeuvres étudiées... L'évidence, encore, d'une importante participation, et cela malgré certaines irrégularités dans la fréquence ou même quelques vides tout à fait explicables... L'évidence, finalement, de la présence dominante des femmes dans la critique yourcenarienne en Espagne. Mais cela ne veut pas dire pour autant que cette prédominance réponde à une vision féministe, loin de là! car l'auteur d'ailleurs ne s'y prête absolument pas... Il semble plutôt que cette supériorité répond à un type de femme qui se sent attirée par la cohérence, la force et le talent d'une femme extrêmement intelligente.

50.- "Los ensayos de Marguerite Yourcenar o cómo se hace un escritor", par Manuela Ledesma Pedraz, et "El lenguaje del ensayo", par Luis Gastón Elduayen. Ils seront compris dans le volume *Ensayo y creación literaria*, publié par l'Université de Jaén (s.p.).

51.- Le volume recueillant les Actes de ce colloque n'est pas encore sorti. Il sera prochainement.

52.- La publication de ces Actes sera une nouvelle fois assurée par la SIEY. L'ensemble paraîtra sous le titre suivant: *Marguerite Yourcenar: Écriture. Réécriture. Traduction*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALEO, G., CAMPAGNE, M. & PULEIO, M^a T. (dir.) (1992) *Marguerite Yourcenar. Storia, viaggio, scrittura*, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magisterio.
- BIONDI, C. & ROSSO, C. (dir.) (1988) *Voyage et connaissance dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Mélanges, Pise, Libreria Goliardica, "Histoire et critique des idées", n° 12.
- Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes (SIEY)*, (1987-1997), n° 1-17, Tours, Université de Tours, "Caesarodunum".
- CASTELLANI, J.-P. & POIGNAULT, R. (dir.) (1990) *Marguerite Yourcenar et l'art. L'art de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY, mai.
- DIKRANIAN, N., OUZOUNOVA, J. & TOPLYSKA, M. (dir.) (1994) *Marguerite Yourcenar et les civilisations*, Université Sts Cyrille et Méthode, Véliko Tirnovo, Bulgarie.
- FARRELL Jr., C.F., FARRELL, E.R., HOWARD, J.E. et MAINDRON, A. (dir.) (1994) *Les Visages de la mort dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, The Division of the Humanities The University of Minnesota, Morris.
- FAVERZANI, C. (dir.) (1995) *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal.
- GIORGI, G. (dir.) (1986), *Giornata Internazionale di Studio sull'opera di Marguerite Yourcenar* (8 novembre 1985), *Il Confronto Letterario* (Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia), supplément du n° 5.
- HILLENAAR, H. (dir.) (1983) *Recherches sur l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, CRIN (Cahiers de recherches des Instituts néerlandais de langue et de littérature françaises. Université de Groningue, Pays-Bas), 8.
- JULIEN, A.-Y. (dir.) (1995) *Marguerite Yourcenar. Aux frontières du texte, Roman 20-50*, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, Université Charles de Gaulle-Lille III.
- JULIEN, A.-Y. (dir.) (1990) *L'Oeuvre au Noir de Marguerite Yourcenar, Roman 20-50*, n° 9, Presses de l'Université Charles de Gaulle-Lille III, mai.
- LEDESMA PEDRAZ, M. (1996) *Métodos de composición en la obra de Marguerite Yourcenar: de la filosofía griega a la mística oriental*, Jaén, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén (Microfichas).
- LEUWERS, D. & CASTELLANI, J.-P. (dir.) (1990) *Marguerite Yourcenar. Une écriture de la mémoire, Sud*, hors série, mai.
- Marguerite Yourcenar, Dossier Barcarola* (1988), Revue de création littéraire, Albacete, n° 28, julio, 167-230.
- Marguerite Yourcenar, Dossier Magazine littéraire* (1979), n° 153, octobre, 8-21.
- Marguerite Yourcenar*, numéro spécial des *Études littéraires* (1979), Presses de l'Université de Laval, Québec, XII, 1, avril.
- Marguerite Yourcenar, Sud* (1984), 15e année, 5-87.
- NYSENHOLC, A. & ARON, P. (dir.) (1988) *Marguerite Yourcenar, Revue de l'Université de Bruxelles*, 3-4.

- POIGNAULT, R. (dir.) (1993) *Le Sacré dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY.
- POIGNAULT, R. et ARANCIBIA, B. (dir.) (1997) *Lectures transversales de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY.
- REAL, E. (dir.) (1986) *Marguerite Yourcenar*, Valencia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- REAL, E. (dir.) (1988) *Marguerite Yourcenar: Biographie, Autobiographie*, València, Universitat de València, Servicio de Publicaciones.
- Roman, Histoire et Mythe dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar* (1995), Tours, SIEY, 1985.
- SANZ, T. (1991) *Cómo leer a Marguerite Yourcenar*, Guías de lectura Júcar, nº 10.
- VAZQUEZ DE PARGA, M^a J. et POIGNAULT, R. (dir.) (volume 1: 1994; volume 2: 1995), *L'Universalité dans l'oeuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours, SIEY.
- YOURCENAR, M. (1982) *Anna, soror...*, *Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1934, 1959), *Denier du rêve*, Paris, Grasset, 1971.
- YOURCENAR, M. (1991) *Essais et Mémoires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- YOURCENAR, M. (1936) *Feux*, Paris, Bernard Grasset.
- YOURCENAR, M., (1982) *Un homme obscur, Comme l'eau qui coule*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1975, 1977, 1988), *Le Labyrinthe du Monde I, II, III: Souvenirs pieux, Archives du Nord et Quoi? L'Éternité*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1951) *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Librairie Plon.
- YOURCENAR, M. (1931) *La Nouvelle Eurydice*, Paris, Bernard Grasset.
- YOURCENAR, M. (1938) *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, 1978.
- YOURCENAR, M. (1968) *L'Oeuvre au Noir*, Paris, Gallimard.
- YOURCENAR, M. (1982), *Oeuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- YOURCENAR, M. (1983) *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, Gallimard.

LA INFLUENCIA DE LA CANCIÓN DE AUTOR FRANCESA EN LA CREACIÓN MUSICAL ESPAÑOLA: PACO IBÁÑEZ TRADUCTOR-VERSIONADOR E INTÉRPRETE DE GEORGES BRASSENS

ANA LUNA ALONSO
Universidade de Vigo

RESUMEN

En la Barcelona de los años 60 se dieron a conocer las canciones de cantautores franceses como L. Ferré, J. Brel o G. Brassens. Sus interpretaciones despertaron el interés de un cierto sector del público español que vivía los años de la poesía de combate, días en que la palabra adquiriría una gran importancia. Nuestra comunicación comenta alguno de los aspectos más significativos del traslado de las canciones de G. Brassens al castellano en boca de Paco Ibáñez, quien con un tono más dramático que el autor, versiona el texto de partida, manteniendo el estilo monotonó recitativo.

Palabras clave: traductor, versionador, canción, P. Ibáñez, G. Brassens.

RÉSUMÉ

La production musicale d'un peuple fait partie de son histoire. En Espagne, du temps de la dictature, Brassens était très peu connu, en dehors d'un cercle assez restreint de connaisseurs, des gens qui avaient le regard tourné vers le Nord, vers la culture française. P. Ibáñez est le premier à enregistrer en espagnol un album de chansons de Brassens. Son interprétation fluide, les adaptations superbement abouties de son ami P. Pascal et les rythmes qu'il a donnés à ces chansons en feront, en la matière, une oeuvre de référence incontournable. Notre exposé essaye de montrer quelques différences entre les deux versions.

Mots-clés: Traduction, version, chanson, P. Ibáñez, G. Brassens.

ABSTRACT

The songs of L. Ferré, J. Brel or G. Brassens got a name for themselves in Barcelona in the sixties. Their interpretations aroused the interest of a specific sector of the Spanish public who were living the

years of the poetry of protest, the days when the word acquired great importance, transcending the literal style. Our paper comments on some of the most significant aspects of the translation into Spanish of G. Brassens's songs by P. Ibáñez. Although their tone is more dramatic and dry. The monotonous style and absence of grandiloquence of the uniter is still preserved.

Keywords: translation, version, song, P. Ibáñez, G. Brassens.

Convencidos de que la historia de un pueblo también es la historia de sus canciones, podemos afirmar que la producción musical española de los últimos cincuenta años nos ofrece una muestra significativa de su panorama cultural.

A partir de los años cuarenta, la canción andaluza y la copla constituyeron la música popular por excelencia. Algunos de sus representantes más significativos alcanzaron la fama internacional en el mundo de la canción antes de la irrupción de otros géneros. Éste fue el caso de Luis Mariano que, nacido en Irún pero francés por deseo propio, consiguió triunfar en el cine y en los escenarios de Francia y España. Cincuenta años después, estas canciones tradicionales todavía se resisten a desaparecer, a pesar del éxito de la música pop de origen anglosajón, ejemplo de la modernidad en los últimos decenios.

El renacimiento de la "canción española", considerada durante algún tiempo como un género "nacional-franquista" y precisamente por esa razón despreciada por las generaciones de posguerra que defendían los ideales democráticos y progresistas, ha sido posible, paradójicamente, gracias al apoyo que le ha prestado la "nueva ola" de cantantes y cineastas. Entre ellos, hay que destacar la figura de un realizador como Pedro Almodóvar quien con mayor notoriedad ha asumido y defendido el género, dentro y fuera de nuestras fronteras. En sus películas ha utilizado numerosos mecanismos emocionales y tópicos de la denominada "canción española" y de sus representantes, las llamadas "folklóricas", recurriendo con frecuencia a canciones clásicas del género.

El disco microsuro y la radio fueron los mejores aliados de la "canción española" durante la década de los años cincuenta y sesenta. Durante la época de la dictadura franquista, autores como Georges Brassens o Léo Ferré eran auténticos desconocidos en el panorama musical español, fuera del círculo restringido de aquellos privilegiados catalanes o vascos que seguían manteniendo relaciones con el país vecino. La censura existente en los medios de comunicación se ejercía especialmente con los ritmos extranjerizantes. De manera que, tanto para editar discos como para programar música en la radio, se requería un permiso, tras pasar por una censura previa. Incluso las "peticiones del oyente" precisaban el visto bueno del censor. Eran tiempos en que las autoridades se proponían preservar al país de canciones procedentes de otros mundos.

Sin embargo, el cambio en los gustos musicales de la sociedad española se produjo precisamente a través de las canciones y los ritmos que procedían del extranjero. La radio y las revistas de actualidad, a medida que la sociedad franquista se abría tímidamente al exterior, se iban haciendo eco de los estilos de moda en Europa y América. Durante los años sesenta, las estrellas de la canción francesa, italiana o americana, aparecían cada vez con mayor frecuencia en las páginas de las publicaciones españolas. Así, la industria discográfica francesa, italiana y estadounidense se abría paso, lenta pero irremediadamente, en el mercado español.

Las canciones interpretadas por Edith Piaf, Yves Montand o Charles Aznavour podían ser escuchadas en la radio junto con las de producción propia. La adaptación al gusto internacional se produjo sin alteraciones y con el consentimiento general, sobre todo de los sectores más jóve-

nes y abiertos a los cambios que imponía la sociedad moderna en todos los ámbitos. Al igual que los cantantes franceses e italianos de entonces, el Dúo Dinámico, por ejemplo, cantaba baladas al estilo romántico de un Paul Anka o del propio Elvis Presley, pero también entonaba “baladas gitanas” y melodías italianas o francesas con “sabor español”.

Llegó también aquí el momento de organizar festivales que descubrieran y dieran a conocer nuevos valores para la música popular española. Así, se instituyó en el año 1962, el Primer Gran Premio de la Canción, organizado por Radio Juventud de Barcelona. Pero los certámenes de más renombre fueron los del Mediterráneo, Benidorm y Mallorca. Raimon, un cantante de estilo tan opuesto a este tipo de concursos, fue ganador, junto a Salomé, del V Festival de la Canción Mediterránea. Raimon, al igual que Joan Manuel Serrat, seguiría después unos derroteros muy distintos a los del resto de los cantantes que participaban en festivales y entraría a formar parte de la *nova cançó* catalana. Se le ofrecieron actuaciones, giras y promoción, a condición de que cantara en castellano, pero su respuesta fue grabar un disco cuyo título: *Diguem no*, hablaba por sí sólo.

La *nova cançó* fue el más importante e influyente movimiento musical en los primeros años sesenta. Esta escuela de cantantes catalanes se formó alrededor de un núcleo de poetas, músicos y estudiantes que proponían renovar la canción de su tierra, con un marcado espíritu nacionalista. Los obstáculos burocráticos, la censura y las prohibiciones de la administración franquista afectaron a muchos de sus representantes. Ésta era la otra cara de la moneda musical del país, se trataba de voces como las de Raimon o Paco Ibáñez, Lerxundi o Laboa, Elisa Serna o Luis Pastor, voces que actuaban con coherencia ante unas circunstancias muy concretas.

El término “cantautor” se empezó a utilizar precisamente cuando aparecieron los primeros movimientos de la “nueva canción” en Cataluña, País Vasco, Castilla y Galicia. Inspirados todos ellos en sentimientos autonómicos y con una ideología generalmente de izquierdas, sus representantes tenían en común su clara oposición al régimen franquista. Aunque la mayoría de los llamados cantautores interpretaban sus propias canciones, otros cantaban poemas de Antonio Machado, Federico García Lorca o Gabriel Celaya. Éste era el caso de Paco Ibáñez, o en ocasiones, el de Raimon y Serrat.

La peculiar situación política española (la del gobierno oficial), con unos planteamientos ideológicos de carácter claramente antidemocráticos, producirá una evidente falta de sincronía entre lo que estaba viviendo aquella juventud y la juventud que vivía más allá de nuestras fronteras. Un amplio sector de los jóvenes españoles permanecerá pues, ajeno casi por completo a los problemas sociopolíticos que otros grupos de su misma generación estaban afrontando en otros lugares del mundo. Más tarde, y coincidiendo con una etapa de mayor progreso económico, y en consecuencia, de mayor poder adquisitivo, esta juventud se reencontrará a través de la música pop de consumo, recuperando en parte la modernidad perdida.

Sin embargo, no todo se mueve por estos cauces. Quizás debido a la situación anteriormente descrita, y en una andadura que se verá constantemente interrumpida por las prohibiciones, las suspensiones y la censura, surgen voces aisladas primero, y en forma de grupo después, que tratarán de rescatar para nuestra música una opción más racional y más coherente con la auténtica situación del país.

Paco Ibáñez logró uno de sus mayores éxitos comerciales cantando poemas de Quevedo (*Don dinero*), de Rafael Alberti (*Balada del que nunca fue a Granada*), Miguel Hernández (*Andaluces de Jaén*) o Blas de Otero (*Me queda la palabra*). Con la llegada de la democracia,

tras la muerte de Franco en el año 1975, la radical división entre “cantantes” por un lado y “cantautores” por el otro, empezó a desdibujarse. La denominación carecía de criterio, desde el momento en que los “cantautores” no siempre cantaban canciones compuestas por ellos mismos, además de que también había un conjunto de compositores de éxito, que no se podían incluir en el grupo anterior. De ahí que la diferencia entre unos y otros haya que buscarla más en la calidad de los textos y las composiciones que en la propia denominación.

Hoy en día, los intereses son otros, lo que ahora importa por encima de la calidad, son los resultados, esto es, las copias vendidas de un disco, la popularidad, el “caché” del artista en cuestión y el éxito de una gira. Todo esto, que antes parecía no preocupar demasiado a los cantautores, debe ser tomado en consideración, porque tanto las compañías discográficas como los medios de comunicación exigen a los cantantes una rentabilidad inmediata a la hora de grabar discos o ser incluidos en cualquier programación.

La situación era bien distinta en la Barcelona de los años sesenta, donde se gestó un pequeña sociedad de consumo, con suficiente poder adquisitivo como para poder saltarse la censura e importar discos de contrabando. Fue entonces cuando se dieron a conocer las canciones de Léo Ferré, Jacques Brel o Georges Brassens. Aquellos cantautores peninsulares que tanto contribuyeron a la renovación de la canción, dirigieron su mirada hacia el país vecino, inspirándose en autores tan significativos como G. Brassens, que con su aspecto bonachón seducía al restringido público de los cabarets parisinos con breves historias como aquella de un gorila lleno de vigor que escapa de su jaula y persigue a una anciana y a un juez (*Le gorille*). Canciones que despertaron el interés de un cierto sector del público español que vivía los años de la poesía de combate, días en que la palabra adquiría una gran importancia, trascendiendo el sentido literal.

Pensamos que el ejemplo de Brassens es pues significativo por tratarse de un artista catalogado como “popular” en Francia, que supo mantenerse en el mercado del disco, transmitiendo un mensaje comprometido y estrechamente ligado a la tradición. Un fenómeno análogo tuvo lugar en nuestro país con la aparición de los cantautores.

Esta coincidencia nos ha llevado a reflexionar sobre la influencia que la canción francesa de autor ha ejercido en la producción de los cantautores de la Península, y como consecuencia, en su público receptor, no sólo a través de la obra original, a la que sólo tenían acceso unos privilegiados, sino gracias a la traducción. Tomamos como ejemplo la versión que Paco Ibáñez realizó de varias canciones de G. Brassens en español, convencidos de que no se trata de un caso anecdótico, sino que esta elección presupone un importante desafío para el traductor-versionador-intérprete, y tiene importantes consecuencias para la posterior producción.

Georges Brassens recogía en sus canciones los temas que interesaban a la sociedad española de entonces: el anarquismo, su preocupación por los seres marginados, la existencia de Dios, el paso del tiempo, la crisis de la tradición, la rebeldía de la juventud que rechaza los valores acomodaticios de los adultos, la sátira social, la denuncia de la falsedad y de la injusticia. La llamada a la verdad en definitiva. El compositor cantaba a la libertad en todas las formas posibles. G. Brassens fue un hombre lúcido y honesto, generoso y fraternal, que ocupó la escena musical francesa durante más de dos generaciones, convirtiéndose así en la voz de la conciencia de todo un país. Sus canciones reunían un tono carente de artificiosidad, y conseguían la fórmula ideal donde la palabra simple convivía en perfecta armonía con la sofisticación. Escogiendo una de las formas más modestas del arte, y convencido de que sus pequeñas historias no eran más que *chansonnettes*, Brassens llevaba la canción a su mayor grado de expresión. El cantante

difunde un mensaje universal de poeta que ha podido ser traducido, versionado e interpretado en numerosas lenguas, a pesar de las evidentes dificultades técnicas que implica el traslado de un género como la canción. A esto hay que añadir la particular riqueza de las referencias culturales e idiomáticas que caracterizan el registro textual del autor.

Si tenemos en cuenta que toda traducción se fundamenta en el concepto de interpretación previa al acto de reescritura, tenemos que ésta siempre nace de un proceso subjetivo donde el traductor debe recurrir a todas las fuentes de su creatividad para reescribir en su mundo y en el de su auditorio el mensaje del original. El resultado consiste en la actualización de la obra en otro espacio, en otro tiempo y en otra lengua, en la cultura que lo hará identificable para otro público.

La voz de Paco Ibáñez fue el germen del movimiento musical en lengua castellana que ha dado en llamarse “Canción del pueblo”. Su obra representó parte de la nueva resistencia española que ofrecía una fuente de riqueza para la juventud universitaria de mediados de los años sesenta. En el año 1979, Paco Ibáñez graba por primera vez en castellano un disco de canciones de G. Brassens. Sus interpretaciones son versiones fluidas y adaptadas con maestría a partir de un primer trabajo de traducción de su amigo Pierre Pascal. Paco Ibáñez se identifica con el autor y sin desaparecer por completo, aporta ciertos rasgos de estilo propio, dotando de un carácter personal al texto, trasplantándolo necesariamente a otros parámetros lingüísticos y culturales.

Veinte años más tarde, el público español sigue escuchando su voz, disfrutando con el ritmo y la palabra de composiciones como: *Pobre Martín* o *La mala reputación...* La idea había surgido en 1967, pero tuvo que esperar algún tiempo hasta que se hiciese realidad. Recientemente, un joven cantante como Loquillo retomaría *La mala reputación* en uno de sus trabajos discográficos, obteniendo un gran éxito de ventas.

P. Ibáñez confiesa en una de sus entrevistas que G. Brassens fue quien le mostró el camino. Exiliado en París durante los años cincuenta, P. Ibáñez conoce al cantautor de Sète, a través de las traducciones de Pierre Pascal y pronto se siente identificado. P. Ibáñez había decidido abandonar su país para luchar desde fuera por el camino de la clarificación, del rigor, de la toma de posiciones democráticas y del compromiso con la realidad. Por eso había encontrado su inspiración en G. Brassens, a pesar de que la situación política en cada uno de los países fuese muy diferente, y G. Brassens hubiese renunciado a militar por una ideología concreta que no fuese la del humanismo universal.

Para llegar a la producción definitiva del disco, tendrían que pasar más de veinte años. En la edición colaboraron el poeta José Manuel Caballero Bonal, junto con el escritor José Agustín Goytisolo (cuyos poemas también serán musicados por el cantautor). Antes de hacer efectivo el proyecto, P. Ibáñez decide pasar la prueba de fuego ante el propio autor que, sorprendido, pero entusiasmado, canta y graba tres de los temas en español: *La mala reputación*, *La pata de Juana* y *El testamento*. Desgraciadamente, G. Brassens nunca aceptaría la invitación de Paco Ibáñez para venir a España. Los primeros años de la democracia le hubiesen concedido el éxito que no llegó a obtener el disco en español, quizás porque los jóvenes de los años ochenta buscaban entonces otras formas de expresión musical y tenían ya sus oídos puestos en los ritmos del rock procedentes del mundo anglosajón. Sólo Loquillo, con su aspecto rebelde, ha sabido ofrecer una nueva versión de *La mala reputación*, que sedujo durante algún tiempo a la juventud española. Sin embargo, P. Ibáñez nunca ha dejado de introducir en cada uno de sus recitales alguna de las canciones de su maestro G. Brassens, y su público reacciona siempre con el mismo entusiasmo.

Con la intención de ejemplificar en los textos todo lo dicho anteriormente, nos ha parecido oportuno comentar brevemente algunos de los aspectos más significativos del traslado de las canciones de G. Brassens al castellano. Así, algo que resulta representativo es que las versiones de P. Ibáñez tienen en general un tono más dramático y más seco que las de G. Brassens; sin embargo, su estilo carece de grandilocuencia y su voz no ignora el monótono recitativo del francés. Presentamos aquí una muestra de diversos elementos poéticos que se pierden en el traslado, aunque con todo, también queremos insistir en el hecho de que P. Ibáñez ha sabido no sólo reproducir, sino también recrear las palabras y sobre todo el espíritu brassensiano en su versión. Se trata de una labor de difusión, de divulgación, entre aquellos que no hayan podido conocer el original.

Cuando P. Ibáñez interpreta una canción como *Saturno* por ejemplo, busca la expresión tajante para expresar la casi seductora impresión que deja el paso del tiempo en el cantante francés. Así, desde la primera estrofa, el verso “Mais c’est un dieu fort inquiétant” pasa a ser en el cantautor castellano: “pero es un dios, cuidado con él”. Lo mismo ocurre en la segunda donde: “Il joue à bousculer les roses”, es traducido por “Se entretiene matando rosas”.

En *Cancion para un maño (Chanson pour l’Auvergnat)*, la versión castellana mantiene el carácter popular del original. Reproducimos aquí el estribillo original donde:

*Toi l’Auvergnat, quand tu mourras,
Quand le croquemort t’emportera,
Qu’il te conduise, à travers ciel,
Au Père éternel.*

pasa a:

*Tú maño cuando has de llegar
A la hora de la verdad
Que te lleve el enterrador
Al cielo si hay Dios.*

P. Ibáñez formula la duda existencial, que no figura en el texto original, aunque sí reproduce la actitud que G. Brassens adoptaría siempre en sus canciones, cuando se trataba de hablar de la divinidad. Incorporando además un cambio en el verso “A la hora de la verdad” por “A la hora negra de la verdad” en las dos últimas réplicas del estribillo.

En una de las canciones más identificativas del autor: *La mauvaise réputation*, G. Brassens utiliza la primera persona para presentar a un individuo fuera de la norma. Estos personajes siempre participaron de su simpatía por la mera rebelión y el rechazo individual de las obligaciones sociales que esto supone. P. Ibáñez aprovecha los dos versos que se repiten a lo largo de la composición: “Je ne fais pourtant de tort à personne, / En suivant mon chemin de petit bonhomme”, para incorporar el espíritu de insumisión militar que tendría mucha repercusión social en los primeros años de la transición democrática española, y así versiona “Yo no pienso pues hacer ningún daño / Queriendo vivir fuera del rebaño” en la primera estrofa, y continúa en la segunda: “En el mundo pues no hay mayor pecado / Que el de no seguir al abanderado” a partir del francés “Je ne fais pourtant de tort à personne, / En n’écoutant pas le clairon qui sonne”.

En otra de las canciones versionadas como es *Bonhomme*, P. Ibáñez “castellaniza” los elementos más comunes de la canción, empezando por el título: “Bonhomme” que es “Juan Lanás” en P. Ibáñez; “la bise qui mord”, es el “cierzo cruel” y “la mort naturelle” pasa a ser “la buena muerte”, en expresión típicamente popular.

Ni el dios Saturno, ni “Monseigneur l’astre solaire”, “El señor astro del día”, ni “Sa Majesté financière”, “Su majestad Don dinero”, en la versión de P. Ibáñez, imprimen su poderosa autoridad sobre el autor que, fiel a sus particulares creencias, renuncia a seguir su ley. *J’ai rendez-vous avec vous*, título de la canción donde aparecen estos versos, es una vez más una canción de tipo reivindicativo, donde el amor está por encima de los bienes materiales.

En *Je me suis fait tout petit*, P. Ibáñez decide adelantar información en el título que da a la versión española con “Por una muñeca me hice chiquitín”. La composición cuenta cómo el protagonista se rinde ante los pies de una dama déspota y celosa, que pasa de “fine mouche” a “mosca muerta”; y convierte al amante en su servidor, víctima de sus torturas: “Es mi verdugo / por sus celos paso las de Caín / bajo su yugo”, traduce P. Pascal a partir de la versión original: “Sous son empire, / Bien qu’elle soit jalouse au-delà de tout, / Et même pire...”.

Pauvre Martin es otra de las canciones que coincide con la temática de *Bonhomme*. G. Brassens, defensor de los desheredados, canta la triste historia de un campesino que trabaja las tierras de los ricos hasta que un día llega la muerte a visitarlo:

*Et quand la mort lui a fait signe
De labourer son dernier champ,
De labourer son dernier champ,
Il creusa lui-même sa tombe
En faisant vite en se cachant
[...]
Et s’y étendit sans rien dire
Pour ne pas déranger les gens...*

La delicadeza, la ternura con que el autor trata el tema, aparece así reconstruida en P. Ibáñez.

*Y cuando le avisó la muerte,
Que por fin llegaba el final
Abriéndose la propia tumba
Ganó su último jornal.
Pobre Martín, pobre miseria,
Cava la tierra sin descansar
[...]
Y se tumbó sin decir nada
Él no quería molestar*

Como ya adelantamos, la estrofa francesa es menos brusca que la versión en castellano. Un ejemplo más se presenta en la canción basada en el tema popular de *Dans l’eau de la claire fontaine* (*La bella y el manantial*), tema tradicional que también aparece en la literatura popular castellana, donde “La belle” es “La moza”.

En *Le Testament*, última canción del disco, el traductor busca en su mundo las palabras que G. Brassens utilizó para escribir aquel *Testamento* tan particular, lleno de humor y de simpatía. Así, “ma pipe” y “mon tabac” son “las chinelas” y “mi ajuar”; y “les chats” pasan a ser la “jaca” en el cantautor aragonés. El cambio localista y casticista, mantiene el carácter popular tan marcado del original, pero pierde poder de seducción, pierde humor y, sobre todo, la dulzura con la que Brassens trata el tema: “Quil boiv’ mon vin, qu’ il aim’ ma femme,” pasa a “Que sea dueño de mi esposa”; y la expresión francesa: “je rêve d’encore une amourette”, se convierte en “Quiero otra vez estar celoso”. P. Ibáñez recupera acertadamente la alusión a la infancia en “faire

la tome *buissonnière*”, con la expresión “hacer novillos”; pero obvia una estrofa en su interpretación, quizás porque lo desafortunado de la traducción provoca que no añada nada destacable con respecto a la anterior. Sorprende en todo caso esta elisión cuando estamos hablando de una canción de minutaje no excesivo, además de ser una de las obras más elaboradas y paradigmáticas del mundo poético de Brassens, de ahí que nos hayamos detenido más en esta composición. La razón de la supresión podemos buscarla en la pérdida de gracia que sufre la estrofa al asumir P. Ibáñez la sobriedad casticista del espíritu castellano, nada travieso en las traducciones de P. Pascal.

Lo mismo ocurre con los términos “*amourette*” (un amor sin importancia, pasajero) y el neologismo “*m’enjupponner*”. P. Ibáñez propone “estar celoso” y “dar mi corazón” respectivamente, cuando el ideario brassensiano nunca admitiría, con toda su herencia de la “amoral” occitana, un tratamiento tan poco irónico de un tema tan anticuado, desde su punto de vista, como el de los celos. Aquí, el intento de Ibáñez de españolizar el poema, lo lleva a traicionar una de las peculiaridades más características y recurrentes de la poesía de Brassens. Ibáñez es en definitiva, más puritano y menos coloquial, por la urgencia de la palabra y la necesidad de pronunciar aseveraciones de mayor carga política y social; pero sí dignifica literariamente la estrofa, y no manipula, al recurrir a un término tan ambiguo como “perjudicar” para el francés “*persécuter*”, consiguiendo un excelente remate no exento de ironía.

La traducción de la canción (como ocurre también con la poesía) consiste en producir con medios diferentes efectos análogos. Los ejemplos de traducción (de labor personal y reexpresión) de los diferentes textos que acabamos de ver, demuestran que una canción admite numerosas formás posibles de traducción, incluso en la misma lengua.

La forma auténtica es la que recrea el texto como si se tratase de una canción de creación personal, escrita y cantada para el público de otra lengua, la que pone en marcha una serie de procedimientos análogos (y no idénticos) cuya audición produzca un efecto o una sensación rítmica y evocadora similar a la que provoca el original. La operación de traducción de P. Pascal, se completa con la interpretación de P. Ibáñez en el escenario. La canción llega al público y consigue la autonomía necesaria para funcionar como un texto nuevo, prueba de la eficacia de la propuesta del traductor.

P. Ibáñez se convirtió así en transmisor de la clásica canción de texto francesa de ritmo tradicional. Su actividad independiente encuentra grandes coincidencias con la actitud individualista de su maestro. Desde la edición de sus primeros discos en España, el cantautor alcanzó un puesto fundamental, pasando a ser el centro irradiador de influencias de la máxima importancia para la producción musical española, a pesar de que con anterioridad existiese en la Península el embrión de lo que habría de ser el movimiento de la nueva canción en castellano. Fenómeno que no procede pues del pueblo, como ente abstracto, sino que se nutre de fuentes de la música “popular” internacional contemporánea, para enfrentarse con la tarea de ofrecer una canción en castellano más digna, más auténtica y más comprometida con la realidad.

PEÑA Y GOÑI ET ZOLA: UNE PREUVE DE GRATITUDE INTELLECTUELLE

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA

Universidad de Cádiz

RESUMEN

Antonio Peña y Goñi ha sido siempre reconocido como discípulo de la escuela naturalista. Sus críticas musicales y sus obras literarias están marcadas por continuas referencias a Émile Zola. Recorriendo su trabajo de una y otra índole, reunimos en él las pruebas de una devoción inquebrantable al maestro francés. A este propósito presentamos una carta inédita dirigida a Zola en 1892, en la que el musicólogo vasco le manifiesta su admiración y aprovecha para mostrarle su gratitud intelectual.

Palabras clave: Peña y Goñi, Zola, naturalismo, recepción, correspondencia.

RÉSUMÉ

Antonio Peña y Goñi fut toujours reconnu comme disciple de l'école naturaliste. Ses critiques de musique et ses oeuvres littéraires sont parsemées de références à Émile Zola. Tout en parcourant son travail sous ces deux facettes, nous y rassemblons les preuves d'un dévouement inébranlable envers le maître français. À cette occasion nous proposons la lecture d'une lettre inédite, adressée à Zola en 1892, où le musicologue basque lui manifeste son admiration et en profite pour lui prouver sa gratitude intellectuelle.

Mots-clés: Peña y Goñi, Zola, naturalisme, réception, correspondance.

ABSTRACT

Antonio Peña y Goñi has always been recognised as a disciple of the Naturalist school. His music critiques and literary works are marked by the continual references to Émile Zola. Looking through any of his works, we find they all possess evidence of his unshakeable devotion to the French master. With this in mind, we present a previously unpublished letter to Zola in 1892, in which the Basque musicologist shows his admiration and takes the opportunity to demonstrate to him his intellectual gratitude.

Keywords: Peña y Goñi, Zola, Naturalism, Reception, Correspondence.

Cette communication se voudrait une contribution à l'élaboration d'une étude exhaustive de la réception du Naturalisme en Espagne. Nous avons choisi Peña y Goñi comme exemple de témoignage de reconnaissance à celui qu'il considéra son mentor intellectuel par excellence: Émile Zola. La gratitude, ouvertement montrée, de Peña y Goñi a également un versant privé que nous présenterons aujourd'hui dans la lettre, écrite le 25 juin 1892, gardée dans les archives de l'auteur des *Rougon-Macquart* et inédite jusqu'ici.

Antonio Peña y Goñi naît en 1846 à San Sebastián; ses études en France et à Madrid lui permettent d'obtenir une solide formation musicale qui fit de lui un renommé pianiste. En 1870 il collabore dans *El Imparcial* avec des articles de critique musicale. En octobre 1874 il crée avec son ami Manuel de la Revilla la revue *La Crítica*. Puis, il écrira pour *El Tiempo*, *El Globo*, *La Europa*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia Musical*, *La Época*, *Madrid Cómico*... Ses ouvrages relatifs à l'histoire de la musique dramatique du XIX^e siècle en Espagne lui rapportèrent en 1879 une chaire de critique d'art à l'École Nationale de Musique de Madrid. Le 10 avril 1892 l'intellectuel espagnol fut élu membre de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando.

Justement, une référence à sa désignation à l'Académie commence la lettre en question. Mais constatons-y ces quelques traits dans lesquels la vie de Peña y Goñi se conforme à l'impression qu'il veut susciter devant Zola: *Maître! Voulez-vous accorder cinq minutes d'entretien à un écrivain espagnol qui vous aime et vous admire? Je suis un peu connu en Espagne. J'ai 46 ans. J'ai commencé ma carrière littéraire en 1869. Je suis de l'Académie des Beaux-Arts - l'Institut espagnol-. Je puis, en somme, me faire l'illusion d'être quelqu'un, on me connaît même un peu à Paris. J'en suis à mon vingtième bouquin. J'ai écrit et j'écris un peu de tout, musique, taureaux (!), jeu de paume, chroniques, bref un travailleur qui n'invoque que ce titre pour se faire écouter de vous.*

Effectivement, la qualité de ses critiques de taureaux est reconnue par Francisco Asenjo Barbieri, lors de la cérémonie (Peña y Goñi, 1892a) à l'Académie, en affirmant que la popularité et réputation du musicologue basque parmi le peuple s'accroît considérablement avec celles-ci ainsi qu'avec ses cinq années comme directeur de *La Lidia*.

Mais son occupation principale fut la musique, il le dit dans sa lettre. Revenons-y et écoutons-le parler en homme de lettres: *La France a été ma nourrice littéraire, à Saint Jean de Luz où je fis un séjour de deux ans chez les Frères de Marie en 1858-59. Je vous connais depuis L'Assommoir que je lus à Biarritz quand le chef d'oeuvre révolutionna la littérature contemporaine. Depuis lors vous avez été, avec Wagner, mon idéal artistique. Je vous sais par coeur comme je sais Wagner que je joue au piano sans partition. Ce que je vous dis là est peut-être stupide mais cela me vient du coeur et je laisse courir ma plume sans frein, au petit bonheur des mots. C'est avec ces paroles que Peña y Goñi ouvre son coeur au chef naturaliste. Un coeur qui se sent visiblement touché par le septième roman du cycle, paru en 1877 et sur lequel il reviendra dans ses chroniques.*

En remontant le temps, en 1881, les ouvrages de l'auteur espagnol témoignaient déjà d'une lecture de Zola, ainsi que d'une connaissance des tendances littéraires bravant la musique. Les références à la poétique de Zola iront toujours de pair avec les considérations musicales. Littérature et musique conformeront donc un même langage. Dans *La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos* (Peña y Goñi, 1881), à propos d'une étude sur le compositeur Miguel Marqués, dit *el francés*, après ses études d'harmonie à Paris, il

aborde les répercussions du réalisme sur la composition musicale: “Voy a estudiar al sinfonista en Marqués. ¡La sinfonía! ¿Quién es capaz en estos tiempos de la *Danse macabre* y *Nana*, en estos tiempos de realismo (?) descocado, quién es capaz de confiar a las sonoridades abstractas de la orquesta, los secretos de un alma artística? ¿Quién es el osado que pretenda hacer partícipe de esos sentimientos a un público gastado, distraído, anémico, que sólo como etapa forzada y dolorosa se deja detener raras veces a la voz, grandilocuente en su sencillez y sublime, de las bellezas instrumentales?” (*id.*: 565).

En 1886 Zola publie *L'Oeuvre*, le grand roman de la création artistique. Quelques mois plus tard, en janvier 1887, Peña y Goñi témoigne de sa lecture et de son identification avec le personnage Claude Lantier, toujours insatisfait et exigeant. Il s’y reconnaît sûrement en 1873 refusant d’entrer à l’Académie, convaincu du travail qu’il avait encore à faire. C’est en janvier 1887 que voit le jour *El Doctor Thebussem. Ensayo de crítica literaria*. Nous y retenons ces quelques phrases: “He dicho a V. hace poco que el contraste de nuestros caracteres había cimentado mi amistad con Thebussem. Así es, en efecto; el doctor es hombre que goza de un privilegio inapreciable; es lo que los naturalistas llaman un temperamento equilibrado. En cambio, yo debo tener en el cerebro alguna abolladura que me convierte en una especie de Claudio Lantier de *l'Oeuvre* de Zola, salvo, por supuesto, el genio artístico del desquiciado pintor” (Peña y Goñi, 1887: 7).

Puis, en septembre, Peña écrit l’article “Los gorriones de la prensa” dédié à Mariano de Cavia, rédacteur de *El Liberal*: “Lo grande es que ese verdugo, de quien deberían huir las letras como se huye de un leproso, se abre paso rápidamente, va a los teatros, perora en los cafés, bulle en las sociedades, habla de Pina y Echegaray, de Casado y de Sala, de Galdós y de Zola, de Chueca y de Wagner, y erigiéndose en nuevo Tostado (así lo tostarán) pasea las filigranas de su estilo por las columnas de la prensa [...]” (1892b: 256). Ce jugement vérifie qu’à cette époque, Zola est de nouveau de brûlante actualité, il vient de publier *La Terre*, très mal accueilli par la critique. Bonnetain, Descaves, Rosny, Margueritte et Guiches ont fait paraître le Manifeste des Cinq.

Un an après nous retenons une nouvelle allusion aux *Rougon-Macquart* dans l’article “El bacarrá”: “¿Y dónde va todo ese vapor de felicidad? ¿Dónde está el dios gigantesco, obeso y ahíto del *Germinal* de Zola? En el Casino” (Peña y Goñi, 1894: 223). Voilà comment il établit une analogie entre le Casino de Biarritz et le grand Voreux. La place dévolue au ‘mythe’ traduit ce qui est mis en jeu au sein du code mythique du roman zolien.

Les premiers jours de mai 1890, le chroniqueur espagnol publie un article intitulé “¡Libertad, Igualdad, Fraternidad!”, il y suit de près l’Exposition Universelle de Paris, lorsque 72 trains unissaient jour après jour la capitale française et l’Espagne: “Tres meses pasé el verano último en Irún, durmiendo en el pueblo, permaneciendo el resto de los días en la estación de ferrocarril. Y leyendo ahora en Madrid *La Bête humaine*, persígueme, como una observación, aquel continuo movimiento, aquel estrépito incesante que llevó a su colmo e hizo inolvidable la Exposición Universal de París. Después del obrero en *L'Assommoir*, después del hortera en *Au bonheur des dames*, de la fregona en *Pot-Bouille*, del minero en *Germinal* y del aldeano en *La Terre*, parecía que la última novela de Zola sería la fisiología del empleado del ferrocarril, y aportaría un documento más a esa maravillosa y terrible dirección de la herencia natural que extrae del medio ambiente un juicio lleno de verdad, implacable, tremendo, de las grandes colectividades en que la sociedad se divide. No es así, sin embargo. *La Bête humaine* elige su asiento en la estación del Havre, como podría haberlo elegido en cualquier otra parte. Lo que resul-

ta, después del detenido estudio de la novela, es que Zola ha querido indudablemente aprovechar como lugar de la acción el ancho campo de la civilización moderna, donde ha podido colocar al hombre con todas sus miserias, formando contraste con los adelantos del progreso actual” (1892b: 277). “¡Libertad, Igualdad, Fraternidad!”, miroir modèle des lectures des *Rougon-Macquart*, ne peut qu’offrir une réception exacte du Naturalisme.

Le 10 mai Peña y Goñi réutilisera ce roman pour se référer au torero Frascuelo: “...vida terrible y hermosa a la vez, dedicada a la lucha contra la fiera del campo y la *bestia humana*” (1894: 28). En somme, c’est bien grâce à ses chroniques de taureaux qu’il se constituera en l’un des supports de la popularité de Zola en Espagne, parce qu’elles renferment des contacts directs avec le peuple.

Vers la fin de l’année 1890 ses écrits se nourrissent encore une fois de *L’Assommoir*, il reprend une scène du roman qui l’avait tellement impressionné: “Allá, en Ondárroa, el escenario de la inmensa lucha: dos provincias cara a cara, como fieras que se aprestan a devorarse; Bilbao contra San Sebastián, Vizcaya contra Guipúzcoa, amenazándose, insultándose; Virginia y Gervasia en el lavadero del *Assommoir*” (Peña y Goñi, 1894: 81).

Ci-dessus des citations illustrant le Peña y Goñi qui perçoit et compose son travail littéraire à travers la rétine des ouvrages du romancier français. L’esprit ému, il le fait savoir au maître dans la lettre qui nous guide aujourd’hui: *J’ai beaucoup écrit de vous et de votre oeuvre et il s’en faut de beaucoup que cela soit fini. Je veux seulement que vous sachiez que mon admiration pour vous va de pair avec ma gratitude. Si la France m’a donné le lait, vous m’avez donné, vous, le beefsteak, vous avez formé ma nature, vous avez équilibré mon tempérament, vous m’avez lancé sur le chemin de la vérité que j’adore, et c’est plein d’émotion que je vous le fais savoir, car je vous sais bon et je suis sûr que ce petit témoignage d’un écrivain qui vous admire et d’un homme qui vous aime vous fera plaisir.*

Écoutons maintenant Peña y Goñi dans “Documento Taurino”, écrit en décembre 1891, parodiant un confrère qui proposait un résumé statistique des corridas du torero Espartero: “...resultando con el corazón atravesado de parte a parte y el estómago hecho polvo, y los riñones salteados. A pesar de lo cual mató admirablemente a la res. [...] ¡Me río yo de los documentos humanos de Zola, comparados con el que tengo a la vista! Dice el autor de los *Rougon-Macquart*, que no ha presenciado nunca una corrida de toros; que deben ser las corridas una cosa terrible, una barbaridad, pero que presente en ellas el drama. ¡*Altro* que drama! Estoy por mandarle a Medán el documento de que he hablado antes, para que se convenza de que los toros ofrecen ancho campo de observación al espíritu humano [...] Zola dice que el arte es un rincón de la naturaleza, visto a través de un temperamento. Propongo [...] El arte de torear es la naturaleza del pueblo español, vista a través de las cornadas” (1892b: 164-169). Nous y relevons donc la grande querelle artistique de l’époque se faisant également une place aux yeux des lecteurs de Peña y Goñi. Il leur propose une incursion sur le plan théorique de l’oeuvre de Zola. *Le Roman expérimental*, recueil d’articles conformant la théorie naturaliste, était alors d’actualité en Espagne puisque, souvenons-nous, quoique publié en France en 1880, il ne fut traduit qu’en 1889.

À partir du 9 septembre 1891, Zola séjourne dans les Pyrénées, et s’arrête à Lourdes et à Saint Sébastien. Durant ces deux jours en Espagne, Rodrigo Soriano a un entretien avec l’illustre romancier. La réunion porte ses fruits dans l’article “Una conferencia con Emilio Zola” paru en fin 1891 dans *Revista de España* (1891: t.137, 350). Peña y Goñi, en une telle occasion, pro-

fite de sa plume pour dire publiquement combien il se sent redevable de l'écriture zolienne. C'est dans "Pro domo nostra" écrit le 2 juin 1892 que, s'adressant à Rodrigo Soriano, il dira: "Habrá quien por tan extraña manía nos califique de burros y hasta nos compare a Gedeón, el asno inmortal de *La Terre*, asegurando que nos emborrachamos en las vendimias literarias de Zola, como Gedeón se emborracha en las vendimias de Buteau. Chico pleito. No faltarán, en cambio, algunos *Jésus-Christ* que, guiados por fraternal compañerismo, nos comprendan, nos defiendan y se atrevan a compartir nuestra embriaguez. Y váyase lo uno por lo otro" (Peña y Goñi, 1894: 40).

Puis, un peu plus loin dans le texte, sa plume de travailleur infatigable nous rappelle d'une certaine manière les conseils toujours encourageants de Zola envers les jeunes qui venaient à lui: "Si quiere usted que la literatura, de la cual está usted perdidamente enamorado, le otorgue sus favores, estudie usted, trabaje usted. Es el único medio de hacer la corte a la codiciada doncella y arrancarle el dulce sí" (*id.*: 43). Il exhorte également à lire Cervantes, Quevedo, Heine, Flaubert, Rabelais, Brantome, Maupassant, et il ajoute: "De Zola no tengo que decir a usted nada porque es usted, como yo, fanático del gran maestro" (*id.*: 45). Face aux mauvais conseils des anti-naturalistes, Peña y Goñi a sa petite leçon particulière: "Si alguna eminencia aconseja a usted que no se contamine de Zola, dígame usted que Cherubini, un gran músico, un artista genial, aconsejaba a sus discípulos que oyesen y estudiasen las sinfonías de Beethoven para saber *comment il ne faut pas faire!* ¡Y Beethoven era entonces el Zola de la música, y le llamaban cuanto hay que llamar, bruto inclusive, los que pensaban antaño como piensan hoy los que no ven en Zola más que obscenidades y dicen que Wagner es el Góngora de la música!..." (*id.*: 48).

Enfin, il ne finit nullement cet article sans y insérer une considération sur le naturalisme de Pereda: "Pereda -mal que le pese- es el Zola español cuando hace hablar a los marineros y a los aldeanos de la montaña de Santander, y resulta, como Zola, grande, inmenso, el primero entre todos cuantos escriben en español" (*id.*: 47).

Vingt-trois jours après l'article précédent, il lui envoya la missive qui nous occupe n'épargnant aucun terme pour avouer ses sentiments. Voici ce qu'il y dit: *J'ai manqué l'année dernière l'occasion de vous serrer la main. Je suis né à Saint Sébastien, j'y étais quand mon ami et confrère de La Época, Rodrigo Soriano, vous a interviewé. Une affreuse migraine me fit garder la chambre et j'en rage encore rien que d'y penser. Sic fata voluerunt!...*

Mais voyons comment, quatre jours après la fin de la parution de *La Débauche* en feuilleton dans *La Vie populaire* le 21 juin, le message montre un Peña y Goñi se dressant en l'un des plus fervents de Zola: *Je viens de lire La Débauche et maintenant c'est plus fort que moi, il faut que je me soulage. Je le dis dans l'article ci-joint qu'on m'a demandé pour le Nervión de Bilbao qui publie la traduction de votre dernier roman, et il faut que je vous le répète: je vous aime beaucoup car je vous dois beaucoup. La Débauche est le procès de l'humanité toute entière. Votre roman est immense comme portée, d'une solidité étonnante comme travail d'histoire et, en même temps, quelque chose d'incroyable comme instrumentation littéraire.*

L'habileté pour entrelacer musique et littérature ne renonce point à atteindre les personnages de l'oeuvre zolienne. L'année suivante, en 1893, Zola finit son cycle et Peña y Goñi fait paraître *Los Maestros Cantores de Nuremberg de R. Wagner*. Il s'agit d'un essai fondé sur la biographie de Wagner, la mise en scène de son oeuvre au Théâtre Royal de Madrid, le repérage historique, le poème et la musique, mais aussi d'un épilogue, "Por cuenta propia", révélateur de sa particulière façon de mettre en rapport la musique et la littérature: "Nuremberg es el mundo,

como Don Quijote es la humanidad; Walther es eterno, como es eterno Beckmesser; el uno encarna el amor, el otro encarna la envidia; aquél es el progreso, éste la reacción. Como a las portentosas figuras de Hans Sachs, su importancia y brillo son tales que casi llega a dejar en segundo término a cuantos personajes le rodean. Sachs es el equilibrio, una especie de doctor Pascal de Zola, la inteligencia y la bondad, *mens sana in corpore sano*, que representa en la cofradía de los maestros cantores la savia del porvenir” (1893: 112). Nous nous y attendions, Antonio Peña y Goñi se fait écho de l’humanité que l’avenir embrasse sciemment dans *Le Docteur Pascal*.

Puis Noël 1893 arrive et, Peña y Goñi, hanté, revient avec lui à *La Terre*. Dans son article “La Nochebuena en Guipúzcoa”, songeant aux moeurs de son enfance, il s’exprime ainsi : “Y hasta el aldeano, a quien las vías de comunicación y los clamores de la prensa mantienen en comercio constante con todo el país, ha perdido mucho de la leyenda que rodeaba como una aureola de immaculada honradez y de patriarcales costumbres, y se acerca cada vez más al tipo humano que Zola ha pintado con tan terribles colores en *La Terre*” (1894: 214). La globalité de l’immense oeuvre de Peña y Goñi est parsemée d’allusions aux caractères que Zola construit dans son quinzième titre des *Rougon-Macquart*. Les descriptions des personnages, les mouvements reflétant l’esprit, les types humains, tout lui intéresse. Tout lui suggère, l’invite à configurer ses feuillets en y insérant des notes de lectures, comme quand, se référant au librettiste Selgas, il dit: “Selgas, *les bras ballants* -como diría Zola-, se paseaba por el Prado con aire beatífico, [...]” (1892b: 151).

En 1894, deux ans avant sa mort, Peña y Goñi, l’infatigable travailleur adresse à Pedrell, directeur de *La Ilustración Musical*, la réflexion suivante: “...en un país donde trece millones de ciudadanos no saben leer ni escribir, y la astrosa política se lleva millón y medio de medianías y nulidades. ¿Quién queda para pensar y sentir? Dos docenas de majaderos a quienes saludo fraternalmente y beso las manos” (1894: 9). Notre musicologue, correspondant du journal musical parisien *Le Ménestrel*, est un connaisseur de la littérature française de son temps, mais surtout il aime passionnément la lecture. Il nous le confirme exposant dans une chronique taurine les considérations suivantes: “Lagartijo y Frascuelo eran -¡perdonadme, oh dioses la comparación!- el Teófilo Gautier y el Emilio Zola del toreo. Si los lagartijistas no se contentan, llegaré a concederles que su ídolo era Flaubert; pero, entendámonos, no el autor de *Madame Bovary* y *L’Éducation sentimentale*, sino el de *Herodias* y *Salambô* (!!!). [...] ¡El estilo! Ese es el secreto de los grandes [...]” (1894: 278).

La dernière citation que nous tenons à proposer ici appartient à la lettre qui jalonne notre communication. Voici quelques lignes chargées de rapporter l’élan d’un coeur humble et d’une profonde dévotion artistique: *Si j’ai un nom en Espagne, si le succès a couronné mes travaux j’en suis redevable en grande partie à l’auteur des Rougon-Macquart qui a été, qui est, qui sera toujours mon maître et mon ami inséparable. Je me sens lâche devant vous et je finis cette lettre, cet horrible attentat contre la langue française. Soyez bienveillant et pensez seulement que si l’envie vous prenait, un jour ou l’autre, de venir à Madrid, vous trouverez ici un homme tout à fait dévoué qui serait heureux de se mettre à votre disposition et qui vous ferait connaître omnia et omnes. [...] N’oubliez pas que vous vous trouvez devant un homme reconnaissant que l’occasion de vous être agréable mettrait au comble de la joie. [...] Laissez-moi, pour finir, vous serrer la main avec toute la cordialité de mon âme et de vous offrir, encore une fois, maître, le témoignage de ma profonde admiration, de ma gratitude sans borne et de mon sincère dévouement.*

Ce dernier passage résume une gratitude intime. Il ne nous reste donc qu'à évaluer l'expression publique de ce sentiment. Ayant l'occasion de faire le point sur l'accueil dont a bénéficié l'oeuvre de Zola dans les travaux de Peña y Goñi, nous retiendrons que l'écrivain espagnol fait interférer les coordonnées de la critique musicale avec celles de la littérature. D'une part, le monde de l'harmonie met en relief l'écriture zolienne. D'autre part, la littérature permet au musicien d'attester l'existence d'un art unique et global.

Les chroniques de Peña y Goñi sont une série de notations, d'impressions qui ne se constituent nullement en système par rapport à l'analyse littéraire. Ses critiques reflètent cependant de sérieuses lectures, et l'on peut y découvrir quelques constantes. Ses articles résultent ainsi d'une triple attention du chroniqueur au travail zolien: d'abord celle qu'il porte à la structure, aux personnages des *Rougon-Macquart*. En second lieu, la lecture attentive des marques de l'exigence de l'esthétique naturaliste. En troisième et dernier lieu, et non la moindre, une attention plus proprement poétique à l'utilisation des thèmes et des mythes. Dévouement personnel et travail lui donnent donc une place, quoiqu'un peu oubliée aujourd'hui, dans le mouvement naturaliste en Espagne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1881) *La Ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de *El Liberal*.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1887) *El Doctor Thebussem, Ensayo de crítica literaria*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1892a) *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. ..., el día 10 de abril de 1892*, Madrid, tipografía de Manuel Ginés Hernández.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1892b) "Los gorriones de la prensa", *De Buen humor*, Zozaya editor, pp. 253-270
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1892b) "¡Libertad, Igualdad, Fraternidad!", *De Buen humor*, Zozaya editor, pp. 277-294.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1892b) "Documento Taurino", *De Buen humor*, Zozaya editor, pp. 161-170.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1892b) "Un acontecimiento musical. *La Bruja*", *De Buen humor*, Zozaya editor, pp. 151-160.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1893) *Los Maestros Cantores de Nuremberg de R. Wagner*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) "El bacarrá", *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 217-226.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) "La despedida de Frascuelo", *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 28-38.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) "Luis Carril. Dos Fechas", *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 81-150.

- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) “Pro domo nostra”, *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 39-48.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) “La Nochebuena en Guipúzcoa”, *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 205-216.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio (1894) “La despedida de *Lagartijo*”, *Cajón de Sastre*, Madrid, Imprenta de la viuda de J. Ducazcal, pp. 275-280.
- RODRIGO SORIANO (1891) “Una conferencia con Emilio Zola”, *Revista de España*, tomo 137, p. 350.

LA IMAGEN DE ESPAÑA EN EL PENSAMIENTO Y LA OBRA DE JEAN COCTEAU

MONTSERRAT MORALES PECO
Universidad de Castilla-La Mancha

RESUMEN

Cocteau encontró un alma en cada una de las ciudades y monumentos españoles que visitó. Barcelona es el alma hechicera de Gaudí, Granada el alma fantasmagórica y sobrenatural de Lorca, Toledo el alma mística del Greco y el Escorial el alma puritana de Felipe II. Le fascinó el espíritu creador, libre e innovador, de pintores como Goya, Velázquez o el Greco. Descubrió en la corrida la tragedia de una extraña y fúnebre boda del torero con la Muerte y en el flamenco una lección de génesis poética y de escritura, que adoptó en sus últimos poemas.

Palabras clave: Cocteau, España, pintura, flamenco, toros.

RÉSUMÉ

Cocteau trouva une âme dans chaque ville ou monument espagnol qu'il visita. Barcelone est l'âme envoûtante de Gaudí, Grenade celle fantomatique et surnaturelle de Lorca, Tolède celle mystique du Gréco et l'Escorial celle puritaine de Philippe II. Il admira l'esprit créateur, libre et innovateur, de peintres comme Goya, Velázquez ou le Gréco. Il découvrit au sein de la corrida des noces étranges et funèbres, celles du torador avec la Mort. D'ailleurs le flamenco lui donna une leçon de genèse poétique et d'écriture, qu'il adopta dans ses derniers poèmes.

Mots-clés: Cocteau, Espagne, peinture, flamenco, corrida.

ABSTRACT

Cocteau found a soul in each of Spanish cities and monuments he visited. For him Barcelona is Gaudí's bewitching soul, Granada is Lorca's ghostly and unearthly soul, Toledo is Greco's mystic soul and El Escorial is the puritan soul of Felipe II. He became fascinated by the creative, free and innovating spirit of painters such as Goya, Velazquez or El Greco. He discovered in the bullfight the tragedy of a

strange and mournful wedding between the bullfighter and Death and in flamenco a lesson of poetic genesis and writing, which he adopted in his lost poems.

Keywords: Cocteau, Spain, painting, flamenco, bullfighting.

Jean Cocteau estuvo en España en dos ocasiones, del 1 de julio al 1 de agosto de 1953 (Cocteau, 1985: 177-228) y del 29 de abril al 7 de mayo de 1954 (1989a: 112-124). En su primer viaje, el de más larga duración y, me atrevería a decir, el más importante, visitó Barcelona, Madrid, el Escorial, Toledo, la costa andaluza, Málaga, Granada, Gibraltar, Jerez y Sevilla¹. En el segundo regresó únicamente a Sevilla y a Madrid. Desde luego Cocteau desearía haber visto más de lo que tuvo ocasión de ver, como por ejemplo, Cádiz y Córdoba, y haber conocido a más artistas españoles (1985: 227). Su toma de contacto con España fue rápida, pero, en su opinión, suficiente para forjarse una idea de nuestro país².

Este viaje a España inspiró varias de sus últimas obras: *Clair-Obscur* (1954), conjunto de poemas en homenaje a artistas, poetas, pintores o arquitectos españoles como Góngora, Lorca, el Greco, Velázquez, Goya, Picasso, Gaudí, Manolete y Pastora Imperio, a los que se añaden otros poemas sobre ciudades (Málaga, Granada), monumentos (el Escorial) o la corrida de toros; *La Corrida du premier mai* (1957), una reflexión sobre este tópico español, inspirada por una corrida en Sevilla, en su segundo viaje, en la que Dámaso Gómez le brindó uno de sus toros, y acompañada de un homenaje a Manolete, una serie de apuntes sobre su primer viaje a España y una carta de adiós a Federico García Lorca; y, finalmente, *Le Cérémonial espagnol du Phénix* (1961).

Antes de su venida a España, Cocteau había intuido ciertos aspectos de nuestro país que luego tuvo ocasión de precisar con un contacto directo. En *Vocabulaire* escribe dos poemas uno sobre don Juan y otro sobre el Greco. En el primero parece concebir España como un espacio de pasión y de tragedia, el marco de la unión de don Juan con la muerte:

TOMBEAU DE DON JUAN

En Espagne, on orne la rue

Avec des loges d'opéra.

Quelle est cette belle inconnue?

C'est la mort. Don Juan l'aura (1983: 73).

Y en el segundo poema, imagina las pinturas del artista griego afincado en Toledo, como una encarnación de lo místico y sobrenatural:

GRÉCO

Puis-je, grenouille morte, en l'eau vous trouver laide,

Semblable aux jeunes gens du peintre de Tolède,

Ainsi leur jambe flotte et leurs doigts écartés.

Les nuages de linge et d'électricité,

Bâtissent les maisons, les rocs de leur cité.

Ils attirent la foudre, ils appellent à l'aide.

Morte vue à l'envers et de tous les côtés (id.: 99).

1.- "J'ai visité Barcelone, Madrid, l'Escorial, Tolède et la côte andalouse, Malaga, Grenade jusqu'à Séville en passant par Gibraltar" (1957: 127).

2.- "Je n'y ai jeté qu'un rapide coup d'oeil, mais mon tour du monde m'avait prouvé qu'un rapide coup d'oeil est parfois plus exact qu'un voyage d'études où l'esprit s'embrouille" (id.: 125).

1. PROBLEMAS DE ESPAÑA. CARÁCTER ESPAÑOL.

Jean Cocteau descubrió la España de la posguerra y de la dictadura, un país bastante pobre. Nos habla, por ejemplo, del lamentable estado de nuestras carreteras (1985: 211), lo que, por otra parte, dificulta el desarrollo del turismo e impide que España se contamine de otras culturas. Gracias a ello, nuestro país sigue siendo auténtico (1957: 139).

Cocteau observa el paisaje natural, especialmente de Castilla, con cierta tristeza. El español ha talado sus árboles, debido, en su opinión, a la falta de carbón. Nuestro suelo se le presenta con la “desnudez de un mártir, de un desollado vivo, de un Cristo en el Sepulcro” (1985: 205).

Un ambassadeur de France écrivait jadis: “Un écureuil pourrait aller de Perpignan à Gibraltar de branche en branche.” C’est sans doute pourquoi l’Espagne déboisée, faute de charbon, offre à son peuple des parcs où toutes les essences d’arbres poussent comme dans une jungle” (1957: 147).

La dictadura deja fuerte mella en el mundo cultural e intelectual. La censura impide el libre desarrollo de un grupo de escritores y de pensadores. Sin embargo, Cocteau precisa, sorprendentemente, que sólo queda restringida a la escritura, pues ha podido observar que todo el mundo en España habla con plena libertad (*id.*: 136). De esta censura en el nivel escrito proviene la incultura del pueblo español, con grandes poetas, que mueren en el más completo anonimato, mientras en otros países se descubren y traducen sus obras (1985: 212).

Cocteau no acepta asimismo la moral de la sociedad española que, como consecuencia de la excesiva influencia de la Iglesia (de la que el poeta francés comenta que hasta domina al propio dictador), es tan estricta que le resulta enigmática e incomprensible³. Y Cocteau piensa que si la Iglesia tiene tanto poder en España no se debe, como resultaría lógico pensar, a la religiosidad propia del pueblo, sino más bien, a su carácter supersticioso e idolatra⁴.

El español es un pirómano, todo fuego. Se opone a todo, al régimen político que acepta, ya sea dictadura, monarquía o democracia, a los aristócratas, a quienes trata de imbéciles, y al pueblo, a quien considera un cretino (1985: 218-219). Está en contra de todo lo que es español, salvo de España, es decir salvo del nudo patriótico del flamenco y de la corrida que integra la unidad⁵:

Cet état d’âme anarchique cesse lorsque le flamenco ou la corrida les empoignent et forment un lien national où l’intensité profonde l’emporte sur celle des partis (1957: 134).

Cocteau encuentra en esta tendencia destructiva de los españoles la razón del fracaso de los “Rojos” en nuestro país. Tienen miedo de sí mismos. Entre dos males prefieren el menor. Franco equivale a prohibición, pero los “Rojos” a aniquilamiento y caos. Por ello aunque detesten a Franco lo soportan (1985: 207). De todas formas, esta calma presente no es sino pasajera,

3.- A este respecto Cocteau comenta que no entiende por qué la Iglesia cuenta hasta los centímetros de los bañadores para determinar qué medida es la correcta, la decente: “Je comprendrais que le clergé interdise le bain, ou qu’il ordonne de se baigner en armure -mais qu’il compte les centimètres des culottes me demeure une énigme et me révolte” (1985: 207).

4.- “L’Espagne est beaucoup plus supersticieuse que religieuse. On n’admet que la Madone de sa paroisse. Il arrive qu’on insulte l’autre” (1957: 135).

5.- A este respecto, Cocteau relata una situación anecdótica: en las trincheras de Madrid, en la guerra civil, por la noche, y después de haberse disparado durante el día, los bandos enemigos, Rojos y franquistas, cantaban juntos al escuchar una música flamenca que emitían unos altavoces de propaganda (1985: 209).

“un descanso entre dos incendios”, el pueblo se contiene hasta que, no aguantando más, estalla. De este modo, según Cocteau, de época en época, España se renueva, como el mito del pájaro Fénix, que renace de sus cenizas⁶.

Asimismo, para Cocteau el español es de carácter hedonista e irascible⁷, apasionado e irracional⁸, indiferente a la exactitud y obligaciones del tiempo⁹, y orgulloso¹⁰.

2. CIUDADES.

Jean Cocteau imagina Barcelona como una ciudad “apresada en el cabello de Gaudí” (1957: 39). Describe, pues, la arquitectura de Gaudí, de líneas que se entrecruzan y se curvan, mediante una isotopía arcaica y femeninoide evocadora de la magia y el hechizo femeninos en que mantiene sumida a la ciudad.

En el poema que dedicó al arquitecto catalán concibe sus obras como una figuración de la sexualidad femenina con fuerte poder de atracción:

HOMMAGE À ANTONIO GAUDI

*Vous la forme si paresseuse torturâtes
L'obligant à la laideur belle des amours
Inexplicables sauf par cette porte étroite
Des passions du vice aux sinueux détours.*

*Vous dans la ville ayant ses deux arènes mîtes
Les bouches nobles d'un délicieux enfer
Forain avec stalactites et stalagmites
Et Salvador lauré de branchages en fer.*

*Immobile vertige où les façades bercent
Les courbes de l'enfant pelotonné dans l'oeuf
Maternel couronnant par votre grâce inverse*

La bacchante ivre un peu dont notre monde est veuf (1992: 153).

Ciertamente, el poema hace referencia al aspecto ondulante de la arquitectura gaudiana (“Vous la forme si paresseuse torturâtes”, “sinueux détours”). En el modernismo, con la intención de evocar formas vivas, se recurre a lo curvilíneo y asimétrico (en oposición a lo rígido y ortogonal, símbolo de estatismo y muerte).

6.- “Plus qu'à la salamandre qui habite dans le feu, l'Espagne ressemble au Phénix. Il lui faut se brûler continuellement pour renaître” (*id.*: 211; y 1957: 148).

7.- “L'Espagnol vit dans la minute. La sensation le domine. Il est toujours à l'extrême. Son intensité vient de là” (1985: 200).

8.- “Il est vrai que la colère d'une fonde espagnole a de quoi faire peur. Même lorsqu'il s'excitent par jeu les Espagnols vont à l'extrême. L'autre soir les Gitans mettaient le feu aux affiches de cette petite salle en bois comme la foule a mis le feu aux églises” (*id.*: 195).

9.- “Il est huit heures. L'horloge de l'hôtel des Postes marque quatre heures quinze. Ce simple détail résume l'indifférence de l'Andalousie à l'exactitude et aux contraintes du temps” (*id.*: 209).

10.- “L'Espagne est la seule nation où je puisse dire sans ridicule: ‘Je viens d'écrire un poème’. En France, je m'excuse presque de ce que j'écris. La superbe espagnole permet cela. La modestie est aussi peu de mise en Espagne que la vanité en France. Les journalistes vous demandent: ‘Avez-vous du génie’. On peut répondre: ‘Un poète sans génie est inconcevable -c'est comme si vous demandez à un Gitan s'il sait danser’. Dali dans une conférence à Madrid déclare: ‘Picasso a du génie et j'ai du génie’. Personne ne songe à le mal comprendre” (*id.*: 219).

Ahora bien, su obra inspiró a Cocteau otra idea, una imagen sexual y femenina. Las ondas figuran a la feminidad, ya que evocan, tanto las olas marinas como el cabello de la mujer (Gilbert Durand, 1984: 108-109). En concreto, la obra de Gaudí le sugiere a Cocteau la naturaleza maternal o simplemente el feliz estado fetal, de ahí las imágenes de la gruta (“Vous dans la ville ayant ses deux arènes mîtes / Les bouches nobles d’un délicieux enfer / Forain avec stalactites et stalagmites”), y del “acunamiento de las curvas del niño, acurrucado en el huevo maternal”. Se trata de una figuración de la libido incestuosa, de las pasiones inhibidas, de ahí que imagine la arquitectura de Gaudí como una “bacante ebria”, un “delicioso infierno” y la expresión de la “fealdad bella del amor inexplicable”.

En todo caso la construcción gaudiana presenta un aspecto surreal y delirante que bien podría haber sido, en su opinión, una fuente de inspiración de las pinturas de Dalí y Miró. Asimismo, sus construcciones de ensueño le recuerdan la atmósfera onírica de algunos dibujos de Gustave Doré y de Victor Hugo, dos románticos visionarios, creadores de símbolos y fantasmagorías, pintores de sueños (como califica Zola a Gustave Doré). A este respecto, define a Gaudí como “un cartero Cheval con la ciencia de un arquitecto” (Cocteau, 1985: 181), es decir, la expresión arquitectónica del subconsciente y de un mundo surreal.

Granada le impacta no por sus orgullosas y graciosas fortalezas, como la Alhambra o el Generalife, sino por la sorprendente blancura de las fachadas de sus casas, que se impregnan del claro de luna (“Grenade la pâle qui sèche ses linges au clair de lune”), por la escasa iluminación de sus calles en la noche y por sus rumores, producidos por una extraña mezcla de campanas, palmadas, ladridos y relinchos (*id.*: 213), ruidos vagos como los provenientes del “fondo de un lago”, desfigurados como las voces que deforma un “pañuelo en la boca”.

*La nuit faisait sécher ses linges
Et ses linges étaient demeures
Les hommes qui vivent qui meurent
De ces maisons étaient les songes.

On entendait des chiens des claques
Des mains gitanes des cloches
Tout cela comme au fond d’un lac
Comme un mouchoir sur une bouche (1992: 177).

Seren du silence ô peuple de lanternes
Maisons fantômes coqs fantômes ta rumeur
Nocturne unique au monde [...] (1961: 18).*

Todo ello otorga a esta ciudad una cierta atmósfera fantasmal, de misterio, ultratumba, sueño y embrujamiento. A este respecto, la ciudad representa el alma de los poetas que perdió, Falla y, sobre todo, Federico García Lorca y a los que continuamente llora:

*Grenade m’attendait sous ses voiles de veuve
Ta nuit Fédérico ne battait plus des mains (ibid.)*

Este dolor de la ciudad se expresa en el cante y la danza flamencas. Cocteau describe este aspecto de Granada a través de la metáfora de “la granada entreabierta, que sangra y llora a su poeta, por la boca de su herida”(1957: 39). Esta imagen evoca el arte gitano andaluz, muy especialmente el cante jondo, como expresión de un desgarró íntimo de sangre y de llanto, de una visión extremadamente trágica de la vida.

*Une montagne d’eaux et d’arbres
A perdu ceux qui la chantèrent*

Ses poètes et ses arabes.

C'est ce que disent les guitares (1992: 178).

El Escorial, para Cocteau, no es un monumento, propiamente dicho, sino el alma puritana de Felipe II. Caracteriza su arquitectura de un rigor geométrico que le resulta atroz:

[...] ce fer à repasser de l'Escurial entre les mains d'une atroce blanchisseuse (1957: 34).

Es tan “severa” como la propia región de Castilla, donde el monasterio-palacio está ubicado. Lo imagina como “la virtud convertida en piedra” (1985: 202), y más concretamente, como un “estricto anciano de pie sobre una roca, que no sonríe nunca, armado y en actitud orante” (*id.*: 203), imagen misma de Felipe II, de espíritu profundamente austero y religioso, al tiempo que implacable y combatiente con los herejes. Le sorprende a Cocteau, la distribución del Escorial. El rey desde su habitación podía oír la misa. Ciertamente, todo el edificio gira en torno a la Iglesia, de modo que el Palacio, es decir, la parte dedicada a la vivienda del rey, se ordenó en torno a la visión del altar. Y ese rinconcito del coro, desde el cual Felipe II se deslizaba por una puerta secreta para no molestar el oficio, sugiere la actitud humilde y respetuosa del rey por la religión que profesaba y el culto.

En tanto que representación del puritanismo, a un poeta que como Cocteau ha sido considerado inmoral, por defender la libertad del individuo por encima de la norma y la convención social, el Escorial se le presenta como una prisión espantosa y un enorme edificio terrible.

Por otra parte, el panteón real, situado en un subterráneo, al final de una escalera que cae en picado, evoca, para Cocteau, la imagen de una gloria perdida, para España. De los antiguos dueños de un inmenso imperio, que creyeron en los bienes terrenales, no quedan más que cenizas:

*Liquide amer métal rois feus vos sangs d'orgueil
Captifs de Jérez loin de vos noirs sarcophages
Sous nos signes de craie une roue et ce deuil
De corbillards pourris et rangés par étages¹¹.*

*Vous fûtes fusillés par des mitrailles d'orgue
Ces tromblons et ces trompettes d'Apocalypse
Quand la lune empesait vos lucarnes de morgue
Votre ignorance méprisante des éclipses* (1992: 179).

Cocteau considera que toda España se apoya en este pedestal subterráneo, es decir se aferra orgullosamente a este mundo pasado del que ya no queda absolutamente nada¹².

A este viejo orgullo de Castilla viene a añadirse, en opinión de Cocteau, otro nuevo, esta vez homérico, representado por las ruinas del Alcázar de Toledo, que dominan la ciudad (1985: 205):

11.- El sabor amargo y el color de “sangre casi negra” del vino de Jerez le sugieren a Cocteau el drama español de la antigua gloria ahora eclipsada. A este respecto, Cocteau define el vino de Jerez como la sangre regia ferruginosa, corrosiva, putrefacta, la disolución y oxidación de la espada en la sangre: “À la source c'est un sang ferrugineux qui monte à la tête. [...] Encore du sang presque noir. C'est pourquoi je mets au-dessus de ma signature: 'Ici j'ai bu le sang des rois.' On dirait que ces grands seigneurs du vin conservent religieusement le sang bleu, la 'sangre torera' et tout le sang dramatique de la Castille” (1985: 224).

12.- “Espagne ivre du sang de la cave des rois” (1961: 21).

En face de cette haute et hautaine muraille en ruines, couverte d'affiches de la Fiesta et peinte et repeinte et barbouillée de sang sous un voile de deuil, n'importe quelle plume reculerait, fût-elle d'aigle ou plantée comme une cuiller d'or à même la coquille d'oeuf à la coque du crâne des grands d'Espagne (1957: 34).

3. PINTURA.

Cocteau visitó el museo del Prado, pero no todos los cuadros le fascinaron. Los únicos que, en su opinión, merecen la pena contemplar son los de Velázquez, el Greco y Goya. Los demás presentan una serie de temas religiosos que le resultaron agotadores (Cocteau, 1985: 201).

Especial atención ejercieron en él las pinturas de Goya. Cocteau descubre en este pintor a un poeta, quizás gracias a su individualismo, audacia, innovación y por su capacidad de penetrar en la verdad secreta de la realidad que le rodeaba.

Con un espíritu creador bastante libre y original supo innovar adelantándose a los ideales estéticos del momento. Al igual que Velázquez, su gran audacia pictórica estriba en la viveza de su composición (“ton sourire vif nageant”, “semblent peindre à toute vitesse”) y en su pincelada suelta, vibrante, espontánea y abocetada, que Cocteau descubre, por ejemplo, en el bolero de *La Maja*, donde observa con fascinación cómo la pasta amarilla deriva en trazos de otros colores por el movimiento desordenado del pincel, o en los diluidos y argentados trazos cromáticos de las abundantes redecillas andaluzas que adornan las cabezas de sus figuras populares:

Une fois encore je constate la simplicité déroutante du génie chez les peintres. Velázquez et Goya semblent peindre à toute vitesse avec une chance de touche incroyable. On a beau s'approcher, se calmer, analyser, on n'arrive pas à comprendre comment ce qui est fait est fait. Et l'audace. Le boléro de La Maja. Le pinceau pose une pâte jaune à la diable et il y reste des traînées d'autres couleurs (id.: 322).

*Cet hommage au Prado je l'écrivais inapte
Au pittoresque et ton sourire vif nageant
Avec grâce parmi les ondes que tu captes
Dans l'andalou filet d'une morve d'argent (1992: 150).*

La obra de Goya, como la de Velázquez, a través de este gracioso y sutil juego de pinceladas, anuncia el impresionismo de un Renoir o un Manet. Manet, según Cocteau, es *La Maja* y Renoir el último cuadro que Goya pintó, *La Lechera de Burdeos* (1985: 210). A este respecto, Cocteau declara que Goya parece pasearse por el futuro, influenciarse de lo que él mismo influenciará, robar a los que le robarán, aprovecharse de quienes se aprovecharán de él (*id.*: 201). En su poema *Hommage à Goya* vuelve de nuevo a insistir sobre esta idea:

*Fleur de l'aridité sur de hautes échasses
Enjambes l'avenir te rendant sa monnaie
De singe ses messes hautes ses messes basses
La seule riche d'or en sequins que tu n'aies.
Toi dont les pinceaux par où tu respires
Semblent imiter tes imitateurs (1992: 150).*

Pero la audacia de Goya no sólo se manifiesta en el nivel de la técnica pictórica, sino también en los temas que representa en sus pinturas, y en su tratamiento satírico. Goya es un gran cronista y costumbrista de su época. Cuenta con la exactitud de su mirada diversas escenas de la vida cotidiana, así como las costumbres, fiestas y diversiones de la sociedad del momento.

A este respecto, su pincel, acentuando ciertos detalles decorativos, aparentemente insignificantes, parece capaz de captar el gesto, la actitud, el espíritu imperecedero de la figura popular española:

Sur la route de Castille nous croiserons les groupes de ces charmants personnages. Mais ils ne portent plus les costumes fastueux de ses voyous et de ses filles. Il en reste quelque chose: la couleur d'une jupe, un mouchoir sur la tête, la brume d'argent qui les enveloppe (1985: 201).

Pero también nos comunica con gran ingenio los aspectos negativos de su mundo. Algunos de sus retratos, sobre todo los de la corte, presentan un aspecto caricaturesco, que en opinión de Cocteau, no era intencionado, sino, por el contrario, el resultado inconsciente de la precisión de su mirada, capaz de desnudar el interior de las personas, de no detenerse únicamente en su apariencia exterior física, y de llegar a proyectar su personalidad, de forma implacable.

*Sous ton regard cruel royaumes et empires
Ne furent qu'un théâtre ouvert à tes acteurs* (1992: 134).

En concreto, su mirada cruel se detiene en ciertas figuras de la corte, especialmente en María Luisa, Carlos IV y Fernando VII, cuyos retratos, a través de ciertos elementos plásticos dicen mucho de su bajeza y debilidad. A ello alude este verso del *Hommage à Goya*:

*[...] et la plus élégante
Des familles d'une cour aux nobles grimaces* (id.: 150).

Pero además, nos revela en algunas de sus pinturas un mundo abigarrado y descoyuntado, la irracionalidad y crueldad de la cotidianidad, la corrupción de la sociedad del momento. Un mundo en donde reina la deformación y lo grotesco:

*Gais truands sur le roc [...]*¹³ (ibid.)

A este respecto, le sorprende a Cocteau cómo un pintor tan crítico con la sociedad española y hasta con la propia monarquía, a lo que se viene a añadir su sospechoso “afrancesamiento” y simpatía hacia el régimen francés, en la guerra de la Independencia, fuera aceptado en una época de represión y bajo el dominio absolutista de Fernando VII:

*La grande main de fer d'Espagne dégantée
Sauvant les condamnés à mort par contumace* (ibid.).

Estos dos versos de su *Hommage à Goya* introducen una sorprendente anacronía. Hacen referencia a una actitud peculiar del dirigente absolutista español no del siglo XVIII sino del XX. Aluden a Franco quien salvó de la muerte a algunos exiliados franceses, colaboracionistas con los alemanes durante la Ocupación:

Abel Bonnard¹⁴ habite Madrid. Il y a toujours grande gêne dès qu'on parle de condamnés à mort par contumace. Après avoir livré Laval¹⁵, Franco n'a pas osé livrer personne (1985: 199).

13.- Este verso de *Hommage à Goya* quizás haga referencia a una serie de cuadros de bandidos, de la serie de los marqueses de la Romana, que pintó Goya entre 1808 y 1812, al tiempo que la colección *Los desastres de la guerra*. Son un conjunto de óleos con escenas de violencia (*Bandido asesinando a una mujer, Fusilamiento en un campo militar, Bandido desnudando a una mujer...*).

14.- Cocteau comenta que fue nombrado secretario de Estado en la Educación nacional y el 25 de agosto de 1944, con la Liberación de París, tuvo que huir a España (1989: 90, 99 y 530).

15.- Fue varias veces ministro y presidente del Consejo de ministros. Por su colaboración con el Gobierno del mariscal Pétain durante la ocupación de Francia por el ejército alemán (1940-1944), fue juzgado como traidor y colaboracionista, y fusilado en el año 1945.

Esta anacronía quizás la utilice Cocteau para evocar la aceptación, por parte de un régimen absolutista, no sólo de las pinturas tan críticas y, por ello, en cierto sentido, traicioneras de Goya, sino también de un artista sospechoso de “afrancesamiento” y de simpatizar con la nueva situación surgida en España con la guerra de la Independencia. Ya en su *Journal*, Cocteau, hablando de los colaboracionistas franceses, recuerda esta actitud peculiar de Goya con el gobierno francés y cómo, a pesar de todo, sus pinturas siguieron siendo consideradas por los españoles la honra de su país:

Goya. Cravaté de la Légion d'honneur en Espagne par Joseph Bonaparte et vendant à la France les toiles espagnoles. Tout de même il dut s'enfuir et vivre à Bordeaux où il est mort. Ses toiles n'en restent pas moins l'honneur de l'Espagne (1989b: 603).

Asimismo, le fascina el espíritu innovador y audaz de Velázquez, que, según piensa Cocteau, no sólo se manifiesta en la pincelada rápida y azarosa, como ya hemos comentado, sino también en la técnica pictórica del espejo.

Cocteau admira en *Las Meninas* la confusión entre el espacio real y el espacio pintado. Velázquez, gracias a la técnica del espejo logra reflejar el anverso y el reverso de una misma realidad, aquello que podría permanecer oculto a los ojos del observador de su cuadro: el pintor y las personas a las que dirige su mirada la infanta doña Margarita (sus padres, Mariana de Austria y Felipe IV, que la están observando desde fuera del cuadro, mientras posa para Velázquez).

*Si le pigeon ailleurs qu'au bout du bras se pose
Est-ce une main?¹⁶ Tout nu se montre Velasquez
Au point que le regard glisse et décloquer n'ose
Le couvercle à clous d'or qui torture sa caisse.*

*La chambre d'un miroir creuse une chambre inverse
Vers la moustache dont les antennes transpercent
De leur fourche la paille antique des secrets* (1992: 148).

Por otra parte parece fascinar a Cocteau, la imagen que Velázquez nos muestra en su cuadro de la infanta Margarita. Nos la revela con un cierto desparpajo infantil, con una expresión altiva y gallarda, consciente de su superioridad y de su privilegiada situación como centro de gravedad de todas las miradas, no sólo de sus fieles servidores, dentro del cuadro, sino también del rey de España, fuera de él. Así se explica que Cocteau emplee, en la descripción de la infanta, imágenes evocadoras de lo pesado. Incluso amarra, apresada para sí la luz:

*Rose est le deuil du noeud des armures d'Infante
Lourd le parfum de chairs et de fard sur les chairs.
Si jamais le soleil profite d'une fente
La dentelle aussitôt le charge de ses fers* (ibid.).

Cocteau llegó a dedicar a esta imagen velazquiana de la infanta un segundo poema, donde parece ver en ella la encarnación del viejo orgullo español, procedente de una antigua gloria que España ya ha perdido por completo:

*La fière montgolfière est infante on s'en doute
A ce signe squelette au seuil du pourrissoir*

16.- Estos versos de *Hommage à Velasquez* hacen referencia a un comentario que Dalí hizo a Cocteau acerca de las manos pintadas por Velázquez: “Dalí parle de Velázquez. ‘Une main peinte par Velázquez, dit-il, on ne la reconnaîtrait pas si elle ne tenait pas la place exacte que doit tenir une main. Mise par terre, on la prendrait pour un pigeon, pour n’importe quel objet mystérieux et énigmatique.’” (1985: 317).

*A ce signe d'adieu que présage un mouchoir
A ce pinceau planté dans le coeur qu'il envoûte (id.:149).*

El Greco es el corazón mismo de Toledo. La ciudad representa, para Cocteau, su obra. Los rostros de sus habitantes le recuerdan a los pajes de algunas de sus telas. El aspecto de Toledo es ardiente, lívido y tortuoso como los cuerpos que el Greco ha pintado. Presenta cierto misticismo. Es la imagen del Cristo ultrajado, del “toro que se arrodilla”, en actitud de humilde espiritualidad. Incluso los postes telegráficos que rodean al palacio de Lerma adquieren, en opinión de Cocteau, la apariencia de calvario.

La casa del Greco, espacio de su creación artística, definida por Cocteau como un “jardín adormecido en el brazo del camino” (1985: 205)¹⁷, evoca el estado onírico o alucinatorio en el que se sumerge el pintor. Cocteau comenta que se encerraba en su casa aislándose por completo del mundo exterior y de la luz natural¹⁸. En este marco íntimo, bajo el efecto de ese apasionamiento alucinado del místico, el pintor daba forma a figuras que omitían toda referencia a la realidad. El Greco parece, según Cocteau, el viajero y el revelador (el Hermes) del más allá. A este respecto, Cocteau comenta en su poema *Hommage au Gréco* que ha hundido un pie en el vacío y se ha sumergido en lo desconocido y secreto. Provoca auténticos milagros, comunica con otra dimensión, la divinidad celestial, y corre el riesgo de dejar de existir en relación con el mundo sensible:

*[...] O voyageur
L'empreinte creuse ici d'un orteil dans le vide
Crains la perle de la coquille au seul plongeur
Offerte sur une arène aux nacres livides (1992: 147).*

Según Cocteau el verdadero zócalo de sus pinturas religiosas se encuentra en los sótanos de su amigo el judío millonario Samuel Ha-Lévy, donde parece que el marqués de Villena decía misas negras. Este espacio de magia y hechizo constituye el soporte de la irrealidad de sus figuras, desde allí, dice Cocteau en su poema, el Greco arrancaba el rayo de las alas de los ángeles, es decir se apoderaba de ellos, los apresaba en sus lienzos, los materializaba en su pintura:

*L'or du diable dont il redoutait la promesse
Et l'or juif de Lévy cavernes ce sont d'elles
Profondément et d'un noir mélange de messes
Qu'il anges arrachait la foudre de vos ailes (ibid.).*

Es, pues, en un espacio de intimidad, de ensoñación y de magia donde tiene lugar la labor creadora del pintor griego.

Cocteau llama a sus telas “sábanas de fantasmas” y “camisas de mandrágoras”, es decir dan cuerpo a algo informe y etéreo, como es el sobrenatural espacio del alma, el mundo celestial. Asimismo, las concibe como la “ropa fulminada por un cielo entreabierto” (id: 146), lo que quizás haga referencia no sólo a las coloraciones de sus lienzos sino también a su carácter sagrado y místico de comunicación con el más allá: el cielo le revela los secretos de su mundo trascendente.

17.- “ce jardin Theotocopuli, qui fait la sieste dans son bras en forme de route” (1957: 40).

18.- “La maison du Greco ne fatigue pas. Elle défatigue. Il s'y calfeutrait, n'ouvrait jamais les fenêtres, organisait à jamais des éclairages livides” (1985: 206).

Especialmente, llaman la atención de Cocteau el *Bautismo de Cristo* y el *Entierro del Conde de Orgaz*. En el primero admira la libertad y osadía de su pincel, que deforma los cuerpos con las sinuosas ondulaciones del agua agitada y ofrece una imagen bastante irreal de los ángeles, a modo de perlas o de ostras y con unas narices semejantes a las trompetas del Apocalipsis¹⁹. Este cuadro aparece descrito en el poema que le dedicó al artista griego:

*Du cierge le mollet coule gros autre larme
Après la cuisse tortueuse sur l'autel
De ses messes extravagantes de ses armes
D'acier trempé d'épée au fleuve de métal.
Tel de métal et de draps de lit ayant forme
D'anges dont la trompette est narine dont l'oeil
Éclabousse une gloire noire et cet énorme
Toujours mollet tendu vers les tentes du deuil (ibid.).*

En estos versos la espiritualidad que expresa el cuadro del Greco aparece teñida de un cierto erotismo. Cocteau la define a través de la imagen del cirio del altar, símbolo de la luz espiritual, transfigurado en una pantorrilla y muslo enormes, muy sensuales, parecidos a los que exhibe, en el cuadro, el propio Cristo semidesnudo²⁰.

También es en la mitad superior del cuadro *El entierro del conde de Orgaz*, donde se muestra el auténtico Greco y su genio se expresa con plena libertad. Allí se revela como el emisario del más allá celestial, que trata de corporeizar con su pintura irreal y deformadora de las figuras:

*Sous une catastrophe orgueilleuse de gaz
Et de néon l'étrange étranger de Tolède
Soignant le sacerdotal miracle d'Orgaz
En secret épousa la jeune beauté laide (id.: 147).*

Cocteau considera que algunos de los motivos de los cuadros del Greco han podido inspirar la técnica de Picasso. La mano agrietada del evangelista San Mateo le recuerda las grandes manos informes de Picasso, parecidas a hojas (1985: 208). Asimismo, la escena miniaturizada del martirio de san Esteban bordada en la espléndida dalmática izquierda de *Orgaz* anuncia la pintura de Cézanne (id.: 210).

4. FLAMENCO Y TOROS.

El flamenco aporta a Cocteau una lección de génesis poética. Cocteau lo describe como un estado de posesión. El bailarín o el cantante parece habitado por un diablo que se agita en su interior y contra el cual se debate. Es como el ángel de la epilepsia:

Ils dansent, [...], avec la violence et la noblesse de certaines attaques de nerfs, avec cette mystérieuse lutte contre un ange de l'épilepsie" (id.: 181).

o incluso un fuego que arde en su interior y lo quema²¹. La parte instintiva y desconocida del hombre le invade por entero, haciéndole perder el conocimiento y valiéndose de su cuerpo,

19.- "Il est libre. Il plonge à pic dans la gloire sous-marine où ses eaux orageuses déforment les membres, où d'étranges coquilles d'huîtres exposent des perles qui sont des anges avec le nez en trompette d'Apocalypse" (1985: 205-206).

20.- "[...] où l'érotisme grec caresse longuement de fines jambes aux cuisses, aux mollets énormes, où le tribunal ecclésiastique ne fonctionne plus" (1985: 206).

21.- "Contre un feu t'achamant jusqu'à ce qu'il s'éteigne" (1961: 15).

movimientos y voz como medio para adquirir forma y exteriorizarse. Víctima de una “crisis de entrañas”, el cantante o el bailarín parece entrar en trance, padece una serie de convulsiones, patalea o canta con voz entrecortada:

Les mains battent jusqu'à ce qu'un des ouvriers s'accroche à une épaule comme s'il sentait venir le haut mal, comme s'il souffrait d'une crise d'entrailles, et chante sa douleur. Elle sort de lui par saccades[...] (id.: 223).

En todo caso se debate, a fin de expulsar fuera de sí y liberarse de esta fuerza diabólica que lo atormenta y lo abrasa por dentro:

Ils sanglotent et crachent des fleurs de feu qu'ils piétinent pour les éteindre. On dirait qu'ils cherchent à s'éteindre eux-mêmes qui sont du feu, en claquant des mains, en se claquant le ventre, les cuisses, les pieds, en relevant leur veste comme pour la protéger contre la flamme du flamenco. Dès que le feu est éteint, ils s'asseient (id.: 181-182).

Cocteau parece definir el flamenco, del mismo modo que define su propia creación poética, como una especie de partenogénesis. Lo considera como el resultado de la unión amorosa de uno consigo mismo, con su otro yo desconocido:

Ils sanglotent, ils se racontent, ils semblent nous rendre à témoins d'une blessure d'amour qui les tue (id.: 223).

*Gitane en souffletant un Éros aptéros
Organisée autour de ton sexe (1961: 15).*

O bien “una pareja formada de un solo cuerpo y que pare” (1953: 51) y en efecto Cocteau en cierta ocasión emplea la imagen del parto para expresar la liberación definitiva de la fuerza diabólica que tiene poseído al cantante:

Elle sort de lui par saccades cette longue plainte compliquée que ses camarades encouragent comme celle d'une femme qui accouche (1985: 223).

Pero, por otra parte, el flamenco aporta a Cocteau una lección de escritura poética. Es un estilo original, el ritmo impar, de los números 1-3-7. “Una cierta negligencia, lo correcto corregido por un detalle incorrecto, inesperado” (id.: 221). Dicho instinto de lo impar llega a manifestarse más allá de la coreografía o del cante, en el modo mismo de vestirse, de ahí que algunos vestidos femeninos no tengan más que una manga o que los hombres se arremanguen una sola pierna del pantalón. Este estilo impar se identifica con lo que Cocteau denominó *boiterie poétique*:

Le style flamenco est toujours impair. C'est le triomphe des nombres 1-3-7. Cela va jusqu'au point que les Gitanes portent une seule manche et que les Gitans retroussent jusqu'au genou une seule jambe de leur pantalon. Ce que j'appelle boiterie poétique est flamenco (ibid.).

La verdadera poesía, en opinión de Cocteau, es la que está hecha de “cojera”, es decir de irregularidad, de una delicada organización de desequilibrios, de malos pasos, lo que él llama “accidente organizado” o “sincronismo accidental”. No puede concebir como poético aquello que escape al desequilibrio. Ello se debe a que el poeta es víctima de una fuerza desconocida que lo habita y lo somete a su caprichosa y voluble voluntad.

A este respecto, el flamenco le ha inspirado a Cocteau la sintaxis de sus últimos poemas (id.: 200), donde podemos observar una *cojera* en varios niveles: la sustitución de la rima por la asonancia de una estrofa a otra en un mismo poema, la alternancia caprichosa de estrofas de distinto número de versos; la sucesión, en el interior de un poema o de una misma estrofa, de ver-

sos de diferente longitud; o la distribución aleatoria de la cesura, de forma que la repartición silábica de los versos no coincida con la lógica de los hemistiquios.

Finalmente, Cocteau considera que los movimientos curvos y los ritmos quebrados del flamenco han podido inspirar la obra de Picasso:

À tour de rôle ils se lèvent, entrent dans le cercle, trépignant, aident à comprendre d'où viennent les courbes et les rythmes brisés, tragiques ou grotesques, le mécanisme des lignes et de taches de Picasso, lequel peint comme ils dansent (id.: 181).

Pero, el flamenco también es, para Cocteau, además de una sintaxis y de un estado de posesión y partenogénesis, una cierta manera de ser. A este respecto, Cocteau comenta que el término proviene de Flandes, del país flamenco, cuyos soldados de la guerra de Sucesión trajeron el estilo de una insolencia regia (*id.*: 213), una especie de mezcla de audacia y orgullo, al mismo tiempo. Cocteau concibe el flamenco como la personificación de la elegancia, mientras que su contrario es la cursilería, representación de la vulgaridad. A este respecto, Juan de Maraña, en cuya tumba figura un epitafio bastante esclarecedor de su personalidad, “aquí yace el peor hombre que fue en el mundo”, y don Juan Tenorio, cuyos sacrilegios fascinan al pueblo español, encarnan, en opinión de Cocteau, el espíritu flamenco (1957: 49-50).

En la corrida de toros Jean Cocteau encuentra una realidad que le fascinó a lo largo de su vida y que se convirtió en el tema central de su obra poética, nos referimos a la muerte y, más en concreto, a la extraña y fúnebre unión amorosa con la muerte.

Considera que la corrida presenta bastantes similitudes con la tragedia (*id.*: 52-53 y 58) y distribuye los distintos papeles del espectáculo: la heroína de esta tragedia es la muerte, a la que también denomina Dama Blanca, el héroe aparece representado por el torero y la acción se reduce a la ejecución de esa boda tan extraña y fúnebre, del torero con la muerte. A este fin aparece otro personaje que funciona como intermediario, el embajador de la Dama Blanca, representado por el toro, en quien delega todos sus poderes, encargado de negociar y de concluir o no el matrimonio (*id.*: 66 y 71). El toro, a este respecto, es un doble, una fiera que representa a una mujer, es por tanto la imagen andrógina de la muerte. El ejemplo más perfecto de esta boda trágica lo representa la muerte de Manolete:

*Entouré d'yeux par le monstre à vingt-quatre mille
Figures de soleil et d'ombre seul il danse
Avec la dame illustre en sanglante mantille
Piquets de fleurs orchestre et cornes d'abondance²².
Elle jalousement imagine des noces
Villageoises (sans la moindre cérémonie)
Parfait exemple de cet égoïsme atroce
D'une amoureuse riche éprise de génies (1992: 154).*

Cocteau analiza cada una de las escenas de la corrida, desde sus preparativos hasta la estocada, en función del acto nupcial.

En primer lugar los preparativos de la boda: el traje de luces que deberá vestir el torero no es sino una imagen de una indumentaria nupcial²³. Conforme el momento de entrar en la plaza se acerca, el torero experimenta un cierto pánico sagrado, “el de un novio regio que viaja hacia

22.- Está identificando al toro con la Dama Blanca.

23.- “À Linares il [Manolete] mit son costume de nocés tout brodé d'or” (1957: 121).

una esposa poderosa, que adivina sin conocer y le impone la etiqueta” (1957: 73), es el miedo al mismo tiempo a ser rechazado y a gustar a la Dama Blanca.

A continuación, la faena: el torero efectúa una serie de pases, en donde el círculo de la plaza de toros se va ciñendo alrededor de la pareja de novios hasta no ser más que un anillo nupcial. Por tanto, según el parecer de Cocteau, no hay lucha, duelo entre el hombre y la fiera, en contra de la opinión de algunos especialistas de la corrida, sino únicamente la formación paulatina de una pareja que se va aislando poco a poco a través de una especie de hipnosis por la que el hombre y la fiera integran una unidad. Incluso la formación del reducido círculo se hace con cierta volubilidad, el torero y el toro se enredan, se rozan, se acarician (*id.*: 86-90).

Aparentemente, se trata de dos machos, pero Cocteau comenta que algunos matadores han reconocido que la estocada les provocaba la sensación de eyaculación. Luego, la corrida encierra una gran misterio que Cocteau ha dilucidado del modo siguiente: en un primer momento el torero con su rica indumentaria se presenta como el macho del reino animal y el toro de traje más modesto como la hembra, sin embargo al final del acto nupcial, los sexos se intercambian (lo que recuerda a Cocteau el mito del origen del mundo), de modo que el torero se convierte en la hembra que mata y devora al macho, el toro. Así pues, el acto nupcial se traduce en una perfecta unión andrógina con la muerte que culmina con la penetración o bien del cuerno o bien de la estocada, triunfo final, comenta Cocteau, sobre la cifra 2, que es signo de muerte (*id.*: 101). Así dirá de Manolete:

Ne faisant qu'un avec sa noble mort qui l'orne (id.: 119).

Con este breve estudio podemos corroborar lo que Gregorio Marañón intuyó sobre el viaje de Cocteau a España: que este poeta francés no “fue de ciudad en ciudad, sino de alma en alma”. Ciertamente, no supo ver nuestro país con una mirada objetiva, ni tampoco detenerse en la superficialidad de lo pintoresco. Cocteau, por el contrario, recorrió España con los ojos del poeta. La contemplación de las ciudades, los monumentos, el arte e incluso los tópicos españoles, como son los toros y el flamenco, suscitan en él unas impresiones muy personales. Parece, en realidad, como si Cocteau no viera nada y se mostrara al acecho de algo imperceptible y vago que él interpretó a su manera.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

COCTEAU, Jean (1953), *Journal d'un inconnu*, Bernard Grasset.

COCTEAU, Jean (1957), *La corrida du 1er mai*, Bernard Grasset.

COCTEAU, Jean (1961), *Cérémonial espagnol du Phénix suivi de La partie d'échecs*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1983), *Vocabulaire. Plain-Chant*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1985), *Le passé défini II (1953)*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1989a), *Le passé défini III (1954)*, Gallimard.

COCTEAU, Jean (1989b), *Journal (1942-1945)*, Gallimard.

COCTEAU, J. (1992), *Clair-obscur*, Le livre de poche.

DURAND, Gilbert (1969), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.

FRANÇAIS ET ESPAGNOLS FACE À FACE DANS LEURS DICTIONNAIRES DE LANGUE

GUILHEM NARO

MARIA OLIVER

Universitat Pompeu Fabra

RESUMEN

Recordar aquí que los diccionarios de lengua deben presentar la lengua y únicamente la lengua de que versan, haciendo abstracción de cualquier comentario de tipo enciclopédico, podría parecer una banalidad. Pero veremos cómo, del análisis de un diccionario español, se desprende un estereotipo de Francia y como, por su parte, un diccionario de lengua francesa vehicula una imagen del español y de España (y todo ello, en muchos casos, a pesar del propio lexicógrafo).

Palabras clave: francés, español, idioma, lexicógrafo, diccionario.

RÉSUMÉ

Il peut paraître stupide de rappeler que les dictionnaires de langue se doivent de présenter la langue et seulement la langue dont ils traitent en faisant abstraction de tout commentaire de type encyclopédique. Nous verrons cependant comment, à travers l'analyse de dictionnaires espagnols de langue, un stéréotype de la France et du Français se dégage et comment les dictionnaires français de langue véhiculent de leur côté une image de l'Espagnol et de l'Espagne, et cela souvent à l'insu même de leurs auteurs.

Mots-clés: français, espagnol, langue, lexicographie, dictionnaire

ABSTRACT

It seems evident that linguistic dictionaries must represent the language – and nothing but the language – they deal with and that they must refrain from all kind of encyclopedic comment. Our analysis of language dictionaries will, however, detect how a stereotype of France and the French emerges from the entries of Spanish dictionaries and how, on the other hand, French language dictionaries transmit an image of Spain and the Spanish. And all this very often without their authors' knowledge.

Keywords: French, Spanish, Languages, Lexicograph, Dictionary.

Un dictionnaire de langue, comme son nom l'indique, ne s'intéresse qu'à la langue qu'il présente. Il délaisse tout ce qui touche au domaine encyclopédique. Il est, en ce sens totalement illusoire d'y rechercher des traces d'interculturalité.

La réalité n'est pas aussi simpliste. La culture passe à travers la langue. L'interculturalité également. Il est très souvent difficile de fixer une frontière nette entre ce qui dépend du linguistique et ce qui ressort du socioculturel. Il faut, de plus, compter sur la subjectivité du lexicographe qui, tout sérieux et impartial qu'il puisse tenter d'être, considèrera avec plus ou moins de bienveillance tel ou tel apport d'informations dans le dictionnaire de langue.

Tout ce que présente un dictionnaire de langue moderne est souvent vu comme neutre. Tout son contenu provient d'études statistiques. L'ouvrage ne présente que les unités linguistiques les plus employées à l'intérieur d'un corpus de référence. La nomenclature ainsi obtenue est un reflet de la façon de s'exprimer, et par là même, de penser de tout un peuple. Nous n'avons pas ici la possibilité de nous intéresser à la composition de ce corpus. Nous dirons seulement qu'il est, pour la majorité des dictionnaires français, tiré d'ouvrages écrits et en très grande partie, littéraires. Les ouvrages techniques ne représentent qu'une faible proportion de ce corpus; les documents tirés de l'oralité sont pratiquement inexploités. Cette nomenclature, donc, grâce principalement à l'apport de l'informatique, échappe grandement à la subjectivité de l'équipe de rédaction. Ce n'est cependant pas le cas de la distribution de l'information à travers la macrostructure et la microstructure du dictionnaire. Ces deux domaines sont, eux, largement dépendants de la vision du lexicographe et de sa sensibilité.

Si de telles considérations sont valables pour des données linguistiques reflétant la culture du groupe dont on étudie la langue, elles seront d'autant plus fortes lorsqu'il s'agira de présenter des groupes humains étrangers au groupe linguistique de référence.

Telle est la raison qui nous a poussés à étudier la façon dont un dictionnaire de langue français présente la culture espagnole d'une part, et comment un dictionnaire de langue espagnol présente la culture française d'autre part.

Notre choix s'est arrêté sur deux ouvrages existant tout aussi bien sur un support papier que sur un support informatique. Nous avons donc choisi le *Dictionnaire Robert* et le *Diccionario de uso del Español* de María Moliner.

1. L'ESPAGNE DANS LE ROBERT ÉLECTRONIQUE.

1.1. La nomenclature.

Comme il était à attendre, l'entrée *Espagne* ne figure pas dans le dictionnaire de langue. Les données qui peuvent lui être associées appartenant au domaine encyclopédique. C'est donc à travers l'entrée *espagnol* que nous pourrions appréhender la présentation interculturelle.

L'examen de cette entrée est déjà significatif. La microstructure réunit l'adjectif et le nom. La progression est conforme à la dynamique de la langue. L'adjectif s'est substantivé grâce à la détermination.

La description de l'adjectif met d'emblée en avant une donnée que l'on retrouvera davantage développée dans le reste de l'étude: le domaine du vêtement: *broderie espagnole*. Il présente également plusieurs aspects ironiques de l'Espagne. Le premier n'a que peu de choses à voir avec la péninsule ibérique. Il s'agit de la *grippe espagnole*; le second, peut-être plus lié à la

vision de l'Espagne vue de l'hexagone, n'en est pas plus flatteur: *parler français comme un basque espagnol* doublé de son à-peu-près phonétique encore plus irrévérentieux: *comme une vache espagnole*. Les autres collocations témoignent elles aussi d'une vision de l'hispanité toute teintée à la fois de respect et d'ironie: *la comédie espagnole, la fierté espagnole, l'économie espagnole*. Un rappel de l'histoire plus récente de l'Espagne: *la guerre civile espagnole*. Une autre collocation est difficile à interpréter. Il s'agit d'un vers emprunté à un opéra de Jacques Offenbach (la Péricole) dans lequel il est écrit *Il grandira, car il est espagnol*. Quelle est le but de cette citation? Prouver que les espagnols sont grands. Ce n'est pas impossible puisque l'on parle des grands d'Espagne. Être ironique envers les espagnols? Ce n'est pas impossible, mais l'ironie serait réduite alors que la stupidité d'avoir sélectionné cette citation serait flagrante. Il semblerait plutôt que la seule finalité soit le plaisir de citer une oeuvre tout autant émouvante que remarquable de la lyrique française. Le recours à l'Espagne n'est alors qu'un prétexte pour parler de la France.

La définition de la sous-entrée nominale est riche en enseignements. *Espagnol* est employé pour décrire un groupe humain et un groupe linguistique. La dimension humaine est laissée dans le vague. Elle est très vite évacuée pour laisser toute la place à la dimension linguistique. *L'espagnol* y est traité comme une langue latine mise en concurrence en Espagne même par d'autres langues comme le catalan ou le basque. Trois points de suspension laissent supposer que la concurrence est encore plus ouverte. La langue se trouve alors réduite au castillan dans une note de renvoi.

La situation, en revanche est nettement plus solide en Amérique latine où l'espagnol est présenté comme langue nationale de la quasi-totalité d'un continent.

Comme preuve de cette dualité vient toute une série de collocations: trois provinces pour l'Espagne sans points de suspension, ce qui semble laisser supposer que la liste est exhaustive. Cette liste (Castille, Andalousie, Galice) ne semble pas correspondre exactement aux différents dialectes de l'espagnol présentés dans la partie adjectivale (andalou et galicien –certes– mais aussi aragonais, asturien, léonais). Cette vision réductrice s'oppose à celle que présente la liste de six pays séparés en deux groupes de trois reliés par des points de suspension. Si le premier groupe reprend bien des pays de l'Amérique latine, il n'en va pas de même pour le deuxième groupe qui déborde largement des frontières déjà vastes du sous-continent américain.

Vient ensuite une longue liste d'emprunts du français à l'espagnol. Dans cette liste sont concentrées toutes les données sur la vision culturelle de l'Espagne que présente le dictionnaire Robert.

Les emprunts à l'espagnol d'Espagne sont différenciés de ceux de l'espagnol d'Amérique. Ainsi se trouve répétée la première division qui portait sur la langue elle-même. L'espagnol d'Espagne est vu comme un pont entre les civilisations arabe ou persane et la France. Sa période de grande influence a été principalement les XVI^e et XVII^e siècles. Ses domaines d'application privilégiés auront été la musique, la cuisine, les vêtements, la littérature, les courses de taureaux et les institutions. Autant d'aspects d'ordre somme toute secondaire et qui touchent dans leur presque totalité à des domaines artistiques.

L'article se clôt sur une série de quatre dérivés d'Espagnol à connotation plutôt péjorative *espagnolade, espagnolette, espagnoliser* et *espagnolisme*.

1.2. La culture espagnole: un pont entre civilisations.

Outre les mots que la langue espagnole a rapportés d'Amérique latine, elle est également responsable (à en croire la définition) du passage en français de nombreux mots provenant d'autres types de civilisation comme la culture arabe ou la culture persane.

L'espagnol, et par là même l'Espagne semblent avoir été une des grande voies de l'apport originaire d'Afrique du Nord, d'Asie ou d'Amérique du sud en français. Les domaines intéressés semblent être en très grande partie le domaine culturel et celui des institutions. Cet éventail reprend largement ce que nous avons dit précédemment des domaines privilégiés des emprunts à l'espagnol.

La musique et la danse occupent une grande partie du vocabulaire exotique qui a transité par l'espagnol: *guitarre*, *sarabande*, auxquels il conviendrait d'ajouter des termes possiblement liés à la culture arabe comme *fandango* qui pourrait provenir de l'arabe *fendura*; ou encore *jota* qui pourrait provenir d'un autre mot arabe. À ce groupe dérivé du monde musulman, on pourrait ajouter *jota* hérité de l'orient par l'intermédiaire de la langue grecque.

Le domaine des institutions est, lui aussi représenté. *Alguazil*, mot tombé en désuétude tant en français qu'en espagnol est présenté comme un apport de l'espagnol au français.

Aux domaines culturel et institutionnel, s'ajoutent les apports d'autres civilisations dans le domaine vestimentaire. Ce sont toujours les régions musulmanes qui fournissent ces emprunts: nous citerons ici principalement *alpargate* pour lequel la note étymologique fait état d'un étymon hispano-arabe unissant en son sein la culture espagnole et la culture arabe.

Cette mention n'est pas isolée puisque la microstructure du dictionnaire présente deux entrées unissant étroitement l'Espagne et la civilisation arabe: *hispano-arabe* et *hispano-moresque*. Les deux présentent une Espagne riche, inventive, mais soumise à la civilisation des envahisseurs. L'Espagne est donc ainsi représentée comme un lieu de contact entre civilisations, contact qui s'est ensuite propagé aux pays voisins.

1.3. L'Espagne, pays de culture.

Si la culture passe par le contact avec d'autres civilisations, elle est aussi de création purement espagnole. Les domaines culturels privilégiés sont la musique, la danse et la littérature.

La musique est représentée par les entrées: *cantiga*, *castagnettes*, *chaconne*, *zarzuela*, *flamenco*...

Chaconne et *flamenco* figurent autant dans la partie "musique" que dans la partie "danse".

Ces entrées ne reçoivent pas un traitement identique. *Cantiga* se démarque des autres en ce que ce terme est le seul qui ne soit pas illustré par une ou plusieurs citations littéraires. Encore faut-il remarquer que l'allusion à la littérature ne manque pas puisque l'entrée mentionne qu'il s'agit d'une pièce provenant des anciens troubadours.

La danse vient renforcer l'information relative à la musique. Les entrées sont nombreuses: *zapateado*, *chaconne*, *boléro*, *fandango*, *jota*, *sarabande*, *séguedille*, *cachucha*. Ces danses ont en commun de renvoyer certes à des genres typiquement espagnols, mais elles ont aussi en commun d'apparaître dans des oeuvres littéraires françaises.

1.4. L'Espagne et la littérature.

Nous venons de voir que le monde de la musique est fortement lié à la mention de citations littéraires. La littérature elle-même occupe une très grande place dans le dictionnaire avec les entrées: *espagnolade*, *gongorisme*, *gongoriste*, *matamore*, *Don Quichotte*, *don quichottesque*, *picaresque*, *romancero*. Ces entrées réunissent tout autant des genres littéraires, que des personnages littéraires. Divers en apparence, ces termes ont une fois encore en commun d'être assortis d'une citation littéraire. Ils possèdent un autre point en commun: si leur prétexte est l'Espagne, leur centre d'intérêt est la France. L'entrée *espagnolade* est, en ce sens, significative: *oeuvre facile à sujet superficiellement espagnol, où l'Espagne est représentée selon une vue pittoresque et convenue*.

1.5. L'Espagne et les vêtements.

De nombreuses entrées présentent des termes liés à l'habillement: *mantille*, *sombrero*, *alpargate*, *basquine*, *boléro*, *vertugadin*. Comme dans les cas précédents, il est ici inutile de rechercher une possibilité de justification de cette série. Un chapeau côtoie des chaussures ou des vestes. Il est également inutile d'y rechercher des raisons de fréquence en langue française comme en langue espagnole. De plus, *basquine* et *vertugadin* sont accompagnés de la mention *anciennement* alors que la marque *rare* est donnée avec *alpargate*. Ce dernier terme est le seul, parmi le groupe des vêtements, qui figure dans le dictionnaire sans l'apport d'une citation littéraire. Il est cependant accompagné d'une note étymologique beaucoup plus longue même que ne l'est la définition.

Le groupe des vêtements, comme ceux que l'on a déjà vus auparavant ne semble devoir justifier sa présence dans le texte par aucune considération objective. Sa présence semble plus relever du hasard ou des accidents de l'inventaire d'un corpus.

1.6. L'Espagne et la nourriture.

Quelques termes du Robert électronique sont liés à la présentation de la nourriture espagnole. Ils ne sont pas très nombreux: *zarzuela*, *chorizo* et *soubressade*. Ces trois termes ne sont pas accompagnés de citation littéraire. Les notes étymologiques sont réduites au minimum (*mot espagnol, milieu du XXe siècle*) pour *chorizo*. La raison de leur présence dans le dictionnaire français semble pour le moins étrange à moins qu'elle ne s'explique par le soin tout particulier à expliquer leur mode de fabrication.

1.7. L'Espagne et la tauromachie.

Avec cette catégorie, nous entrons dans l'un des deux domaines les mieux documentés pour ce qui est des termes liés à l'Espagne. La liste des termes tauromachiques est longue, mais en plus, le traitement de chacun des termes proposés est riche et divers.

Le Robert électronique présente de nombreux termes liés aux courses de taureaux: *corrida*, *paseo*, *aficionado*, *plaza*, *cuadrilla*, *quadrille*, *banderille*, *banderillero*, *picador*, *torero*, *toréador*, *faena*, *muleta*, *paseo*, *matador*, *espada*. L'ampleur de ce groupe est déjà significative. Nous nous attarderons cependant sur l'étude de quatre de ces termes: *matador*, *espada*, *torero* et *toréador*.

Le terme central semble être *torero* (homme qui affronte les taureaux), les autres termes en sont des variantes. Deux sont pratiquement synonymes pour désigner le tueur de taureaux *espadador* et *matador*. Le dictionnaire accorde une nette préférence au premier. La valeur de “tueur de taureaux” liée au deuxième n’arrive que très loin à l’intérieur de la définition. Le dernier *toréador* est donné comme archaïque et non utilisé en espagnol dans ce sens. Le dictionnaire laisse la responsabilité de ce terme à des récits de voyages en Espagne et à des auteurs de pièces lyriques. Cette série nous livre ainsi un joli exemple de refabrication d’une culture espagnole dans une autre langue.

1.8. L’Espagne et ses institutions.

Nous arrivons enfin à la partie la plus développée de cette section. Elle touche tout autant des institutions à proprement parler que des divisions historiques, des charges, voire des personnages historiques. *Carlisme, junte, majorat, pronunciamiento, armada, alcade, alcalde, alcaldie, alguazil, grandesse, hidalgo, infant, menin, autodafé, ayuntamiento, caudillo, camarilla, conquistador, cortés, hermandad* sont les termes qui peuvent être regroupés dans cette partie. Ils décrivent une Espagne faite de grandeur, de noblesse, d’abolu dans la religion comme dans la politique, de prise de pouvoir par la force et de l’imposition d’un pouvoir dictatorial de la part d’un chef militaire. Tous ces termes sont fortement documentés avec de nombreuses citations littéraires.

1.9. Quelle Espagne ressort du Robert électronique?

Elle est avant tout un pays de passage de la culture. Elle est un pays de culture. Mais en même temps, elle est le pays romantique et cruel. Le fait que très souvent, trop souvent pour les caractéristiques du Robert, les lexicographes signalent que les entrées représentent des termes d’emploi rare, voire très rares, ou anciens jette une suspicion sur l’ensemble du groupe. Il ne répond pas à l’objectivité à laquelle prétend l’équipe de rédaction. Répond-elle à une subjectivité? Sans aucun doute non. Ce serait sous-entendre une vaste stratégie d’ensemble. Ce serait également imaginer que les lexicographes ont pensé qu’un lecteur allait parcourir le dictionnaire d’un bout à l’autre. Mis à part quelques lexicologues (et encore...), ce ne sera le cas de personne. Sans aucun doute, l’image de l’Espagne que projette le dictionnaire a-t-elle échappé même à ses concepteurs. Elle est cependant une Espagne superficielle, représentée selon une vue pittoresque et convenue. Elle correspond exactement à ce que le propre dictionnaire définit comme une *españolade*.

2. LE FRANÇAIS DANS LE DICTIONNAIRE DE MARÍA MOLINER.

Dans le *Diccionario de uso del Español* de María Moliner, six sont les domaines où les emprunts au français sont particulièrement nombreux: la gastronomie, le vêtement – bien sûr –, le théâtre et les spectacles, l’histoire et la politique, la bureaucratie et finalement la culture. Nous avons omis l’analyse des entrées appartenant aux deux premiers domaines, du fait de leur grand volume. Nous avons donc divisé notre brève analyse en cinq appartés. Nous avons retenu également le fait que María Moliner inclut des noms propres dans son dictionnaire, parmi lesquels nombreux sont français. L’inclusion de ces noms propres se révèle assez mystérieuse. Après ce rapide parcours par ces domaines à emprunts, nous arriverons aux appellations.

2.1. La France et l'histoire.

La Révolution française et l'invasion de l'Espagne sont les deux faits historiques auxquels on doit la plupart des emprunts concernant la politique et l'histoire. Il serait en outre tout-à-fait justifié d'inclure la *Fronde* puisqu'elle est définie dans l'entrée *fronda* vu qu'elle est à l'origine de *correr aires de fronda*. Les factions de la Révolution (*jacobins*, *girondinos*), tous les mois du calendrier républicain, le *civismo*, le *ballotage* (sic), *convencional* (2: *se aplica a los miembros de la Convencion francesa*), la *carmañola* et le *gorro frigio*. On peut aussi rencontrer la *francesada* (invasion de l'Espagne par les français au temps de Napoléon) et, plus récemment, le *maquis*. Toutes ces définitions se révèlent neutres et n'apportent que les connotations propres à la langue (voir le suffixe péjoratif *-ada*, pour *francesada*). Elles rendent compte des apports de la France à l'histoire occidentale et des événements historiques communs.

2.2. La France, pays de culture.

La culture et civilisation françaises sont aussi présentes au sein de ce dictionnaire, si personnel comme nous le verrons: *gasendismo*, *cartesianismo*, *cartesiano*, *ilustración*, *siglo de las luces*, *enciclopedista*, *existencialismo* pour la philosophie; *Parnaso*, *Pléyade*, pour les Lettres; *clunacismo*, *galicanismo*, pour la religion, *falansterio*, pour la sociologie... et voilà que même Abelardo (et pourquoi pas Eloïse se demande-t-on au moment du *politiquement correct*) a droit à une entrée qui le rattache au conceptualisme.

2.3. La France et l'administration.

La bureaucratie est, elle aussi, bien représentée avec des termes comme: *burocracia*, *secretar*, *buró*, *carpeta*, *dossier*, *bufete* (certains présentent la mention d'un équivalent espagnol comme *expediente* pour dossier, *cómoda* pour bureau). Il n'y a pas non plus de marque spéciale pour ces termes si ce n'est le fait qu'il s'agit de doublets, ce qui témoigne d'un certain prestige de la langue française, ou d'un certain snobisme de la part des bureaucrates.

2.4. La France et le théâtre.

Finalement, il y a le théâtre, qui avec la mention de *francés* nous mettra sur la piste de cette présence massive et arbitraire, comme en témoigne par exemple le choix des noms propres issus du français et présentés dans ce dictionnaire de la langue espagnole. *Matinée*, *soirée*, *debut*, *vaudeville*, *boîte* et *buat*, *cancán*, *foyer*, *ambigú*, *cabaret*, *cuplé*, *vedette*, *troupe* montrent combien le théâtre de boulevard et les variétés ont influencé la vie théâtrale en Espagne. D'autres termes d'origine française ont des références plus anciennes: *guiñol* – qui n'est pas présenté comme un nom propre alors que tel est le cas pour son moins illustre compagnon *Gnafrón*. Le grand acteur *Talma* figure dans notre dictionnaire comme ayant légué son nom au talma.

Mais arrêtons-nous sur *cuplé* et sur *vaudeville*.

Cuplé: [...] *españolización del nombre francés "couplet", que se aplica a ciertas cancioncillas ligeras y, generalmente picarescas, que se cantaban en el primer tercio de este siglo en los espectáculos de variedades.*

Vaudeville: [...] comedia escabrosa algo ligera.

Léger et picaresque, voire grivois, comme nous le verrons par la suite, tels sont les adjectifs connotant l'image du Français en Espagne, l'image à laquelle n'échappe pas le lexicographe. Comment expliquer sans cela que *Abelardo* ait droit à une entrée et que des termes comme *griseta* et *midineta* fassent partie du corpus?

2.5. Les noms propres issus du français.

Nous avons déjà signalé que le *Diccionario de uso del Español* de María Moliner présente de nombreux exemples de noms propres, tout autant patronymes que toponymes. La France en est un avec son cortège d'adjectifs dérivés ou de synonymes parfois fortement connotés *francés, franchote, franchute, franco, franco-, gabacho, galicado, francófilo*. Nous pouvons joindre à cette liste des noms de peuplades hexagonales comme *alóbrogo, aquitano, cavaro, celta, franco, galo, meldense, normando, occitano, salio*. Nous pouvons enfin y associer des noms de dynasties tels que *carlovingo, carolingio, merovingio*.

Il serait également possible d'ajouter à cette liste des termes comme *Abelardo* et *Gnafrón* – déjà mentionnés – ou encore des mentions de noms de villes qui figurent comme entrées en fonction de la difficulté ou de l'exceptionnalité de leur toponyme.

Des noms d'institutions ou de postes, dont la plupart sont dus à la Révolution française ou à l'époque napoléonienne, pourraient être cités ainsi que la mention de deux fleurs dont le nom contient une allusion à la France: *Gala de Francia* et *sangre de Francia*.

2.6. Comment le dictionnaire de María Moliner présente-t-il la France?

La plus grande partie de la réponse se trouve concentrée dans l'entrée même *francés*. Il ne faut cependant pas oublier que le dictionnaire de María Moliner ne présente aucune citation d'auteurs, ce qui restreint les possibilités de retracer le topique à partir de discours rapportés. La présence du français se doit aussi aux emprunts ou aux mots qui arrivent en Espagne après avoir transité par la France qui devient ainsi un porte-parole de l'Orient. C'est ainsi que sont parvenus dans la langue espagnole des termes arabes et cela longtemps après l'expulsion de ceux-là de la Péninsule. La France est donc responsable de l'introduction de termes comme *espahí, almuecín, pachá* empruntés à la langue turque. C'est à cause de la France que les bacchantes peuvent s'exclamer *¡Evohé!* L'inclusion (frappante) de cette apostrophe dans un dictionnaire de langue espagnole en dit beaucoup sur le rôle de la France pour la transmission d'autres cultures et de son statut de culture de prestige. C'est sans doute pour la même raison de prestige culturel que l'auteur se sent obligé de préciser que le nom de *hortensia* donné à un fleur provient du nom d'une dame française.

Dans la même entrée *francés*, nous pouvons trouver l'équivalent de la *grippe espagnole*, à savoir *el mal francés*, qui connaît des variantes sous la forme *gálico* ou *malo gálico*. L'entrée *gálico* présente ainsi le texte suivant:

Gálico: [...] De las Galias, 2). (aplicado a "morbo") De la sífilis (por creerse esta enfermedad procedente de Francia) 3). (n., en masc.) Sífilis.

Croire la siphilis patrimoine de la France, voilà l'imaginaire de la langue en action. Cette attribution correspond, bien-sûr, à l'image que la France a pu projeter à ses voisins bien catholiques, voire bien prudes: la France est la nation des libertés sexuelles ou, en tout cas elle est une

nation à l'esprit grivois. Le français est pour les espagnols, la langue du *libertinaje*. Ce mot n'est, d'ailleurs, guère compris en espagnol que comme "comportement licencieux, vicieux, déréglé, malhonnête", plutôt qu'en rapport avec l'incroyance religieuse, comme le montre la liste des synonymes et des mots pouvant être associés à *libertino*: *disipado, disoluto, licencioso, vicioso, calavera, crápula, inmoderado, juerguista, libre, mesalina, mujer, alegre, mujer galante, mujer de vida alegre, perdido, sexo, vicio, lujuria...* pour n'en citer que quelques-uns.

D'autres associations témoignent de la connotation de luxure qui est attachée au français comme le montre l'entrée *garzón*, mot dérivé du français *garçon*: 3. *ant. Pretendiente, cortejador*. 4. *Joven libertino en el trato con mujeres*.

De la même façon, *garzonear* présente les traits suivants: 2. *Llevar un hombre vida disoluta con las mujeres*. *Garzonía* nous présente un nouvel exemple de cette vision: (*Albacete*) *acción de acriciarse los animales durante el celo*. 2. (*Andalucía*) *Celo de los animales salvajes*.

Cette image est à mettre, bien sûr, sur le compte de l'imaginaire social. Elle n'est pas le fait du travail du lexicographe. Elle résulte du contenu non explicité des contacts interculturels, du frottement entre peuples, du réservoir de l'idéologie nationale. Ces faits sociaux ne devraient cependant pas influencer le lexicographe au moment de rédiger son article. Ils paraissent pourtant fortement marquer notre dictionnaire. Sans son action, comment expliquer alors l'abondante présence de mots français, de noms propres français et des adjectifs que l'on peut trouver par exemple dans les entrées *cuplé* et *vaudeville* ou encore dans l'entrée *griseta*: 2) (*Galicismo, no incluido en el D.R.A.E.*) *Españolización del nombre "grisette", dado en Francia a las obreras jóvenes y pizpiretas, particularmente a las modistillas*.

Si l'on revient sur les appellations, parmi les synonymes de français, l'on peut trouver le terme péjoratif *gabacho* appliqué aux habitants des deux versants des Pyrénées et, par extension, aux français. Il convient d'attirer l'attention sur la valeur que ce terme possède en Aragon. Il est employé dans cette zone comme synonyme de lâche et de peu résistant à la douleur. *Aragón: cobarde. Poco sufrido para el dolor físico o asustadizo o exageradamente impresionable ante él; por ejemplo, ante una operación dolorosa o cruenta que tiene que sufrir o presenciar*. Il n'est pas exclu de penser que le voisinage de l'Aragon avec les deux versants des Pyrénées ait pu influencer sur cette acception. Dans une autre entrée, il est précisé que *gabachada* désigne une action propre au *gabacho* sans préciser en quelle mesure ce terme doit être entendu. Tout comme *francesada*, *gabachada* est un terme péjoratif. Le suffixe *-ada* est suffisamment clair en ce sens. Le dictionnaire ne précise cependant pas les conditions d'emploi de ces locutions. Il ne précise pas non plus ce que l'on peut entendre par *action propre des Français* là où justement il serait intéressant qu'il le fasse. Faut-il y voir une hypercorrection de la part du lexicographe? Il est possible de l'imaginer. Rien ne nous permet de nous prononcer sur ce sujet.

Puisque le dictionnaire de María Moliner, comme la plupart des dictionnaires espagnols ne présente pas de citations, la subjectivité ne peut se manifester que dans le choix des entrées et dans les adjectifs ou autres qualificatifs employés dans les définitions. María Moliner rend bien compte de l'imaginaire à double tranchant enveloppant le français en Espagne: si le français est bien la langue des révolutions, s'il est la langue des *librepensadores* cartésiens, il est aussi la langue de la licence, de la liberté sexuelle et du piquant. Au delà du dit, le dictionnaire laisse entrevoir son admiration pour cette civilisation. En ce sens, il est un dictionnaire *afrancesado*.

3. QUELLES IMPRESSIONS À PROPOS DES RAPPORTS MUTUELS RESORTENT DES DEUX OUVRAGES?

En premier lieu, il faut remarquer que chacun des dictionnaires se fait l'écho de ce que chacune des langues véhicule de l'inconscient collectif, que cela soit au niveau de l'admiration que l'on peut éprouver vis-à-vis du voisin; que cela soit éventuellement au niveau de la haine que l'on peut éprouver pour lui; que ce soit enfin et surtout au niveau de l'envie que l'on a de ce que le voisin possède ou représente. Il est bien connu que, d'un côté, tout est toujours plus beau chez le voisin; et que, d'un autre côté, le voisin est toujours responsable de tous nos maux.

Les relations entre les français et les espagnols, telles qu'elles ressortent de leurs dictionnaires, n'échappent pas à cette règle-là.

Si l'on veut dépasser ce simple constat général, il est cependant à remarquer des réactions identiques des deux communautés face à une tierce communauté. Le français rend bien l'espagnol responsable de l'introduction de termes arabes dans la langue; mais l'espagnol réagit de même face au français. L'espagnol insinue bien qu'une redoutable maladie s'est infiltrée en Espagne par la faute des français; mais le français laisse entendre qu'une épidémie mortelle venue d'Espagne a largement affecté la population française. Les rapports de bon voisinage sont bien respectés.

Plus grave, en revanche, est que le dictionnaire français ne signale plus d'apports de la péninsule à la langue de la France depuis le milieu du XXe siècle pour les dernières mentions ou, plus généralement, depuis la fin du XIXe siècle; alors que pour le dictionnaire espagnol, les derniers emprunts au français semblent eux aussi dater de la même époque. Bien entendu, malgré toute sa bonne volonté, une équipe de rédacteurs d'un dictionnaire est toujours et par nature en retard sur des événements linguistiques qu'elle veut décrire. On peut cependant objecter que des apports anglo-saxons beaucoup plus récents inondent chacun des deux dictionnaires.

À travers notre brève étude, il ressort finalement de la France et de l'Espagne l'image de voisins encore étonnés d'être voisins et tous deux tournés vers une même et autre orientation, ce qui les empêche de chercher à mieux se connaître ou à mieux se comprendre. Plus que l'image d'une rivalité sympathique et enrichissante, c'est plutôt une image d'indifférence et d'incompréhension mutuelle qui en ressort.

Il serait tout de même temps de changer cet état de fait et de commencer enfin à se détester amicalement ou à s'aimer dans la douleur. Rien n'est plus mauvais que l'indifférence entre voisins condamnés à voisiner.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

MOLINER, M. (1991) *Diccionario de uso del Español*, Madrid, Gredos.

MOLINER, M. (1996) *idem*, edición en CD-Rom.

ROBERT, P. (1977) *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue Française*, Paris, Dictionnaire le Robert.

ROBERT, P. (1992) *idem*, édition en CD-Rom.

LA HUELLA DE ESPAÑA EN BOREL

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

Universidad de Murcia

RESUMEN

El artículo pretende demostrar que España no sólo está de moda en la literatura y cultura francesas en el siglo XIX, principalmente en el periodo romántico, entre aquellos que viajaron y descubrieron nuestro país, sino que otros escritores también se interesaron por él, por sus costumbres y por su lengua. En el caso de Pétrus Borel, “petit romantique”, un cierto interés por España y lo español que demuestra en parte de su producción y, en particular en su libro de relatos *Champavert, contes immoraux*, podría constituirse además en ejemplo vivo de la visión social y vital del propio escritor.

Palabras clave: Literatura XIX, narrativa, relato corto, recepción de literatura en lengua francesa, relaciones Francia-España.

RÉSUMÉ

L'article essaie de montrer que l'Espagne n'est pas seulement à la mode parmi les écrivains français du XIX^e siècle qui voyagèrent et découvrirent notre pays, surtout à la période romantique mais que d'autres se sont aussi intéressés à ses moeurs et à sa langue. Dans le cas de Pétrus Borel, un des “petits romantiques” qui ne connaissait pas l'Espagne, un certain intérêt montré dans une partie de sa création littéraire envers notre pays, en particulier dans *Champavert, contes immoraux*, pourrait en outre constituer chez lui un exemple vivant de sa vision vitale et sociale.

Mots-clés: Littérature XIX^e, récit, nouvelle, réception de littérature française en Espagne, relations France-Espagne.

ABSTRACT

This article aims to show that if Spain was fashionable in 19th-century French literature and culture - mostly during the Romantic period- amongst those who travel and discovered our country, there were other writers who were also interested in Spain, its national habits and its language. In the case of Pétrus Borel, a *petit romantique*, a certain interest in Spain and things Spanish which is evident in part of his

work, particularly in his stories *Champavert, contes immoraux*, could become a good example of his social vision and worldview as writer.

Hoy voy a hablar de Pétrus Borel. Pocos le conocen. No ha pasado a la posteridad, al menos hasta el presente. Su nombre sigue siendo uno de tantos entre la pléyade de los pequeños románticos, de esos segundones que dormitan a la sombra de los grandes. Nada que hacer ante un Hugo, un Musset, un Gautier, un Nerval. Como Stendhal, su coetáneo, fue un incomprendido. Contrariamente a él, apenas se le reconoció aunque durante unos años, pocos, fue famoso, y admirado por sus amigos, Nerval y Gautier entre los más conocidos. También Baudelaire supo apreciar y valorar su actitud y su obra¹. Algunos “happy few”, unos pocos elegidos, Breton el primero, lo reconocieron posteriormente². Nadie más. La historia y la crítica literarias tampoco han hecho gran cosa por su figura, a pesar de los estudios de ciertos críticos, principalmente de Steinmetz. Sin embargo, su importancia es manifiesta si nos interesamos por el Romanticismo ya sea desde el punto de vista ideológico, por sus relaciones con las grandes figuras del momento - sin él, a Balzac, Gautier, Nerval, Baudelaire y a todos aquellos que construyeron el edificio literario francés en los cinco primeros decenios del siglo, les faltaría *quizás* - y subrayo esta probabilidad³ -alguna cosa, sea también por su aportación - que no es en este caso hipotética sino muy real- a la vida intelectual de su tiempo, y sobre todo, y creo que es lo que está pendiente de rehabilitar por su actividad creadora. En nuestro país sólo una de sus obras, *Champavert, contes*, ha sido traducida. Fue en el año 1977 por Gonzalo Armero en la editorial Alfaguara. Esta traducción está agotada y la editorial Miraguano la ha vuelto a reeditar en 1994. Un año antes, en 1993, aparece otra traducción del mismo libro de relatos debida a C. A. Robledo y publicada por Seuba. Precisamente cuando Borel publica esta obra en 1833, goza de una celebridad de escándalo. Se hallaba en el punto álgido de una gloria intelectual que resultó ser frágil.

La huella de España en Borel. Esa fue la propuesta de la comunicación. A priori parecía claro. A vuelo de pájaro, ciertos hallazgos en su producción prometían justificar este acercamiento. Así su primera “nouvelle” lleva el título de *Les Pressentiments, médianoche*⁴. En *Champavert, contes immoraux*, texto sobre el que volveremos más particularmente, algunos de los relatos contienen numerosas palabras en castellano en el transcurso de las historias o en los epígrafes de los capítulos, o transcurren en España y en algunas de las antiguas colonias españolas. Otro relato, *Promenade en Espagne*⁵ nos orienta en la misma dirección. Igualmente, aunque en escasa medida, en su novela *Mme Putiphar*, publicada en 1839 aparecen ciertas referencias que conciernen a nuestro país o a nuestra lengua. *La None de Peñaranda*⁶ es una “nouve-

1.- Ver Baudelaire, Ch. (1961) *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, pp. 724-727.

2.- La primera vez que Breton se interesa por él fue en 1927 gracias al encuentro con el prólogo de *Mme Putiphar*. En 1950, le consagra unas líneas en su *Anthologie de l'humour noir*.

3.- Resulta interesante la reflexión de Aristide Marie (1967: 63) a raíz de la publicación de la primera obra de Borel, el libro de poemas *Rhapsodies*: “Ainsi conçoit-on qu'il puisse étonner des poètes mieux doués, des écrivains qui seront de plus purs artistes; que le magicien de lettres qu'est déjà Théophile, que l'écrivain délicat et nuancé que sera Gérard de Nerval aient pu subir son ascendant, et voir en lui “le grand homme spécial de leur Bande””.

4.- Publicada en un keepsake, *Album de la Mode, chroniques du monde fashionable pour 1832*.

5.- Apareció en 1835 en el *Journal des Demoiselles*.

6.- Apareció publicada en la *Revue de Paris*, T. VI, Junio de 1842. Ha sido reeditada recientemente por Steinmetz (1981) *Plein Chant*, Bassac, Chateauneuf-sur-Charente.

lle” cuya acción transcurre en España en 1808. Y hasta tuvo un proyecto de drama, cuyo título hubiese sido el de *Le Comte Alarcos*.

Y, tras el análisis, sigue siendo el título adecuado porque sí dejó España, o mejor lo español, una huella en Borel. Y digo bien, al menos así lo creo, en Borel, hombre y artista.

¿Qué conocemos de él, de su vida, que nos sirva de orientación, de rastreo para descubrir esa huella de España en su obra? Pocos datos biográficos suyos poseemos aunque algunos enmascarados en su propia autobiografía, otros de sus amigos, de esos componentes del “Petit Cénacle” que protagonizaron la batalla romántica.

Sabemos que nunca estuvo en nuestro país. En Borel, nada parecido pues a ejemplos como el de Hugo, Mérimée o Gautier quienes, en mayor o menor medida, no sólo reflejan su imagen de España y de lo español en sus respectivas obras, sino que la visitaron como tantos otros en el siglo XIX.

Pero ya en *Rhapsodies*, libro de poemas publicado en 1831, leemos en su Prefacio: “Heureusement, conclut-il, que pour se consoler de tout cela, il nous reste l’adultère! le tabac de maryland! et du papel español por cigaritos”. Esta referencia, que podría ser contemplada como de simple moda por lo español, adquiere más importancia si la aunamos con aquellas otras que encontramos en otro largo Prefacio, aquel que Borel compuso como presentación de *Champavert, contes immoraux*. Esta introducción lleva por título “Notice sur Champavert” y en ella se nos comunica el suicidio de Pétrus Borel cuyo verdadero nombre era el de Champavert, joven y fatal poeta, de vida anómala. El autor imaginario de este prólogo nos va a contar su vida, como sus cualidades físicas y psíquicas, entre las que leemos: “il était bon, doux, affable, fier, opiniâtre, serviable, bienveillant, son coeur aimant, *amoroso con los suyos*, divine expression espagnole”. Pasa a continuación a contarnos aspectos de su infancia y educación. Y en este sentido comenta: “il s’entourait toujours de cinq à six grammaires d’idiomes anciens et modernes”, cuestión esta que podría explicar sus conocimientos variados de lenguas vivas y muertas. Ante el oficio que su padre le busca, el de aprendiz de arquitecto, Champavert -nuestro Pétrus Borel-manifiesta: “Si j’avais rêvé une existence, c’est chamelier au désert, c’est muletier andalous, c’est tahitien!”.

Porque Borel no fue hombre de oficio, ni siquiera el de escritor. Esta personalidad excesiva, desmesurada en sus actos sociales y en la palabra escrita, elige ser “licántropo”, lobo luchador de su libertad:

Son allure indépendante, son amour violent de la liberté, l’avaient fait désigner comme républicain redoutable. Il crut devoir répondre à cette accusation dans la préface de ses Rhapsodies: -Je suis républicain, dit-il, comme l’entendrait un loup cervier: mon républicanisme, c’est de la lycanthropie!- Si je parle de république, c’est parce que ce mot me représente la plus large indépendance que puissent laisser l’association et la civilisation [...] J’ai besoin d’une somme énorme de liberté (1833: 23)

En los versos con los que se cierra el prólogo, unas palabras en nuestra lengua, anticipan ya parte de los relatos que siguen.

Elegirá el exilio, “la desaparición”, frente a la sociedad parisina que no le comprende. Y será real, por cuanto, para ganarse la vida tendrá que aceptar un puesto institucional -¿quién se lo hubiera dicho al batallador de *Hernani*!- en Argelia. Si para Stendhal fue Italia, para Borel podría haber sido España y no el país africano su patria de adopción. No en balde su amigo Gautier en su *Histoire du Romantisme* escribió lo que sigue años después:

Il y a dans tout groupe une individualité pivotale, autour de laquelle les autres s'implantent et gravitent comme un système de planètes autour de leur astre. Pétrus Borel était cet astre [...] Il était un peu plus âgé que nous, de trois ou quatre ans peut-être, de taille moyenne, bien pris, d'un galbe pleine d'élégance, et fait pour porter le manteau couleur de muraille par les rues de Séville; non qu'il eût un air d'Almaviva ou de Lindor: il était au contraire d'une gravité toute castillane et paraissait toujours sortir d'un cadre de Velasquez comme s'il eût habité. S'il mettait son chapeau, il semblait se couvrir devant le roi comme un grand d'Espagne [...] C'était une de ces figures qu'on n'oublie plus, ne les eût-on aperçues qu'une fois. Ce jeune et sérieux visage [...] était illuminé de grands yeux, brillants et tristes, des yeux d'Abencérage pensant à Grenade (Gautier, 1970:19-20)

Y más adelante

La présence de Pétrus Borel produisait une impression indéfinissable dont nous finimes par découvrir la cause. Il n'était pas contemporain [...] le croire Français, né dans ce siècle, eût été difficile. Espagnol, Arabe, Italien du quinzième siècle, à la bonne heure [...] Que de fois, aux soirées d'Hernani, on regrettait que ce ne fût pas Pétrus qui jouât le rôle du bandit aimé de dona Sol, comme il eût bien représenté l'épervier de la montagne, le héros de la sierra se débattant avec la fatalité, et qu'il eût été beau, accoutré de la cape, de la cuirasse de cuir à manches vertes, du pantalon rouge et du sombrero rabattu sur les yeux! (id.:21-23).

En términos similares lo describe Marc de Montifaud⁷ cuando nos dice:

*Sa figure semblait empreinte à la noble effigie du type espagnol ou arabe, tant l'expression jaillissait d'un lointain de siècle, tant la bouche savait tenir à distance par son impérieuse tranquillité * (Borel, 1996: 94).*

Este Borel, cuyo sino primitivo era convertirse en “le grand homme spécial de la bande” (Gautier, 1970:22), fue considerado pues por Gautier -gran conocedor de todo lo español- como un alma hispana del “petit cénacle” romántico.

Ahora bien, ¿de qué elementos hablamos en su obra que reflejen España y lo español? Como es de todos conocido, la imagen que de nuestro país se ha difundido entre nuestros vecinos escritores y, viceversa, la visión de Francia en la Literatura española, ha pasado por etapas diversas dependiendo siempre de acontecimientos políticos y de circunstancias históricas que han determinado esas corrientes, como dice Pageaux⁹, de hispanofobia o hispanomanía o de ambas a la vez. La primera mitad del siglo XIX, periodo en el que Pétrus Borel desarrolla su labor creadora, está marcado por una corriente mutua de influencias. “Sin Francia difícilmente se explican muchas de las manifestaciones artísticas y literarias que tuvieron lugar en esa parte de los Pirineos a lo largo del siglo XIX”¹⁰, pero también es cierto que España está de moda en Francia, y con más fuerza en el periodo romántico. Se trata casi siempre de una imagen estereotipada, muchas veces ficticia, deseada, aun cuando los escritores que así la traducen conocie-

7.- Seudónimo de Marie-Amélie Charroule de Montifaud, nacida en 1850, articulista y crítica de arte. Igualmente reeditó novelas consideradas licenciosas en la época.

8.- Texto aparecido en *Romantiques*, Paris, Imprimerie de A. Reiff, 1878 y recogido en las notas anejas a la edición de uno de los relatos de *Champavert, contes immoraux*, concretamente el titulado *Champavert, le lycanthrope*, publicado en Aix-en-Provence, Ediciones Sulliver en 1996.

9.- Daniel-Henri Pageaux (1989) “Un aspect des relations culturelles entre la France et la Péninsule ibérique: l'exotisme”, *Imágenes de Francia en las Letras hispánicas*, edición de Fco. Lafarga, Barcelona, PPU, 459-469.

10.- Francisco Caudet (1989), “Francia en las novelas contemporáneas de Galdós” in id: 165-174

ran y viajaran a través del país. Esa “romántica España”¹¹ es el país del sol, de las mantillas, de la guitarra, del fanatismo, de la pasión y del amor. Es el país de Carmen y *Tras los Montes*. A pesar de la cercanía geográfica, sigue siendo tierra desconocida y de difícil acceso, por ello quizá despertó esa curiosidad entre los románticos.

*Champavert, contes immoraux*¹² es un libro que consta de siete relatos, de siete historias asombrosas, extrañas y variadas. Cuentos inmorales, se subtitula, porque en un alarde de ironía¹³ denuncian precisamente la inmoralidad de la existencia, la atrocidad de la realidad, como esos otros cuentos crueles -*Contes cruels*- de Villiers de l'Isle-Adam. La repercusión habida en 1833, fecha de su publicación, atestigua la fama que merecía Borel en esos momentos pero así mismo el carácter sorprendente de la edición (Marie, 1967: 84-97). En efecto, el ordenamiento del texto, su ortografía, los neologismos, los títulos singulares en lenguas variadas, los caracteres tipográficos, los dibujos añadidos, todos estos aspectos formales se unían a lo paradójico del contenido de unas historias raras, y hasta crueles en ocasiones, que merecieron críticas de muy diversa índole¹⁴.

En algunos de ellos, las referencias españolas son escasas y se resumen en alguna comparación. Así en *Monsieur de l'Argentière, l'accusateur*, el primero de los cuentos, el relato se abre con unos versos atribuidos a Barthélemy Hauréau en los que se alude a una “ibérienne aux yeux noirs qui chante comme on chante à Corduba”. También en *Dina, la belle juive*, cuya acción transcurre en Lyon, lugar de nacimiento del propio Borel, la mujer parece de procedencia española, aunque con rasgos orientales, como “une vierge peinte par Barthélemy Murillo ou Diego de Sylva Vélasquez”. En estos dos ejemplos, Pétrus no nos ofrece nada especial, a no ser una cierta imagen no novedosa de la mujer española.

Otros dos relatos transcurren en tierras coloniales. *Jacques Barraou, le Charpentier* tiene como decorado “La Havana”. Esta historia de celos cuyos protagonistas son Jacques Barraou, su “Amada” (así citada en la historia) y Juan Cazador, también llamado “Juanito”, aparece repleta de referencias lingüísticas castellanas. De este modo, los cuatro epígrafes de los capítulos se denominan “Pesadumbre y Conjuración”, “El Corazon no es Traydor”, “Traycion y Traycion” y “A las Oraciones”. Son numerosas las palabras y expresiones en español, casi todas ellas en cursiva: *Santa Virgen; Corazon mio; engolfado; Doy a usted la bienvenida; Bien esta, Querida; cobarde; carajo; rufian; Virgen Maria; Alma de Dios*. Y aparecen sin las tildes de nuestra ortografía como también existen errores ortográficos del tipo *cigaritos; Buon Dios; espartenas espagnoles; Jesu Cristo; dexadas las burlas; Compagnero; pequeno; Dos palabras case y cène*

11.- Hago uso del propio título de la obra de Léon-François Hoffmann (1961) consagrada a *Romantique Espagne. L'image de Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, Princenton-University-PUF.

12.- El libro fue publicado en 1833 por Eugène Renduel, el editor por excelencia de los románticos. El texto que hemos consultado y al que van referidas todas nuestras citas es de la edición de Aristide Marie que recoge el primitivo de Renduel, reeditado por Slatkine Reprints, Ginebra, en 1967.

13.- Véase al respecto el estudio de René Bourgeois (1974) *L'ironie romantique*, Paris, Presses Universitaires de Grenoble. El capítulo II (pp. 65-87), “La subversion ironique” está dedicado a Borel y a Lassailly.

14.- Hay que decir, no obstante, que estas características no son específicas de Borel. Sangsue, D. (1987) *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, como paso previo al estudio concreto de cuatro autores, analiza en el primer capítulo de este estudio la tipología de ciertos relatos y el concepto de excentricidad. Leemos lo que sigue: “Champfleury montre que la période de pleine efflorescence du Romantisme, les années 1830 à 1840, coïncide avec une triple exacerbation de l'illustration (les vignettes), de l'art typographique et des épigraphes” (Sangsue, 1987: 21).

por “casa” y “cena” se sitúan en el gusto por afrancesar palabras españolas que también es común a otros escritores. Y hasta un corto poema en español está incluido en la historia:

*Paxarito que vienes herido
Por las balas del cruel Cazador,
Cesa, cesa tu triste gemido.
Mientras duerme mi dulce amor!*

En *Three Fingered Jack, l'obi*, la acción se sitúa en Jamaica. En la historia, al lado de algunos neologismos que bien podría tratarse de creaciones a partir de palabras españolas -así *pica-rouns, que biba?*, *plantains*- aparecen dos referencias interesantes. La primera, a los colonos “espagnols” y a la dominación española, no sin cierta dosis de ironía:

J'étais à Spanishtown chez deux très vieilles bonnes femmes, deux soeurs presque centenaires, filles de colons espagnols [...] Seul et double monument de la domination espagnole sur ces terres; espèce de cippes incarnés, attestant encore leur passage, comme les dolmens druidiques sont là pour nous faire ressouvenir de nos aïeux les Gaulois, qui forment maintenant la couche végétative qui couvre comme un engrais le sol de la France.

La segunda, a la lengua: “ces bonnes vieilles *hablaient* (por “parlaient”) toujours la divine langue castillane”. Más tarde Borel se expresaría de esta forma en *Mme Putiphar*: “la langue irlandaise, qui ne tardera pas à disparaître comme tant d'autres [...] est une langue superbe, elle a tout le génie d'une langue méridionale; ce n'est que dans l'espagnol qu'on peut trouver des mots aussi beaux, aussi sonores, aussi majestueux”. Porque Borel manejó otras lenguas como aparece recogido en la “Notice sur Champavert”, hasta el punto que tradujo del inglés la novela *Robinson Crusoe*¹⁵ si bien es cierto que desconocemos el grado de conocimientos sobre nuestra lengua.

Andréa Vésalius, l'anatomiste, la tercera de las historias en el orden del libro, tiene como decorado el Madrid de Felipe II. El color local se hace presente con citas a la *Callejuela Casa del Campo*, a *San Geronymo*, a *San Isidro Labrador* o a *Nuestra Señora de Atocha*. Y como en uno de los textos ya citados, son muchas las expresiones y palabras españolas, *sombrero; Verdugo et Ahorcador; novia; sarao; alguazils; tocayo; busca, busca, perro viejo; dueña; señora ...* Y *duègnes* por “dueños” o *le prohibait* por “lo prohibía”. O errores como *calzas bermijas* o *con su Machacha*. Y aparece la “*beauté castillane*” o los “*pauvres castillans*”. Como también lo hace “*Olivares*”, “*María*”, “*Amalia de Cárdenas*” o “*La Torrija*”. Un final, no exento de crítica social con buenas dosis de ironía, nos acerca a las costumbres españolas, quizá por ser la única de las historias cuya acción transcurre en España:

À cette opulente cour de Madrid, gorgée de tous les trésors du monde de Christophe Colomb, et qui dominait puissamment toute l'Europe, Andréa Vésalius se reposait dans sa gloire, riche et hautement considéré [...] Faisant en public l'autopsie du cadavre d'un gentilhomme, le coeur parut palpiter sous le tranchant du scalpel. La rancunière inquisition, l'accusant d'homicide, demanda la mort du savant et Philippe II obtint très difficilement que la peine fût commuée en un pèlerinage en terresainte [...] S'il faut en croire Boerhave et Albinus, Andréa Vésalius périt victime de ses éternelles goguenarderies sur l'ignorance, le costume et les moeurs des moines espagnols, et de l'inquisition [...].

Y llegamos a los dos últimos relatos, ambos situados curiosamente en París y que demuestran, a mi modo de ver, el aspecto más interesante de la huella de España en Borel.

15.- Aun hoy en día se sigue utilizando esta traducción de Borel.

Passereau, l'écolier es una historia repleta de referencias españolas. En el relato, Passereau, “senor estudiante”, “caballero desamorado”, deseoso de vida afectiva, es presentado como un “alter ego” del autor. Su aspecto es meridional y se asemeja a la imagen que tenemos del propio Borel:

Passereau avait l'aspect étrange et le teint méridional; la garde bourgeoise lui trouvait même l'air dangereux pour une monarchie; et dans les temps de troubles civils, plusieurs fois il avait été arrêté et emprisonné pour crime de promenade et port illégal de tête basanée.

Y como Borel, Passereau es:

D'une organisation nerveuse, impressionable, irritable, dès que l'atmosphère n'était pas élevée, le ciel serein, le soleil éclatant et chaleureux, il souffrait profondément. C'était un climat chaud, un air pur, un sol brûlant qui lui convenaient; c'était Marseille, Nice, Antibes, un soleil espagnol, une vie italienne! [...] son rêve était de s'expatrier, et d'aller s'établir à la Colombie, à Panama.

Pero no se trata sólo del aspecto. Habla español y sueña con España. De este modo se expresa en diálogo con un cochero, un tal “Don Martínez de Cuba”:

[...] le cocher se mit à fredonner ces deux vers du bolero du Contrabandista:

- Tengo yo un caballo bayo

Que se muere por la yegua,

Aussitôt, Passereau ajouta les deux suivants:

-Y yo como soy su amo

Me muero por la mozueta.

Le cocher resta surpris de la réplique:

- Señor, vous êtes Espagnol?

- Non.

- Vous en avez tout l'air.

- On me le dit souvent. [...]

- Au moins, señor, vous avez habité l'Espagne, vous hâblez castillan.

- Ni l'un ni l'autre.

- Qui n'a pas vu l'Espagne est aveugle, qui l'a vue est aveuglé.

- Señor, avez-vous le désir d'y faire un voyage?

- J'en brûle, mon brave, mais je n'ose: j'ai peur d'y laisser le reste de ma raison, j'ai peur d'y tuer l'amour de la patrie. Je sens qu'après avoir été l'hôte de Cordoue, de Séville, de Grenade, je ne pourrai plus vivre ailleurs. España! España! España! España! comme la tarentule, ta morsure rend fou!...

Este largo diálogo, que me permito reproducir en su integridad por mor de la comprensión, bastaría para dedicar unas líneas a la huella de España en Borel.

Pero es que en el transcurso del relato son constantes, como en los anteriores y más si cabe, las palabras y frases en castellano -*Me muero por la Mozueta!*;- *Viva Dios! Señor estudiante, es V.m.d. muy dadivoso, muy liberal! Dios os guarde muchos años; Caballero; Calesero; Carajo.* Las referencias a costumbres españolas. Así, ante la visión de un puro que parecía haber sido fumado por la protagonista, le dice su interlocutor: “Vous fumez le cigarre? Depuis quand faites-vous l'Espagnole?”. O esa otra observación “sa marche balancée lui donnaient cet aspect, cette tournure, cet air crâne et gracieux, qu'on appelle *cancan*, et que possèdent à un point merveilleux les *majos* andalous”. Pequeñas canciones en castellano. Una que dice -y que leo por la referencia a esta hermosa ciudad en la que nos encontramos-:

*Cuando mi caballo entró en Cadiz
Entró con capa y sombrero,
Salieron a recibirlo
Los perros del matadero.
Ay jaleo! muchachas,
Quien mi compra un jilo negro.
Mi caballo esta cansado...
Yo me voy corriendo.*

Otra, de mucha más envergadura, de L'Estudiantina:

*Estudiante soy señora,
Estudiante y no me pesa,
Por que de la Estudiantina
Sale toda la nobleza.
Ay si, ay no
Morena te quiero yo,
Ay no, ay si
Morena muero por ti!
¿Rosita del mes de mayo
Quien te ha quitado el color?
Un estudiante pulido,
Con un besito de amor,
Ay si, ay no
Morena te quiero yo
Ay no, ay si
Morena muero por ti!
Con los estudiantes, madre!
No quiero ir a a paseo,
Porque al medio del camino
Suelen tender el manteo.
Ay si, ay no
Morena te quiero yo
Ay no, ay si
Morena muero por ti!*

Con *Champavert, le lycanthrope* Borel utiliza para cerrar su libro de relatos, parte del título inicial. En efecto, ya decíamos que ese Champavert, tal y como se desprende del Prólogo, no es otro que Borel, quien lega estos relatos a un amigo antes de suicidarse. Así pues, esta última historia se convierte en testamento anticipado. En ella Borel-Champavert reflexiona sobre el amor, unido al odio, sobre una vida que para él no tiene sentido. Al finalizar uno de los capítulos, en un diálogo establecido con otro personaje, éste le dice:

- *Iriez-vous en Espagne, que vous aimez tant?*
- *Plus loin.*
- *En Alger?*
- *Plus loin.*

Amor por nuestro país y premonición de su vida futura, puesto que Borel, olvidado por la crítica y los ambientes intelectuales, pobre y sin oficio, aceptó un cargo de inspector de colonias en Argelia donde pasó los últimos años de su vida y donde se dejó morir como ese “plus loin” del texto que anticipa el suicidio de Champavert.

Borel está presente en *Champavert, contes immoraux*. Es una cuestión que parece no ser discutida. Lo está desde el Prólogo. “Quant à l’histoire de son âme, elle est toute entière dans ses écrits, nous renverrons, d’abord à ce présent livre de contes [...] Enfin, pour des détails sur son dégoût de la vie et son suicide, nous renverrons à la narration intitulée “Champavert” qui termine cet ouvrage”. Porque Champavert, no lo olvidemos, no es otro que Pétrus Borel (“Pétrus Borel, le rhapsode, le lycanthope, s’est tué ... son vrai nom était Champavert”, leemos en la “Notice”). Claro está que es un juego del autor, pero los datos biográficos no engañan. Su físico, sus estudios, la referencia a su libro de poemas, su carácter independiente, su sed de libertad. Son testimonios de los que se tienen noticias por otras vías distintas a las del autor y que son coincidentes con esta presentación que, en realidad, es autobiográfica. Pero también “aparece” en las historias, desdoblado en personajes diferentes, desiguales, pero siempre singulares. ¿Quién sino otro es esa Abigail, que explica con todo lujo de detalles la etimología de *obi*, haciendo alarde de sus -los de Borel- conocimientos lingüísticos? ¿O en esta misma historia, la de *Three Fingred Jack*, donde se nos dice que el personaje homónimo de la misma “était un lycanthrope!”. Pero sobre todo está presente a través de las ideas que manejan los diferentes personajes sobre la vida, sobre la mujer, sobre el amor, sobre la muerte.

Pues bien las aportaciones de lo “español” forman parte de este caudal vital. Si las resumimos, podemos concluir que España se muestra en Borel de modos diversos. Hemos visto cómo hace transcurrir algunas de las historias en ambientes españoles y coloniales. Igualmente hemos constatado, casi como consecuencia de lo anterior -aunque existen en todos los relatos y no sólo en los de ambiente español- la utilización de un léxico en el que aparecen vocablos y frases en castellano, casi siempre en cursiva, en ocasiones con errores ortográficos, o palabras castellanas afrancesadas.

¿Acaso le atrae la lengua española, a la que cataloga de divina, hecha de palabras bellas, sonoras y majestuosas? ¿O simplemente Borel, quien nunca se sometió a componendas sociales e intelectuales, iba a utilizar ese patrimonio común de la moda por todo lo español? Hasta aquí Borel podría situarse en esa “irreductible hispanidad idiomática” de la que nos habla Aymes¹⁶, aunque sea una definición válida para aquellos escritores que conocieron y visitaron nuestro país como Gautier, Dumas o Mérimée, también Hugo o George Sand. En menor medida Stendhal y Flaubert. U otros menos conocidos. Creemos ver algo más en Borel que color local y pintoresquismo que moda al gusto romántico. O al menos nos lo planteamos ¿Podría ser España un ejemplo vivo de su visión social y vital tal y como queda recogido en su Prefacio de *Rhapsodies*, de *Champavert, contes immoraux* y, sobre todo, en algunos de los relatos que hemos analizado, particularmente en *Passereau, l’écolier*?

*Yo soy quien soy*¹⁷, así escrito en castellano, dice un personaje de *Mme Putiphar*, se nos antoja una actitud mental y divisa vital de Pétrus Borel.

16.- Aymes, J.R. (1991) “Doce viajeros románticos franceses ante la irreductible hispanidad idiomática”, *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*. Edición de M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga. Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo, pp. 61-77. Sobre este tipo de aportaciones, véase también los artículos de Cantera, J. (1993) “Del Voyage en Espagne de Teófilo Gautier al De Paris à Cadix de Alejandro Dumas”, *Revista de Filología Francesa*, 3, pp. 75-85 y (1993) “Escritores franceses del siglo XIX, viajeros por España. Color local y enriquecimiento léxico”, *Revista de Filología Francesa*, 4, pp. 59-77 y el de Dendle, B.J. (1996) “Algunos viajeros franceses en España durante la década de 1840”, *Estudios de Investigación Franco-Española*, 14, pp. 153-165.

17.- “Io soy que soy” -comme droit un Castillan” (Borel, 1839, II: 265).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BOREL, P. (1831) *Rhapsodies*, edición de Aristide Marie, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- BOREL, P. (1833) *Champavert, contes immoraux*, edición de Aristide Marie, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- BOREL, P. (1839) *Madame Putiphar*, edición de Jules Claretie, 2 vols., Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- BOREL, P. (1839) *Madame Putiphar*, Prefacio de Jules Claretie, Paris, Régine Deforges, 1972.
- GAUTIER, Th. (1970) *Histoire du Romantisme*. Milano, La Goliardica.
- MARIE, A. (1967) *Pétrus Borel, le Lycanthrope, sa vie et son oeuvre*, Genève, Slatkine Reprints.
- STEINMETZ, J.L. (1978) *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus.
- STEINMETZ, J.L. (1985) *Le Champ d'écoute*, cap. "L'Ouïe du nom" (79-103), Neuchâtel, La Baconnière.
- STEINMETZ, J.L. (1986) *Pétrus Borel. Un auteur provisoire*, Lille, P.U. de Lille.

DISCURSO PUBLICITARIO TURÍSTICO

MARÍA LUISA PIÑEIRO MACEIRAS
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Imagen de España a través de determinados anuncios publicitarios turísticos difundidos en la prensa francesa. Análisis lingüístico de los elementos enunciativos y comunicativos que forman parte del proceso de comunicación de la publicidad.

Palabras clave: España, turismo, publicidad, comunicación, enunciación.

RÉSUMÉ

Image de l'Espagne à travers quelques annonces publicitaires touristiques diffusées dans la presse française. Analyse linguistique des éléments énonciatifs et communicatifs faisant partie du processus publicitaire.

Mots-clés: Espagne, tourisme, publicité, communication, énonciation.

ABSTRACT

A picture of Spain through a series of adverts published in the French media in order to attract tourists to the country. A linguistic analysis will be conducted of the different enunciative and communicative elements which make up an advertising text.

Keywords: Spain, tourism, advertising, communication, enunciation.

En esta comunicación voy a presentar los resultados obtenidos después del estudio y análisis de una selección de anuncios publicitarios que tienen como objeto la promoción de España como destino turístico. Los anuncios forman parte de distintas campañas publicitarias que se integran dentro de las actividades de promoción llevadas a cabo por la Administración Pública Española. Son anuncios en color que tienen como soporte la prensa y pertenecen concretamen-

te a las distintas Campañas Internacionales que cada año realiza la Secretaría General de Turismo y que se denomina técnicamente:

Campaña Internacional de Difusión en Medios Panaeuropeos, Australianos y Asiáticos.

La campaña general tiene como objetivo la promoción de España como concepto y como destino globalizado, pero cada una sufre adaptaciones para cada país en el que se difunde en función de las características del país y de factores de tipo social y cultural. Es decir que al observar campañas del mismo año para diferentes países podemos encontrar anuncios que poseen una misma estructura, e incluso que los elementos icónicos son los mismos pero cuyo texto ha sido remodelado y adaptado supuestamente según las valoraciones del público al que va dirigida la publicidad.

El corpus que he seleccionado comprende anuncios tomados de las distintas campañas para Francia que se han publicado hasta el año 1992. Los criterios seguidos para su selección han estado en consonancia con las características de cada una de ellas. Estas varían considerablemente de unos años a otros por diversas razones, a veces presupuestarias, por eso he elegido aquellos anuncios que según el plan de difusión establecido por la Administración Española habían sido los más publicados, y aquellos que por su estructura presentaban un mayor interés lingüístico o de análisis.

Son todos ellos anuncios que se enmarcan como he dicho, dentro de las Actividades de Promoción, bajo el eslogan general *L'Espagne. Tout sous le soleil* Aunque hay que señalar también que el estudio realizado abarca anuncios de la campaña 91/92, primera que se publicó con un nuevo eslogan *L'Espagne, une passion, la vie* que sustituye al anterior y que posee características diferentes puesto que ya no corresponde a una 'campaña de imagen', sino a una 'campaña de imagen de producto'.

El documento publicitario, como elemento esencial de este tipo de comunicación, aparece integrado de modo natural en el seno de un Proceso de Comunicación Publicitaria, éste se estructura de modo complejo en el sentido de que forman parte de él elementos muy heterogéneos y en él que se conjugan elementos de tipo comunicativo y publicitario con elementos de un marcado carácter enunciativo que han definido y condicionado el tipo de análisis. Esta unión resulta, a mi parecer, de gran utilidad y es casi imprescindible para afrontar de manera exhaustiva este tipo de estudio comunicativo.

Por eso, he considerado junto a elementos de tipo enunciativo elementos reales y necesarios para establecer una comunicación de tipo publicitario, y que determinan alguna de las fases importantes del proceso, fases que no son todas ellas explicables dentro de las categorías de la lingüística, pero sin las cuales no hay comunicación.

Partiendo de los esquemas básicos de comunicación, he considerado tres elementos centrales que intervienen de modo real o virtual en los procesos comunicativos, y que son el enunciador, el co-enunciador y el receptor. Cada uno de estos tres elementos son responsables de diversas fases que es difícil independizar y aislar unas de otras, y que no son fácilmente observables en una comunicación del tipo de la publicitaria turística que no tiene consecuencias inmediatas .

La característica inicial previa a todo proceso de comunicación, sea del tipo que sea el proceso, es que éste siempre es posterior a una *intencionalidad* , o necesidad de comunicación que podría situarse fuera del proceso comunicativo material, pero que está claramente definida por

las consecuencias que se pretende que produzca. La publicidad turística como se trata de un tipo de comunicación específica y que persigue unos fines determinados, se rige por unos condicionamientos más rígidos y concretos. La *intencionalidad*, al mismo tiempo que constituye el primer paso de cualquier proceso comunicativo, es también el elemento desencadenante de la actividad enunciativa, en la hay que observar como elemento fundamental el estatuto que posean el enunciador y el emisor. En el caso de la publicidad turística institucional, esta fase de *intencionalidad* aparece claramente determinada por la necesidad de todo país de realizar campañas de promoción para darse a conocer como producto turístico.

En la comunicación publicitaria turística, el papel que desempeña el destinatario, a quien va dirigida la publicidad es totalmente distinto del que puede desempeñar en cualquier otro proceso de comunicación. Aquí, el destinatario tiene una capacidad de reacción limitada. Es decir, no puede contestar, interrumpir ni preguntar, únicamente, puede actuar. Su capacidad y posibilidad de acción se limita a 'hacer' o a 'no hacer', lo que se puede traducir por 'comprar' o 'no comprar' y que en el caso que hemos estudiado, es 'venir' o 'no venir' a España. Podemos decir que la interlocución, propia del lenguaje humano no la posee la comunicación publicitaria, al menos del modo tradicional. Ésta se transforma en otra de las fases del proceso que es la de *actuación*. La actuación del destinatario es lo que mueve al enunciador y en función de lo que desee, elabora el enunciado, es decir el documento publicitario. Las fases de *intencionalidad* y de *actuación* están situadas a ambos extremos del circuito de comunicación, no son realmente perceptibles, pero determinan el proceso y forman parte del universo enunciativo. La actividad enunciativa del emisor encierra otras fases además de la de *intencionalidad*, como son la de *selección* y las de *producción/creación*. Esta actividad enunciativa supone ciertos procesos mentales que determinarán de manera definitiva los procesos no-mentales de *producción/creación*. En realidad, la fase de *selección* podría incluirse dentro de la de *creación* puesto que se trata de un proceso mental de depuración que se realiza ante las múltiples posibilidades que ofrece la mente cuando tenemos que decidir o elaborar algo. Así el enunciador seleccionará imágenes, palabras, constituirá textos, en función de lo que desee comunicar para que el destinatario reciba, interprete y posteriormente haga. Aquí es donde tiene lugar la selección de las posibles representaciones mentales que la actividad cognoscitiva del hombre ha desarrollado y que constituyen el origen de cualquier enunciado.

En la comunicación publicitaria, esta fase es sumamente delicada puesto que al no existir la interlocución directa y tener solamente como resultado el desencadenamiento o no de una acción a posteriori, es preciso tener en cuenta factores complejos que podríamos calificar como psicológicos y que nos aseguren el éxito de la comunicación.

La fase de *producción/creación* se basa en la materialización de la selección y se plasma a través del documento publicitario creado, es decir a través del enunciado. Para ello se precisan diferentes técnicas y métodos con vistas a crear el verdadero objeto de la comunicación, ya sean imágenes, texto o ambas cosas. Aquí entran en juego las disciplinas propias de los publicistas y de los técnicos publicitarios, las cuales no hay que confundir con los procesos de selección mentales que se activan ante cualquier proceso comunicativo y que son de carácter cognoscitivo. La fase de *recepción* se integra dentro de la actividad receptora llevada a cabo por el destinatario y para la que son necesarias determinadas aptitudes perceptivas. La fase de *interpretación* es la fase en la que el proceso de abstracción es más intenso. El destinatario a medida que va percibiendo el documento, va acercando esa realidad lingüística o visual a las diferentes representaciones mentales que forman parte de su universo cognoscitivo y que son, en definitiva, las que

harán que el documento adquiera una determinada significación. La fase que menos importancia tiene desde el punto de vista lingüístico, aunque no desde el punto de vista informativo y comunicativo, es la de *transmisión* que procura el medio material y el soporte para hacer llegar lo que se desea transmitir. Este elemento tiene una eficacia definida por criterios de tipo social y cuya elección se hace siguiendo lo dictado por los estudios de marketing.

Además, es preciso insistir en que los procesos comunicativos desencadenan un doble mecanismo de abstracción: por parte del enunciador y por parte del co-enunciador, que se ponen en funcionamiento a partir, tanto de la elaboración como de la interpretación del enunciado, y esto lleva al establecimiento, entre ambos, de una tensión, de una relación interactiva de características específicas que no hay que perder de vista cuando se lleva a cabo un estudio de este tipo.

El análisis de todos los anuncios se ha realizado siguiendo una idéntica metodología basada en el establecimiento de un esquema de análisis y cada uno de ellos ha sido sometido a los mismos criterios de observación. Tanto los resultados obtenidos como los análisis en sí mismos presentan características diferentes de una gran riqueza a pesar de las similitudes estructurales que a simple vista poseen los anuncios. Sin embargo, de entre todos he sacado un buen número de invariancias después de haber aplicado el método elegido.

El esquema de análisis lingüístico que he aplicado se centra, como he dicho anteriormente, en el campo enunciativo y tiene en cuenta inicial y esencialmente como elemento primordial de estudio al enunciado. Sin embargo, como los mecanismos enunciativos se desarrollan a partir de múltiples elementos, éstos normalmente vienen a imbricarse de modo complejo en cada una de las instancias que lo constituyen, no pudiendo, la mayoría de las veces, hacer total abstracción de ninguno de ellos.

Por eso en la elaboración y aplicación del esquema que apliqué ocupan un lugar de importancia, además del enunciado, otros elementos que de modo directo o indirecto lo determinan.

Así, he considerado el papel del enunciador y del co-enunciador como representantes activos de la comunicación y cuyas marcas se dejan ver en todos los procesos de temporalización y de localización. En segundo lugar, la situación de enunciación que determina unas condiciones precisas de la comunicación publicitaria y que se plasma de modo abstracto en la configuración del enunciado. Y en tercer lugar, determinadas condiciones de recepción que presuponen ciertos elementos de la percepción común y que influyen inevitablemente en este tipo de discurso.

Estos elementos han condicionado de manera significativa los tres pilares sobre los que se basa el análisis lingüístico y que consideramos esenciales en cualquier tipo de estudio sobre el discurso y sobretodo en el discurso publicitario.

He partido del estudio de la *noción* predicativa a la que a veces aparece asociado un dominio nocional, situándola en un tiempo determinado que le es designado y que entra en relación con el estudio de los instantes, y dentro de unas coordenadas espaciales concretas.

Junto con el análisis de la *noción* predicativa, que constituye el punto de partida del esquema, he desarrollado el estudio de la localización y de la temporalización referidas a los procesos descritos, poniendo de relieve en ambos apartados, la incidencia tanto del espacio como del tiempo real del enunciador. Es decir que he tenido en cuenta los elementos más activos de la comunicación.

Para el estudio de la *noción*, me he detenido únicamente en el análisis de las operaciones de identificación, partiendo de los diferentes tipos de relación que se establecen, de las marcas

específicas que poseen algunos dominios nocionales, o bien de las múltiples propiedades expresadas por los adjetivos.

En cuanto a la *temporalidad*, he considerado el proceso enunciativo referencializado con respecto a una pauta determinada que será mediante la que está inscrito en la universalidad del tiempo. Es esta referencialización la que corresponde con las diferentes maneras de estructuración de los instantes, y que está influida por aspectos de carácter cultural o religioso y que no siempre ha sido hecha del mismo modo por las diferentes civilizaciones de la historia. En este sentido, es preciso señalar también que determinadas unidades de tiempo vienen establecidas por acontecimientos cósmicos, o bien corresponden a criterios sociales u organizativos del mundo que es lo que hace posible la existencia de nociones con valores puramente temporales.

Sin embargo, como cada una de las instancias de la enunciación está en íntima relación con una coordenada temporal, la expresión de la temporalidad adopta diferentes dimensiones en el tiempo del enunciador, en el de la enunciación, y en el del enunciado. Así, el hecho de haber considerado en el proceso enunciativo al enunciador de manera activa, me ha llevado a observar que una mayor parte del sistema de coordenadas temporales se organiza en relación con el enunciador, si bien la mayoría de las veces los indicadores temporales conjugan la intervención del tiempo de la enunciación y del enunciado. Es decir que conjugan la asociación de la propia temporalidad con el resultado del proceso; y que se construye mediante morfemas verbales de la conjugación, los adverbios y las locuciones adverbiales.

El tratamiento de la *localización espacial*, lo he basado en la distinción entre un sistema de coordenadas espaciales en las que se sitúa el enunciador y que constituirá su espacio real, y la localización del proceso descrito. El estudio del espacio que he llevado a cabo, ha sido fundamentalmente el del espacio del enunciado, en el que intervienen de modo significativo localizadores de tipo geográfico que son los que, la mayoría de las veces, dan sentido al anuncio.

Además de las conclusiones de tipo enunciativo y comunicativo, la aplicación del esquema de análisis a este tipo de anuncios publicitarios turísticos me ha permitido llevar a cabo una observación detallada de cuáles son, por una parte: los valores genéricos que determinan la elaboración de este tipo de discurso, de qué modo se construye el mensaje publicitario turístico, y sobre todo me ha permitido ver en qué medida el mensaje aparece condicionado por el co-enunciador al que se dirige este tipo de discurso.

En todos los anuncios, aparecen visibles primordialmente y de manera significativa los elementos esenciales que, en la mente del co-enunciador van a conducir supuestamente a la construcción mental de un universo que se identifique con España, y que es objeto de todas las campañas analizadas.

Esta construcción se lleva a cabo de modo diverso y con una mayor o menor intensidad, dependiendo de las campañas, pero siempre potenciando individualmente cada uno de los elementos que ponen de relieve los anuncios. Lo que corresponde con la definición de 'campaña de imagen', es decir que esto supone casi la totalidad de las campañas analizadas excepto la del año 1991/92 que es una 'campaña de imagen de producto'.

Después de realizado este análisis, podemos concluir también que el tipo de publicidad turística analizada es de características plurales como así también lo es la imagen de España que se desprende de los anuncios. Pluralidad que está bien representada desde el punto de vista icónico mediante la diversidad de elementos gráficos que a veces componen los anuncios, por ejem-

plo fotos en mosaico, y que, por otra parte, también se desprende de los múltiples valores que poseen las imágenes presentadas.

Desde el punto de vista lingüístico y enunciativo, he observado también que cualquiera que sea el tratamiento que sufra la noción de España, ésta vendrá siempre marcada por esta idea de pluralidad que coincide con los valores esenciales de la oferta turística española que vienen presentados a lo largo de los anuncios de modo cualitativo y que desde el punto de vista cuantitativo vienen recogidos de manera global en el eslogan común a todas las campañas *Tout sous le soleil* y que es el que ha definido las acciones de promoción de mayor envergadura de la Secretaría General de Turismo.

Por otra parte, la aplicación del método de análisis que presento nos ha permitido observar también cómo, de modo habitual, los mecanismos de persuasión de tipo publicitario desarrollan aquí estrategias que se organizan pasando primeramente por una presentación de lo conocido, y a partir de ahí llegar hasta lo desconocido. Estos mecanismos de tipo comunicativo que muchas veces incluso han sido tratados dentro de la perspectiva del análisis publicitario, como manipuladores, atañen a los procesos de identificación tanto de la noción como de las propiedades cualitativas que le son atribuidas y determinan cómo a partir de valores ya conocidos o universalmente aceptados se lleva a cabo la identificación de otros que son calificados como mejores y en torno a los cuales se desarrolla toda la mayor fuerza persuasiva del anuncio.

Es decir que aplicando en el análisis los parámetros enunciativos y comunicativos, observamos entre ambos una perfecta consonancia que nos conduce por una parte a una completa evaluación del discurso publicitario turístico de España para Francia, y por otra nos demuestra que todos los elementos que forman parte del complejo proceso de comunicación publicitaria han sufrido un adecuado tratamiento para la consecución de los fines de la publicidad de la Administración Pública Española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ADAM, J-M. (1974) "Vers une typologie des discours, l'exemple du texte publicitaire", *Le Français d'aujourd'hui*. Supplément au n° 26.
- ADAM, J-M. (1981) "Votez Mir Rose, achetez Giscard: analyses pragmatiques", in *Pragmatiques* n° 30.
- ANDERLA, G. (1970) *Politique et stratégie publicitaire en matière de tourisme*. Turin, Centre International d'Études Supérieures de Tourisme.
- APARICI, R. Y GARCIA-MATILLA, A. (1989) *Lectura de Imágenes*, Madrid, Ed. de la Torre.
- BARTHES, R. (1985) *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BARTHES, R. (1964) "Éléments de Sémiologie" in *Communications* n° 4 Paris, Seuil.
- BARTHES, R. (1964) "Rhétorique de l'image" in *Communications* n° 4, Paris, Seuil.
- BRÉMOND, J. (1977) *La Publicité*, Paris, Hatier.
- CORNU, G. (1990) *Sémiologie de l'image dans la publicité*. Paris, Les Editions d'Organisation.

- CULIOLI, A. (1983-84) "Notes du séminaire de D.E.A." *Département de Recherches linguistiques*, Université de Paris VII.
- CULIOLI, A (1990) *Pour une linguistique de l'énonciation, Opérations et représentations*. Tome I. Paris, Ophrys
- CHARAUDEAU, P. (1983) *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique: théorie et pratique*, Paris, Classiques Hachette.
- DURAND, J. (1970) Rhétorique et image publicitaire", in *Communications* n° 15, Paris, Seuil.
- ECO, U. (1970) "Sémiologie des messages visuels", in *Communications* n° 15, Paris, Seuil.
- EVERAERT-DESMEDT, N. (1984) *La communication publicitaire. Etude de sémio-pragmatique*, Louvain-la-Neuve, Cabay.
- FEBAS BORRA, J-L. (1978) "*Semiología del lenguaje turístico*", Madrid, Revista de Estudios Turísticos n° 57-58.
- FRANCKEL, J-J. (1989) *Étude de quelques marqueurs aspectuels du français*, Genève, Librairie Droz.
- GRUNIG, B. (1990) *Les Mots de la Publicité*, Paris, Presses du CNRS. GRUNIG, B. (1990) *Les Mots de la Publicité*, Paris, Presses du CNRS., B. (1990) *Les Mots de la Publicité*, Paris, Presses du CNRS.
- JOANNIS, H. (1988) *Le Processus de création publicitaire*, Paris, Bordas.
- LAURENT, A. (1960) "Le Thème du soleil dans la publicité des organismes des vacances", in *Communications* n° 10, Paris, Seuil.
- MAURAND, G. (1989) *Lire et enseigner le texte et l'image. Valeurs et Cultures*. Toulouse, C.A.L.S. (Colloques d'Albi Langages et Significations).
- PENINOU, G. (1981) "Narration et argumentation en Publicité", in *Le Français dans le monde*, n° 163.
- SAUVAGEOT, A. (1987) *Figures de la publicité, figures du monde*, Paris, PUF.

VENT D'EST, VENT D'OUEST

DOINA POPA-LISEANU

UNED

RESUMEN

La literatura francesa del siglo XX se ha enriquecido con las aportaciones de un número creciente de escritores oriundos del Este de Europa (rumanos como Ionesco o Cioran, búlgaros como Todorov o Kristeva, rusos como Andreï Makine, húngaros como Agota Kristof, checos como Kundera, entre otros). En esta comunicación la autora se propone descubrir las razones que los llevaron a abandonar sus países y lenguas maternas (con especial hincapié en el mito de Francia en el Este), así como poner de manifiesto el soplo original que agita sus obras.

Palabras clave: escritores francófonos, Este de Europa

RÉSUMÉ

La littérature française du XX^e siècle s'est enrichie de l'apport d'un nombre croissant d'écrivains originaires des pays de l'Est de l'Europe (des roumains comme Ionesco ou Cioran, des bulgares comme Todorov ou Kristeva, des russes comme Andreï Makine, des hongrois comme Agota Kristof, des tchèques comme Kundera, parmi d'autres). Dans cette communication on envisage de découvrir les raisons qui les ont poussés à abandonner leurs pays et langues maternelles (en prêtant une attention toute particulière au mythe de la France à l'Est), ainsi que de mettre en évidence le souffle original qui anime leurs oeuvres.

Mots-clés: écrivains francophones, Est de l'Europe

ABSTRACT

During the XXth century, the French literature received the valuable contribution of writers coming from the Eastern countries of Europe (Ionesco or Cioran from Romania, Todorov or Kristeva from Bulgaria, Andreï Makine from Russia, Agota Kristof from Hungary, Kundera from the Czech Republic, among others). This paper will deal with the reasons that made them leave their countries and mother tongues (drawing special attention to the French myth at East), and with the original wind blowing on their works.

Keywords: Frenchspeaking writers, East of Europe

J'ai noté, page 8, le si interrogatif et la question ei apodèmein, faut-il s'expatrier? On posait souvent cette question à la Pythie. Je l'ai retenue car elle m'a beaucoup préoccupé, un été, il y a vingt-quatre ans. Elle me tourmentera peut-être encore, un jour ” (Alexakis, 1995: 163-164).

Le titre du célèbre roman de Pearl Buck, *Vent d'est, vent d'ouest*, et ce paragraphe tiré du roman de Vassilis Alexakis, *La langue maternelle*, ont été les détonateurs de mon travail, où je compte parler d'un certain nombre d'écrivains et d'intellectuels qui, originaires des pays de l'Est de l'Europe, sont venus vivre en France et à Paris ou bien dans d'autres pays francophones comme la Suisse, et ont écrit dans leur nouvelle langue d'adoption, le français. Le but de cette communication est celui de vous les rappeler ou vous les faire connaître, mais surtout (dans la mesure du possible) de nourrir votre curiosité à leur égard. Je m'y suis intéressée pour des raisons personnelles évidentes, qui me permettent peut-être de mieux comprendre leur engagement affectif, spirituel, voire esthétique, mais aussi parce qu'il s'agit d'un phénomène qui caractérise notre siècle et surtout sa deuxième moitié et qui a toutes les chances de s'amplifier dans les décennies à venir. A l'heure où, comme dit Julia Kristeva, “la France devient le *melting pot* de la Méditerranée ” –mais aussi l'Espagne, pourrions-nous ajouter-, la question de la vie avec les autres, sans les rejeter et sans les absorber, sera capitale.

Les cas que je vais présenter ici sont, sans le moindre doute, des cas particuliers, qui ont, à première vue, peu à voir avec les flots d'immigrés, de l'Est ou du Sud, qui déferlent sur les trottoirs des grandes métropoles occidentales. Ce sont des intellectuels, avec des connaissances solides dans la langue et la civilisation du pays où ils ont émigré, qui leur ont permis de conquérir une place assez importante dans la société d'adoption et dont le talent littéraire a été reconnu par des prix: le Goncourt pour le roumain Vintila Horia ou le russe Andreï Makine, le Médicis pour ce même Makine et le grec Alexakis, le prix européen de l'ADELF et le prix du Livre Inter 1992 pour la hongroise Agota Kristof, sans parler de ceux qui n'ont pas eu besoin de prix pour acquérir la renommée: les bulgares Kristeva et Todorov, le tchèque Kundera, les roumains Ionesco et Cioran. Très différents les uns des autres, ils sont venus en France et au français pour des raisons diverses et ils ont accompli des parcours littéraires variés. Et cependant, leurs oeuvres relèvent toutes d'une double appartenance et ils ont tous réfléchi, d'une façon ou une autre, à leur “étrangeté”.

D'autre part, et ceci d'un point de vue pédagogique (un point de vue que nous ne pouvons pas négliger), la lecture de ces écrivains s'avère très enrichissante, voire modélique. Leur apprentissage de la langue étrangère, leurs difficultés pour arriver à la maîtriser, leur partage, leur double appartenance, leur nostalgie de l'unité première, leur dépendance du dictionnaire, leur désertion, leurs trauvailles, enfin, leur succès, sont en partie les nôtres et ceux de nos étudiants.

Mais qui sont-ils, ces étrangers venus d'ailleurs, venus de l'Est? Pourquoi sont-ils partis? Qu'est-ce qui les a attirés vers la France? Pourquoi se sont-ils installés dans le français? Quelles valeurs ont produit leurs oeuvres et en quoi sont-elles différentes? Que signifient ces textes pour les Français de souche, quel sens ont-ils pour les leurs, pour nous autres étrangers?

VENUS DE L'EST.

Selon André Brincourt (1997), la présence des écrivains d'origine étrangère dans la littérature française est un phénomène nouveau, qui n'existait pas avant le vingtième siècle et qui en

est l'une des composantes essentielles. Il a peut-être raison, car, comment pourrait-on considérer "étrangère" la belle et brillante comtesse de Noailles (1876-1933), née cependant Anna-Elisabeth de Brancovan? Ni la Grèce maternelle, ni la Roumanie paternelle ne peuvent revendiquer "la plus parisienne des poètes", celle qui affirmait, non sans un certain cynisme ingénu, que "l'amour de la patrie est le premier amour" (*Le Livre de ma vie*, 1932), en faisant allusion à ... Paris. Considérant le français comme sa langue maternelle, elle cultive Corneille, Hugo, Musset, les Parnassiens et se lie d'amitié avec la plupart des grands écrivains, français, de son temps: Barrès, Proust, Colette, Cocteau. L' "étranger" pour elle est ce Bucarest lointain et sauvage où elle se rend uniquement pour enterrer son père et dont elle n'apprécie guère "la couleur locale".

Par contre, sa tante, Hélène Vacaresco (1864-1947), éprouve de charmants remords pour avoir préféré le français à son roumain maternel: "Si je te deviens étrangère/ Si ma chanson pour s'essayer/ N'a pas choisi la langue chère/ Que l'on parle autour du foyer/ Celle qui vient, lorsque je prie/ Sur mes lèvres tout doucement,/ Pourras-tu jamais, ô Patrie!/Le pardonner à ton enfant" ("A ma patrie", *Poésies*).

Anna, Hélène, tout comme Marthe Bibesco, cousine d'Anna (1888-1973), sont membres d'une "aristocratie internationale" (voire européenne), qui connaît les liens profonds de l'Est et de l'Ouest, car ils sont le tissu même de leurs vies. Bien que rejetons de familles nobles dont la généalogie embrasse pratiquement l'histoire de leur pays natal (des familles "pour qui la chute de Constantinople est un malheur personnel qui nous est arrivé la semaine dernière", dit Marthe Bibesco), on ne peut les considérer comme des "étrangères" venues à la culture française. Leur conception du temps, de l'histoire, de la généalogie, de la langue, de la littérature, est plutôt caractéristique d'une caste privilégiée qui se considérait au-dessus de la "mêlée" nationale et qui empruntait tout naturellement, pour s'exprimer, la langue de l'Europe du temps, à savoir le français. Parmi ces personnages proustiens¹ il y en a qui ont témoigné du folklore² ou de l'histoire du pays³ natal mais toujours dans une perspective de divulgation diplomatique désormais perdue dans le monde littéraire de nos jours.

Ceux qui ont suivi sont bien différents, en commençant par l'autodidacte Panait Istrati (1884-1935). Fils d'une blanchisseuse roumaine et d'un contrebandier grec, il apprend le français à trente ans, dans un sanatorium pour tuberculeux en Suisse et publie plusieurs nouvelles où, dans une esthétique héritée du romantisme mais en même temps annonciatrice du réalisme magique, il réinvente l'exotisme balkanique. Puisque j'ai longuement parlé ailleurs d'Istrati (Popa-Liseanu, 1988) je ne vais pas m'attarder sur ce personnage extravagant dont la gloire a été plutôt éphémère. Dans la perspective que j'ai adoptée pour cette communication, il est intéressant de souligner sa position marginale, qui semble indiquer d'une façon tranchante, le passage de l'émigration de luxe, princière, à une émigration plus plébéienne, en consonance avec le destin politique des pays de l'Est.

Ceux qui partent désormais pour la France appartiennent à des familles de classe moyenne: des juifs aisés, qui même du plus profond de la Moldavie (le petit village de Moinesti) soig-

1.- Marthe Bibesco, profondément marquée par Marcel Proust qu'elle avait connu toute jeune fille, lui a par la suite consacré trois volumes d'analyses et impressions: *Au jardin de Marcel Proust: le Voyageur voilé; Au bal de Marcel Proust; La Duchesse de Guermantes* (Grasset, 1968).

2.- Cf. Hélène Vacaresco, *Ce rhapsode de la Dambovita*, chansons, ballades roumaines (Lemerre, s.d.).

3.- Marthe Bibesco, *Une victime royale, Ferdinand de Roumanie* (Abbeville, F. Paillart, 1927).

nent l'éducation de leurs enfants (c'est le cas de Samuel Rosenstock, devenu Tristan Tzara), ou des militaires ou des prêtres qui leur font faire des études universitaires (comme pour Eliade ou Cioran). Après la deuxième guerre mondiale, il s'agira surtout d'intellectuels (fraîchement licenciés ou déjà professeurs, comme Kristeva, Todorov ou Kristof) ou bien d'artistes (peintres, dessinateurs, musiciens, comme Alexakis). D'aucuns possèdent le français depuis leur adolescence, en tant qu'élèves d'établissements bilingues – interdits après l'arrivée du communisme- (Tzara) ou ont fait des études de philologie (Kristeva). Mais il y en a aussi qui, formés dans d'autres langues étrangères (Cioran en allemand, Todorov en anglais, russe et allemand) apprennent le français sur le tard, juste avant le départ pour la France. Et il y a finalement ceux qui l'ignoraient tout à fait avant de se réfugier dans un pays francophone (c'est le cas d'Agota Kristof).

MILLE RAISONS DE PARTIR.

On part pour une raison précise, urgente: échapper à une prison certaine, défendre sa vie et celle de la famille. Vintila Horia, attaché de presse à Vienne en 1942, refuse de rentrer dans son pays après l'occupation soviétique et il se résigne à vivre l'expérience tragique de tant d'hommes d'après la II Guerre Mondiale, celle qu'un de ses compatriotes, Virgil Gheorghiu, devait évoquer dans sa terrible *Vingt-cinquième heure*. Tour à tour en Italie, en Amérique du Sud, à Buénos Aires, enfin en Espagne, où il est mort, Horia fait l'amer apprentissage de l'exil, se découvre d'excellents et fameux devanciers et il consacre son premier roman à l'un d'entre eux, le poète Ovide⁴

Agota Kristof n'aurait sans doute jamais quitté son pays natal, la Hongrie, si son mari, professeur d'histoire, n'avait pas été impliqué dans la révolution de 1956. Celle-ci écrasée, le jeune couple et leur bébé prennent les routes de l'exil et par pur hasard s'arrêtent en Suisse, où la future romancière travaillera pendant dix années dans une usine d'horloges, avant de venir lentement à l'écriture.

On part parce qu'on cherche une vie meilleure, avec plus de possibilités d'épanouissement aussi bien personnel que professionnel. On part parce que dans les années 60 tout le monde croyait que la vie était plus belle à l'Ouest. Ni Todorov ni Kristeva ne considèrent que leur exil est politique⁵, même si dans les deux cas il s'agit bien d'une fugue, selon les critères communistes en vigueur. Bénéficiaire chacun d'une bourse (donc "légalement" partis), ils en profitent pour prolonger indéfiniment le retour. Un retour auquel ils ne peuvent penser sans angoisse et qui leur revient sous la forme de cauchemars⁶.

On part parce qu'on veut couper les amarres, brûler les ponts, parce qu'on veut oublier des expériences honteuses, se détacher d'un moi encombrant, parce qu'on veut s'inventer un nouveau personnage, dans une nouvelle langue.

4- Il s'agit du roman *Dieu est né en exil*, Prix Goncourt 1960.

5.- "Je précise que je suis un exilé 'circonstanciel', ni politique, ni économique: je suis venu en France en toute légalité, à la fin de mes études supérieures, pour y passer une année à parfaire mon éducation; puis le provisoire est devenu définitif" (Todorov, 1996:13).

6.- "Mes rêves ne se lassaient pas d'inventer de nouvelles variantes à cette impossibilité de repartir, mais le résultat final était toujours le même: pour des raisons purement fortuites, le retour à Paris s'avérait impossible. Je devais désormais vivre à Sofia. L'angoisse, même en rêve, devenait alors telle que je me réveillais le coeur battant [...] J'ai appris depuis que ce rêve était commun à beaucoup d'émigrés, en tous les cas parmi ceux qui venaient d'Europe de l'Est" (Todorov, 1996: 12)

Le passage de Cioran à la langue française et l'adoption définitive d'une attitude sceptique, qui s'opèrent à la fin des années 40, résultent directement d'un règlement de compte intérieur avec ses engagements de jeunesse. L'expatriation linguistique scelle sa rupture avec une partie de lui-même et son divorce d'avec toute une époque de sa vie. La France, l'abandon de l'idiome maternel correspondent à une répudiation de la vieille identité et, comme il l'avouera lui-même, à 'une libération du passé' (Liiceanu, 1995: 42).

Tout le monde ne part pas. Il y a ceux qui préfèrent l'enfermement, l'ostracisme, la dépossession de tout bien matériel ou spirituel, la censure, la schizophrénie, la pauvreté, l'ennui, l'oubli dans une langue que personne de l'extérieur ne lit. Alors, trahison ou audace? Le courage n'est pas forcément de partir. Mais il faut du courage et surtout de l'énergie pour y arriver. Et la volonté de prendre des risques.

POURQUOI LA FRANCE PLUTÔT QU'AILLEURS?

Les pays de l'Est ne sont pas des pays francophones; la Roumanie, la Bulgarie et la Grèce sont associées à la Francophonie mais en tant que pays non-francophones. On pourrait penser que le français a été la langue "étrangère" la plus enseignée, dans des pays où l'intelligentsia a été toujours consciente d'habiter de petits pays dont la langue n'est parlée par personne hormis elle-même; ceci est certainement vrai pour certaines périodes, mais à d'autres (voire de nombreuses années du régime communiste) on n'enseignait que le russe. Sans oublier l'allemand, très répandu avant la deuxième guerre mondiale et l'anglais qui s'est imposé à partir des années 70.

Alors comment expliquer le rayonnement de la France à l'Est, l'attraction qu'elle exerce sur les intellectuels qui s'y dépaysent?

L'imaginaire de l'Est est tout d'abord occupé par une France "des libertés". C'est le mythe de la France révolutionnaire, de la Révolution de 1789 sûrement, mais aussi de celle de 1848, qui a encouragé et ensuite donné refuge aux révolutionnaires polonais et roumains, et de la Commune, chérie par les idéologues communistes. C'est, pour les générations plus jeunes, la France de mai 68, de "l'interdit d'interdire" et de tant d'autres slogans et chansons qui collaient si bien à leur situation. C'est aussi, d'une façon paradoxale, la France de la "gauche", cette gauche qui, malgré sa cécité, a toujours été la plus proche⁷.

7.- "Du temps où je vivais en Bulgarie, l'une des questions que mes amis et moi nous posions avec le plus d'insistance était: pourquoi les grands artistes et écrivains de l'Ouest ne nous aident-ils pas? Comment se fait-il que tant parmi eux – les Sartre et les Montand, que nous ne pouvions nous empêcher d'admirer pour leurs oeuvres ou leur charme – n'exprimaient aucune compassion pour notre lamentable condition ou, pire, appuyaient ouvertement nos dirigeants haïssables, alors qu'ils n'étaient même pas membres du Parti?" (Todorov, 1996: 89). Et cependant, à leur arrivée en France, les écrivains venus de l'Est cherchent et trouvent appui et réconfort auprès de la "gauche divine" intellectuelle (Cf. les amitiés très "particulières" d'Olga Morena, protagoniste du roman de Kristeva, *Les Samourais* et alter-ego de la romancière elle-même).

8.- Curieusement, ce mythe n'est nullement assombri par les petites et grandes trahisons de la France envers ces nations-soeurs: "Pourquoi détestons-nous à ce point les Allemands en nous souvenant autant de l'agression teutonne d'il y a sept siècles, sous Alexandre Nevski, que de la dernière guerre? Pourquoi ne pouvons-nous jamais oublier les exactions des envahisseurs polonais et suédois vieilles de trois siècles et demi? Sans parler des Tatars... *Et pourquoi le souvenir de la terrible catastrophe de 1812 n'a-t-il pas entaché la réputation des Français dans les têtes russes?*" (Makine, 1995: 48-49. C'est moi qui souligne).

Ce mythe en appelle un autre, tout aussi flatteur, qui veut que la France soit la “soeur aînée” des nations de l’Est⁸. Protectrice de la Pologne et de la Roumanie au temps de Napoléon I et de Napoléon III, solidaire des Serbes pendant les deux guerres mondiales, appui des Tchèques lors de la création de leur premier état en 1918, c’est toujours la France, à travers les caméras de ses chaînes de télévision, qui a magnifié la révolution roumaine de décembre 1989.

Aux côtés de la patrie de la Révolution, la France se laisse aimer en patrie de la civilisation, du raffinement, du bon-goût, du bien-vivre. Un mythe tenace qui embrasse la nourriture, l’habillement, l’habitat, la conversation, l’amour. A l’Est on rêve des monuments décrits dans les récits de voyage de ceux qui ont eu la chance d’y aller, on rêve des impressionistes connus par les reproductions décolorées des manuels scolaires, on rêve de goûter à la baguette et au beaufjolais, ainsi que de flâner sur les grands boulevards au rythme des chansonniers. Livres, tableaux, plats exquis et toilettes luxueuses, ce sont les pièces d’un *puzzle* qui reconstitue l’image de la France et qu’on a vite identifié comme l’image même de la civilisation. “La France devait nous apparaître comme une incarnation de cet idéal de vie civilisée” (Todorov, 1996: 237). Par opposition, le pays natal se teint de couleurs barbares et sauvages. “... au déjeuner vanté par la tante Elise, je fus déçue et chagrinée: la *mamaliga*, plat national, n’était qu’une rude farine de maïs sableuse, difficile à ingérer, que ne parvenaient pas à rendre agréable les condiments inusités qu’on s’était ingénié à y joindre ” (Anna de Noailles, *Le livre de ma vie*).

La pénurie qui a accompagné par la suite les années du régime communiste n’a fait que polir et exacerber les images: “Comment pouvions-nous déchiffrer ces formules cabalistiques? *Bartavelles et ortolans! Cailles de vigne à la Lucullus!* Notre grand-mère, compréhensive, cherchait des équivalents en évoquant les denrées, très rudimentaires, qu’on trouvait encore dans les magasins de Saranza ” (Makine, 1995: 41).

Ce pays “sophistiqué, surcultivé ” (Kundera, 1995: 96) est surtout un modèle en ce qui concerne les rapports de famille, de couple, de voisinage. Chez les Français tout se passe en sourdine, élégamment, les partenaires évoluent avec grâce en obéissant aux lois équilibrées et justes d’un tournoi. C’est du moins ce que pense Pavlos, le dessinateur grec rentré à Athènes, en assistant au spectacle bruyant et démesuré de ses compatriotes: “Par la fenêtre de la salle de bains, ouvrant sur le puits de jour de l’immeuble, j’entends se disputer un jeune couple, le gardien avec sa fille. De temps en temps un vieillard pousse un grognement prolongé comme s’il essayait de cracher. En été, quand toutes les fenêtres sont ouvertes, des cris résonnent également de l’autre côté de l’immeuble. A Paris, mes voisins sont plus discrets ” (Alexakis, 1995: 61-62).

À la France se reporte tous les fantasmes érotiques de l’Est. Les mots “amour, amant, maîtresse ” n’ont d’autre référent que français. Quand, dans le roman d’Andreï Makine, le petit-fils de Charlotte Lemonnier essaie de traduire en russe (transposer à la vie russe) l’histoire du président Félix Faure, mort dans les bras de sa maîtresse, il n’y arrive pas:

Secrétaires du Politburo, maîtres du Kremlin: Lénine, Staline, Khrouchtchev, Brejnev. Quatre caractères fort différents, aimés ou détestés par la population et dont chacun avait marqué toute une époque dans l’histoire de l’empire. Pourtant, tous ils avaient une qualité en commun: à leur côté, aucune présence féminine et, à plus forte raison, amoureuse n’était concevable [...] ‘Le président est mort à l’Élysée, dans les bras de sa maîtresse, Marguerite Steinheil ...’ Cette phrase avait l’air d’un message codé provenant d’un autre système stellaire (Makine, 1995: 101-102).

C’est autre “système stellaire” est celui que découvre la sage intellectuelle Olga Morena (alter-ego de Kristeva dans *Les Samourais*) en atterrissant à Paris en 1968. Vite débarrassée de

son ennuyeux et triste fiancé bulgare Dan (“si maladroit, si lourd”), elle succombe aux charmes, si français, si parisiens, de l’écrivain Hervé Sinteuil (alias Philippe Sollers), et se laisse emporter dans le tourbillon d’érotisme, drogues, passions politiques et linguistiques de l’époque⁹.

Cette image de la France, qu’on pourrait caractériser comme frivole, s’accompagne à l’Est, chez les plus sobres, chez les plus inquiets, chez les plus cultivés aussi, d’une autre, celle de la France mère des arts et abri des intellectuels. Une image à visages multiples, qui n’a pas cessé de s’enrichir tout au long des siècles. Elle comprend, pêle-mêle, les classiques, les astres des lumières, les impressionnistes, les existentialistes, jusqu’au nouveau roman et la nouvelle vague. Cette France-là reconnaît le droit des artistes de vivre comme tels, en s’occupant exclusivement de leur oeuvre, leur donne même des bourses¹⁰, leur fournit des mécènes prêts à aider dans des moments difficiles¹¹, les investit du statut “d’éternels étudiants”: “Je suis arrivé en France avant la guerre, - raconte Cioran- et jusqu’à quarante ans j’ai mangé au restaurant universitaire [...] Ça n’aurait sans doute pas été possible en Roumanie” (Liiceanu, 1995: 107).

Mythe révolutionnaire, civilisateur, culturel, le mythe de la France est aussi mythe d’une ville, celui tout-puissant de Paris. L’éducation saxonne reçue par Cioran ou par Todorov ne les poussait pas forcément vers les rives de la Seine. “Pourquoi, alors, ai-je choisi Paris?” se demande le chercheur bulgare. Un ami, avocat de province, qui n’avait jamais quitté la Bulgarie, lui insuffla l’amour de la capitale française, en lui parlant pendant des heures des caractéristiques de chaque quartier parisien, de ses habitants, en citant même les publicités qu’on voyait dans les tunnels du métro. “Je crois que cet amour de Paris se retrouve chez de nombreux individus, habitant les pays les plus divers et qui n’en sont jamais sortis” (Todorov, 1995: 236). Paris occupe une place à part dans la galerie des lieux mythiques cioraniens. Aux côtés de Rasinari, le paradis perdu de l’enfance, la capitale française d’avant la guerre est un véritable hâvre, où il fait bon vivre: “Les hôtels étaient très bon marché, exclusivement peuplés d’étudiants étrangers et d’intellectuels à moitié ratés. Vous ne pouvez pas vous figurer le charme qu’avait Paris avant-guerre. C’est bien là, me suis-je dit, que je pourrais mener l’existence dont je rêvais – ‘parasite’ n’est peut-être pas le mot-, de marginal plutôt, de quelqu’un qui ne travaille pas au sens habituel du terme” (Liiceanu, 1995: 106-107). La topographie de cet espace privilégié comprend quelques repères fixes: la Sorbonne avec son restaurant universitaire, les petits hôtels du VI^e, la mansarde de la rue de l’Odéon et surtout le Luxembourg qui l’accueille pendant ses insomnies. “Paris rive gauche” devient pour les intellectuels de l’Est le nombril du monde: “Car un message qui n’est pas passé par Paris n’est pas encore un message”, tranche Kristeva (1990: 227) ou “Paris est une ville où personne d’intéressant ne pleure” (*idem*: 344).

9.- Il ne faut pas oublier que pour Kristeva, la condition d’“étranger” s’accompagne toujours d’une éclosion, d’un éclatement des sens: “s’arracher à sa famille, à sa langue, à son pays, pour venir se poser ailleurs, est une audace qu’accompagne une frénésie sexuelle: plus d’interdit, tout est possible” (Kristeva, 1988: 47).

10.- Il faudrait prendre en considération le rôle joué par les Instituts français et les Alliances françaises dans la survivance et la solidité du mythe de la France à l’Est, bien plus important et efficace que celui des ambassades et consulats. Ce réseau culturel, avec ses bibliothèques où l’on pouvait lire et consulter la presse occidentale (surtout à l’époque communiste), avec ses activités et surtout avec ses hommes et femmes, “étrangers admirés et imités”, ont contribué à nourrir l’imaginaire des habitants de ces pays.

11.- “Je connaissais une dame qui s’occupait d’appartements et qui avait des prétentions littéraires. Quand le livre a été publié [*Histoire et utopie*, publié en 1960] j’ai dit à Simone: ‘ Je vais envoyer un exemplaire à cette dame. – Si tu veux perdre un exemplaire, fais-le’, m’a-t-elle répondu. Trois jours plus tard, elle est venue me proposer un appartement. Voilà!” (Liiceanu, 1995: 108).

Mais serait-ce vraie cette image de la France? Vraie, vraie, elle l'est comme la littérature même. En fait, à l'Est, on a toujours peu voyagé: parce qu'on était pauvre, parce qu'on était loin, parce que c'était interdit. L'image de la France s'est nourrie de la nostalgie d'une absence, de l'anticipation d'un rêve. C'est une image livresque, fabriquée à partir de fragments de textes écrits et oraux, des plus hétérogènes. Les tirades de Rodrigue et de Phèdre dans la bouche de Sartre et Simone de Beauvoir, les récits de vieilles dames gagnant leur vie en donnant des cours particuliers de français, les "feuilles mortes" couvrant les boulevards ou la neige qui tombe sur les toits de Paris, tout fait rêver. Andreï Makine a exorcisé ce rêve dans *Le Testament français*. Charlotte Lemonnier est une française "égarée dans l'immensité neigeuse de la Russie" qui brosse devant son petit-fils et confidant cette image mythique et embellie de la France. Tout y est: le fragment de presse qui garde le souvenir des menus exquis et des histoires d'adultère, les vers d'Hérédia et de Baudelaire, *Madame Bovary* et même l'admiration et l'amour entre Français et Russes:

Car la France, apparue un jour au milieu des steppes de Saranza, devait sa naissance aux livres. Oui, c'était un pays livresque par essence, un pays composé de mots, dont les fleuves pleuraient en alexandrins et les hommes s'affrontaient en sirventès [...] La France se confondait pour nous avec sa littérature" (Makine, 1995: 292).

Des mots qui l'emportent sur les images. Olga Morena, intellectuelle férue de sémiologie et de psychanalyse, tout comme Kristeva elle-même, ne rencontre à Paris que des marionnettes possédées de ses mêmes désirs et pulsions –sexe et langage-. Un monde clos, formé par ses auteurs préférés: Bréhal-Barthes, Lauzun-Lacan, Sinteuil-Sollers, Strich-Mayer-Lévi-Strauss. On ne voit que ce qu'on vient voir, on ne voit que ce qu'on a lu auparavant.

L'AIMANT D'UNE LANGUE.

"Aujourd'hui que cette langue [le français] est en plein déclin, ce qui m'attriste le plus c'est de constater que les Français n'ont pas l'air d'en souffrir. Et c'est moi, rebut des Balkans, qui me désole de la voir sombrer. Eh bien, je coulerai, inconsolable, avec elle" (Cioran, 1995: 1630).

Le mythe de la France à l'Est passe-t-il par la langue? Oui, nécessairement. Le bagage linguistique antérieur n'est pas décisif, ni suffisant. De ce point de vue, les écarts entre les écrivains étrangers sont énormes. Si Tzara et d'autres représentants de l'avant garde roumaine (Fondane, Cernet, etc) étaient bilingues depuis l'époque de leur adolescence, d'autres, Cioran lui-même, parlait peu et mal le français¹².

On a parlé du pouvoir d'accueil de la langue française (Cf. Brincourt, 1997). Ce ne serait pas par sa facilité! De tous les écrivains de l'Est, les roumains sont les seuls qui ont l'avantage d'une langue maternelle issue du tronc commun, le latin. Et encore! Que de différences!

Avoir dû réécrire trois fois mon livre m'a en tout cas révélé que la langue française était aux antipodes de la langue roumaine. Le roumain ignore la rigueur du français, c'est une langue à la grammaire mobile, une langue libre, beaucoup plus proche de mon tempérament. Dans mes moments de désespoir, alors que j'écrivais et récrivais en français, je me disais: 'Ce n'est décidément pas une langue faite pour moi' (Liiceanu, 1995: 114-115)

12.- Cf. Liiceanu à propos des connaissances de Cioran en français: "Je sais par surcroît que vous aviez des complexes en français. Quand vous êtes entré à la faculté de Bucarest, vos collègues et professeurs parlaient couramment le français. Ce complexe de Transylvain vous a poursuivi tout au long de vos études" (Liiceanu, 1995: 109).

L'étranger qui vient au français passe de longues heures sur son manuscrit¹³. Il écrit, efface, réécrit, n'est jamais content. Il est installé dans le doute ; il ne se sépare jamais du dictionnaire. C'est un travail de forçat, et plus d'un a l'impression de ne jamais s'en sortir¹⁴. Et, puis, comme toujours, on finit par s'éprendre de son geôlier, ou plutôt de sa "belle geôlière". On lui fait des compliments, on la couvre de métaphores, on ne peut plus s'en passer. On veut faire mieux que les "indigènes"¹⁵.

La langue du pays ne lui suffisait-elle-pas? Et pourtant il l'aime, et ô combien! Le séjour de Pavlos à Athènes (dans le roman de Vassilis Alexakis, *La langue maternelle*) en est la preuve. Il y est rentré sans raison précise et sans même réserver son billet de retour pour Paris. Après une absence de plus de vingt ans, il redécouvre une ville, un pays, une culture. Et il s'engoue d'un mystère. De Janina à Delphes, il parcourt tout l'ouest du pays pour essayer d'élucider le sens de la fameuse lettre E (epsilon) suspendue à l'entrée du Temple d'Apollon. Il interroge les archéologues, les chauffeurs de taxi, son ancienne maîtresse, ses fiancées futures, son frère, son père fabulateur, sa mère absente. Ainsi réunit-il une quarantaine de mots qui commencent tous par cette fameuse lettre: éris (querelle), erotème (question), éna (un), hélios (soleil), ego (moi), ethnikismos (nationalisme), eros (amour), ekpatriisménos (expatrié), eleuthénia (liberté), ellipsi (manque)... et finalement ta ellénika (la langue grecque). Il n'est pas pressé de trouver la réponse. Il vit avec l'énigme et les mots lui tiennent compagnie. Alors, le but de son retour, ne serait-il pas celui de récupérer cette compagnie?

Le texte que j'ai écrit n'est qu'un exercice sur ma langue maternelle... C'est une conversation avec la langue... Je poursuis avec elle les discussions que j'avais avec ma mère... Nous sommes les enfants d'une langue... C'est cette identité que je revendique... J'écris pour convaincre les mots de m'adopter... (Alexakis: 371)

Pourquoi alors renoncer aux "douceurs" de la langue maternelle et accepter les affres de l'enfer? Car, tous les écrivains formant mon corpus (à l'exception d'Agota Kristof, dont je n'ai pas de renseignements suffisants) étaient déjà nés à la littérature dans leurs pays d'origine, dans leurs langues d'origine. La plupart de ces ouvrages, traduits ou révisés par eux-mêmes, figurent dans leurs

-
- 13.- "Quelle consommation de café, de cigarettes et de dictionnaires pour écrire une phrase tant soit peu correcte dans cette langue inabordable, trop noble, trop distinguée à mon gré" (Cioran cité par Liiceanu, 1995: 53).
 - 14.- "Si même lorsqu'il jongle avec sa langue maternelle, écrire est un drame pour celui qui fait de sa vocation un culte, qu'est-ce que cela doit être pour moi qui, dans mon français de fortune, en suis encore aujourd'hui à ouvrir cent fois par jour le Larousse pour lui demander, par exemple, quand on écrit amener et quand emmener? Mais c'est l'enfer! J'avance comme une taupe obligée de monter un escalier brûlant. Et je souffre dans tous mes pores, ne sachant jamais quand j'améliore et j'abîme mon texte" (Istrati, Prologue a *La Maison Thüringer* citado por Popa-Liseanu, 1988: 66)
 - 15.- "Si donc je ne peux articuler comme les autochtones, du moins vais-je tenter d'écrire comme eux, tel dut être mon raisonnement inconscient, sinon comment expliquer mon acharnement à vouloir faire aussi bien qu'eux et même, présomption insensée, mieux qu'eux?" (Cioran, 1995: 1630).
 - 16.- C'est le cas de Cioran avec *Pe culmile Disperari (Sur les cimes du désespoir)*; *Cartea amagirilor (Le livre des leurres)*; *Lacrimi si sfinti (Des larmes et des saints)*; *Amurgul gandurilor (Le Crépuscule des pensées)* et *Indreptar patimas (Bréviaire des vaincus)*. C'est surtout le cas de Kundera, dont les deux romans écrits directement en français (*La Lenteur* et *L'Identité*) ont déçu plus d'un de ses lecteurs fervents.
 - 17.- Par exemple, *Indreptar patimas (Bréviaire des vaincus)* de Cioran.

oeuvres complètes et ne démeritent pas auprès de leurs productions en français¹⁶. Quelques-uns¹⁷ sont encore écrits à Paris, pendant l'exil. Et puis, il semblerait qu'il arrive un moment où l'expérience première de ces auteurs étrangers devient si intimement mêlée à l'aventure française que la nouvelle langue s'impose. L'oeuvre deviendrait-elle alors française aussi? C'est ce que disent les histoires de la littérature qui s'annexent généralement leurs performances. Des critiques, des écrivains amis aussi¹⁸. En fait, les écrivains eux-mêmes, se sont peu inquiétés de leur appartenance à un groupe ou à un autre. Makine uniquement semble se sentir concerné:

[...] je me rappelai, sans raison, ce rayonnage au fond de la librairie: "La littérature de l'Europe de l'Est". Mes premiers livres y étaient, serrés, à m'en donner un vertige mégalomane, entre ceux de Lermontov et de Nabokov. Il s'agissait, de ma part, d'une mystification littéraire pure et simple. Car ces livres avaient été écrits directement en français [...]. (Makine, 1995: 282).

Je crois, personnellement, qu'il a tort de penser ainsi. Le critère de la langue n'est pas suffisamment pertinent pour décider de la nationalité d'une oeuvre. Certains auteurs, quelle que soit la langue dans laquelle ils s'expriment, traitent d'une civilisation spécifique. Istrati est un écrivain roumain d'expression française. *Les Chardons du Baragan* a sa place entre *Ciocoi vechi si noi* de Nicolae Filimon et *Rascoala* de Liviu Rebreanu. Mais il n'est pas déplacé entre *La Grande Peur dans la montagne* de Ramuz ou *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Les autres romans roumains peut-être non plus, mais, à moins qu'ils ne bénéficient d'une bonne traduction, ils ont peu de chances d'être compris.

L'écrivain étranger qui choisit le français aspire à l'universalité. Et pour l'atteindre, il faut qu'il se dépouille de son vêtement national trop étroit, il faut qu'il boive à d'autres vents, qu'il se ressource sur d'autres latitudes:

Dans le domaine culturel, nous ne pouvons pas commencer par être roumains; il faut d'abord que nous soyons un peu anglais, français, etc. Pour nous, culture implique nécessairement 'étrangéisation', éloignement, déracinement. Oui, nous devons nous engager sur ce chemin tracé et fréquenté par tant d'autres avant nous, ces autres que nous devons suivre et à qui nous devons nous soumettre (E. Ionesco, NU).

T. Todorov parle d'un processus de déculturation (dépouillement, perte des traits spécifiques), suivi de celui d'acculturation (1996: 21-22), pendant lequel l'étranger essaie de s'assimiler complètement aux "autochtones", et qui se termine presque toujours par un échec qui est à la fois une victoire. Devant l'impossibilité de devenir un "Français parfait", l'étranger assume sa différence et en fait son passe-partout. Le "chez soi" et "à l'étranger" cessent d'être des espaces clos et bien définis: on est chez soi à l'étranger et on se sent à l'étranger quand on rentre chez soi. L'individu, qui a acquis un nouveau code sans perdre pour autant l'ancien, devient lieu de rencontre de deux, voire plusieurs cultures. L'extension de ce phénomène de transculturalité est de plus en plus importante de nos jours, surtout dans les grandes métropoles culturelles et artistiques comme Paris, New York, Londres ou Toronto où un nouveau individu prend la devanture: "nous sommes tous des croisés" (Todorov: *ibidem*)

Le passage d'une langue à l'autre est une étape *sine qua non* dans la formation du croisé. Si la langue est la limite qui confère une identité dans l'ordre de l'esprit, la quitter signifie se donner une autre limite (*finis*), donc une autre dé-finition; en un mot changer d'identité. L'écrivain francophone est le résultat de son oeuvre autant que sa cause, car elle est une fiction

18.- Voir Saint-John Perse qualifiant Cioran d'"auteur de grande race", "l'un des plus grands écrivains français dont puisse s'honorer notre langue depuis la mort de Valéry". Cité par Liiceanu, 1995: 116.

conçue en réaction à sa condition réelle autant ou plus que l'expression de celle-ci. En tant que transculturelle, elle rejoint la littérature universelle.

Je ne cesse d'être stupéfié par l'intransigeance, l'acharnement avec lesquels nous tenons à notre spécificité de roumain plutôt qu'à celle de poète, romancier, de philosophe, de mathématicien ou de marchand de salades, alors même que nous prétendons et proclamons faire, d'abord et avant tout, de la poésie, des romans, de la philosophie, de la médecine, des mathématiques et autres salades (E. Ionesco: Nu)

Dans cette perspective, un roumain choisit de faire du théâtre en français parce que le français rend plus faciles l'audace, le dépassement, la critique et l'autocritique, parce que le français l'éloigne des siens mais l'approche des autres¹⁹. Le français lui ouvre la porte de l'universalité, parce que l'universel à l'Est s'écrit en français.

[...] je me suis attaché à lui [au français], au point d'exulter quand le grand savant new-yorkais Erwin Chargaff (né, comme Paul Celan, à Czernowitz), me confia un jour que pour lui ne méritait d'exister que ce qui était exprimé en français... (Cioran, 1985: 1630).

ENTRE LA BOURRASQUE DE L'OUEST ET LE SOUFFLE DE L'EST.

Dans *L'homme dépaycé*, Todorov consacre un chapitre entier au cas de Salmon Rushdie et par delà pose le problème du rôle de l'intellectuel, de l'artiste, dans un monde pluriel où la tradition se trouve mêlée et bien des fois bousculée par la modernité. Parler d'identité et changement, fidélité et trahison, cultures particulières et brassage universel contemporain, tel serait l'apport d'un écrivain venu d'ailleurs (en l'occurrence venu de l'Est) dans le monde éclectique et cosmopolite d'aujourd'hui: "ce n'est pas non plus un hasard si les auteurs des romans qui nous attirent aujourd'hui naissent souvent en Asie ou en Afrique, en Amérique latine ou en Europe de l'Est. Être un romancier indien vivant à Londres est donc une situation presque idéale..." (Todorov, 1996: 166).

Le regard que l'écrivain étranger pose sur le monde a l'avantage de la distance. "L'étranger se fortifie de cet intervalle qui le décolle des autres comme de lui-même et lui donne le sentiment hautain non pas d'être dans la vérité, mais de relativiser et de se relativiser là où les autres sont en proie aux ornières de la monovalence" dit Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* (1988:16).

La distance aiguise la curiosité et enseigne la tolérance. L'écrivain dépaycé, parce qu'il sait surmonter le ressentiment né du mépris ou de l'hostilité, est mieux placé pour comprendre la solitude et la détresse.

J'ai passé la plus grande partie de ma vie à l'étranger. J'ai fait plusieurs caricatures, ces dernières années, sur le racisme. La xénophobie est désormais omniprésente. Elle est perceptible dans les décisions de justice qui concernent des citoyens français d'origine étrangère, dans les propos des commentateurs des matchs de l'équipe de France de football, dans le regard que pose le présentateur du journal télévisé sur l'Arabe musulman qu'il a dû inviter à cause de l'actualité. (Alexakis, 1995: 290).

19.- " Si on croit Simone Weil, changer de religion est aussi dangereux pour un croyant que changer de langue pour un écrivain. Je ne suis pas tout à fait de cet avis. Écrire dans une langue étrangère est une émancipation. C'est se libérer de son propre passé [...] Lorsque plus tard je me suis mis à écrire en français, j'ai fini par me rendre compte qu'adopter une langue étrangère était peut-être une libération mais aussi une épreuve, voire un supplice, un supplice fascinant néanmoins" (Cioran, 1985: 1740).

Mais ce serait trop facile, trop bête de ne voir que les défauts de “ses hôtes dédaigneux” (Kristeva, 1988: 16). Quand l'écrivain étranger pense au “chez soi” ou y rentre, il exerce à son tour un effet dépaysant: il trouble les habitudes mentales, déconcerte par sa conduite et ses jugements, favorise l'étonnement, dérange et contrarie; des pas obligés dans toute découverte de soi²⁰.

Kundera n'est pas tendre avec l'entomologiste Tchèque (“une importante personnalité du nouveau régime, peut-être un ministre ou le président de l'Académie des sciences ou au moins un chercheur appartenant à cette même Académie”) venu en France pour assister à un congrès international après l'ouverture de l'Est (1995: 57). Grand, gauche, ce n'est pas précisément un héros, malgré le fait d'avoir perdu son poste pour des raisons politiques. Les années de travail manuel qu'il a dû faire l'ont complètement éloigné de son domaine de recherche. Aujourd'hui, son discours, vide de tout contenu scientifique, singe la langue de bois de l'ancien régime communiste. Indigne de sa liberté fraîchement étrennée, il ne comprend rien à l'Ouest et se complaît dans ce rôle d'”handicapé protégé” qu'on lui assigne.

Après quelques moments de honte, une étrange idée vient le consoler: il est vrai qu'il est ridicule; mais il n'y a rien de négatif, rien de honteux ou de désobligeant là-dedans; ce ridicule qui lui a échoué intensifie encore la mélancolie inhérente à sa vie, rend son destin encore plus triste et, partant, encore plus grand et plus beau (Kundera, 1995: 71).

Avec sa “froideur étrangement joyeuse”²¹, Milan Kundera dans son nouveau “cycle français” (*La Lenteur*, 1995 et *L'Identité*, 1997, écrits directement en français) prend ses distances avec cette Europe de l'Est qui ne cesse de s'attendrir sur elle-même, ainsi qu'avec cette autre Europe de l'Ouest qui ne connaît rien qu'elle-même, et s'amuse à leurs dépens.

Agota Kristoff, elle, ne plaisante pas. Sa trilogie (*Le Grand cahier*, 1986; *La Preuve*, 1986 et *Le Troisième mensonge*, 1992), axée sur la double destinée des jumeaux Klaus et Lucas, originaires d'un pays d'Europe centrale au moment de la deuxième guerre mondiale, nous livre, sans une once de sensiblerie, une parabole de la frustration, de la dérive personnelle et collective. Après les horreurs de la guerre (*Le Grand cahier*), viennent les années d'un régime de fer (*La Preuve*) qui réussit à pervertir à la base tout élan de générosité. Les retrouvailles des deux frères, rendues propices par l'ouverture des frontières, ne font qu'empirer la situation et brouiller les pistes (*Le Troisième mensonge*). Drame d'une famille meurtrie par un crime passionnel et séparée par la guerre et la tyrannie, ou parabole politique d'une Europe scindée en deux, désormais désunie, partagée entre deux systèmes politiques, entre deux époques mentales? Agota Kristoff ne nous fournit aucune piste, ne nous donne aucune certitude dans son français précis et économe, dépouillé et exact; un français universel.

Ce français chéri par un Roumain, adopté finalement par un Tchèque de soixante-dix ans, admiré par un Bulgare, utilisé par un Grec pour chanter les louanges de sa langue maternelle et par une Hongroise pour bercer sa tristesse, a cessé d'être universellement présent dans le monde.

20.- Cf. Cioran quand il parle de son pays natal: “Je confesse avoir naguère regardé comme une honte d'appartenir à une nation quelconque, à une collectivité de vaincus, sur l'origine desquels aucune illusion ne m'était permise [...] ‘Comment peut-on être Roumain?’ était une question à laquelle je ne pouvais répondre que par une mortification de chaque instant. Haïssant les miens, mon pays, ses paysans intemporels, épris de leur torpeur, et comme éclatants d'hébétude, je rougissais d'en descendre, les reniais, me refusais à leur sous-éternité, à leurs certitudes de larves pétrifiées, à leur songerie géologique” (1985: 851).

21.- Voir l'article de Pietro Citati (1998) “La joyeuse froideur de Milan Kundera” dans *NRF*, 540, 84-87.

Espérons que le monde ne cessera pas de l'habiter.

Notre époque sera marquée par le romantisme des apatrides. Déjà se forme l'image d'un univers où plus personne n'aura droit de cité. Dans tout citoyen d'aujourd'hui gît un métèque futur (Cioran, 1995: 769)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ALEXAKIS, V. (1995) *La langue maternelle*, Paris, Fayard.

BRINCOURT, A. (1997) *Langue française, terre d'accueil*, Paris, Le Rocher.

CIORAN, E.-M. (1995) *Oeuvres*, Paris, Gallimard.

KRISTEVA, J. (1988) *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.

KRISTEVA, J. (1990) *Les Samouraïs*, Paris, Fayard.

KRISTOF, A. (1986) *Le grand cahier*, Paris, Seuil.

KRISTOF, A. (1988) *La preuve*, Paris, Seuil.

KRISTOF, A. (1991) *Le troisième mensonge*, Paris, Seuil.

KUNDERA, M. (1995) *La lenteur*, Paris, Gallimard.

LIICEANU, G. (1995) *Itinéraires d'une vie: E.M. Cioran suivi de "les continents de l'insomnie"*, Paris, Michalon.

MAKINE, A. (1995) *Le testament français*, Paris, Mercure de France.

POPA-LISEANU, D. (1988) *Panait Istrati: una escritura encendida*, Madrid, UNED.

TODOROV, T. (1996) *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil.

PRESENCIA DE LA LITERATURA FRANCESA EN LA ESPAÑA ROMÁNTICA SEGÚN BRETÓN DE LOS HERREROS

ALFONSO SAURA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia

RESUMEN

Bretón de los Herreros nos ofrece en sus obras el testimonio de una sociedad española en evolución. En esta modernización de España el influjo de la cultura y civilización francesas es constante y en todos los ámbitos. Esta presencia es especialmente notable en la introducción y vivencia del romanticismo. En este artículo se recogen y ordenan las alusiones hallada en las obras de Bretón respecto al conocimiento de la lengua y literatura francesas, la actitud de Bretón frente a los autores románticos y clásicos franceses y su valoración del papel de las traducciones.

Palabras clave: Bretón de los Herreros, romanticismo español, imágenes de España, cultura francesa, influencias culturales hispano-francesas.

RESUMÉ

À travers ses oeuvres, Bretón de los Herreros nous offre le témoignage d'une société espagnole en évolution. La présence de la culture et de la civilisation françaises est, dans cette modernisation de l'Espagne, constante; et ce, dans tous les domaines. Cette présence est particulièrement remarquable dans l'introduction et dans la conscience du romantisme. Dans cet article il s'agit de reprendre et d'ordonner les allusions trouvées dans les oeuvres de Bretón quant à la connaissance de la langue et de la littérature françaises, ainsi que l'attitude de Bretón face aux auteurs romantiques et classiques français et son estimation par rapport au rôle des traductions.

Mots-clés: Bretón de los Herreros, romantisme espagnol, images de l'Espagne, culture française, influences culturelles hispano-françaises.

ABSTRACT

In his works, Bretón de los Herreros bears witness to the evolution taking place in Spanish society at the time. In this modernisation process underway in Spain, French culture and civilisation is constantly

present in all areas. This presence is particularly noticeable in the way Romanticism is introduced and lived. This article collects and organises the allusions in the works of Bretón to French language and literature, the attitude of Bretón in contrast to the French Romantic and Classics, and his assessment of the role played by translations.

Keywords: Bretón de los Herreros, Romanticism in Spain, Representations of France, French culture, French influences in Spanish culture.

0. Bretón de los Herreros es considerado hoy como un Balzac del teatro español que describe un cuadro completo de la sociedad de su época¹. Sus valores literarios han sido frecuentemente infravalorados o limitados: continuador formal de las comedias, sencillas y claras, de Moratín frente a los dramas extravagantes de su época (Ruiz Ramón: 197)²; traductor, adaptador e imitador poco original³; satírico y costumbrista español⁴... Afortunadamente se han incrementado los estudios sobre su obra y estos juicios están en franca revisión⁵. Sin embargo, nadie ha dudado del valor de su obra como testimonio una sociedad⁶ que evoluciona y de unas clases medias ascendentes con las que se identifica. Robert Marrast ha subrayado el papel del romanticismo moderado y nacionalista de Bretón con sus cuadros de costumbres superficiales y conformistas y su exaltación de las virtudes burguesas: “Este “nacional-romanticismo” aburguesado está al servicio del liberalismo moderado, mercantilista y bien pensante” (Rico: V, 171).

-
- 1.- “En los años treinta y cuarenta Bretón escribía para el teatro la comedia humana en verso, mientras que Balzac estaba escribiendo la comedia humana francesa como una novela en prosa.” (Rico, 1980: V, 649).
 - 2.- Parecida tesis sostiene Flynn (1978). La herencia moratiniana la compartiría con Manuel Eduardo Gorostiza (1789-1851), elogiado por Larra.
 - 3.- La falta de profundidad y originalidad debió ser la crítica más constante de su época. De ellas se defendió el mismo Bretón. En el *Prefacio del Autor* a la edición de 1850 preparada por su amigo Hartzenbusch, Bretón, entre otras cosas, insiste en la originalidad de su obra y en la abundancia de *arreglos* de sus primeros años: “He procurado que haya variedad en los argumentos de mis comedias; y aunque no falte quien me acuse de lo contrario, creo poder decir sin vana jactancia que en igual número de obras nadie hasta ahora lo presentó más crecido de asuntos y lances y caracteres diferentes [...] No he copiado a nadie, pero me he repetido algunas veces a mi mismo”. Y más adelante: “Observará el lector que en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales; y excuso decir que lo son todas las que no llevan el aditamento de traducidas o refundidas. La causa de esta aparente infecundidad es tan convincente como dolorosa. [...] Me apliqué pues a traducir cuanto se me encargaba, porque, sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir un hombre honrado que nunca fue gravoso a nadie” (Bretón, 1883: I, LIX-LXI). Citaremos siempre por la edición de 1883, indicando volumen, página y columna si es preciso. Igualmente advertimos que la ortografía ha sido actualizada. También su amigo el marqués de Molíns salió al quite: “Alguno quizá preguntará: ¿por qué quien tan brillantemente traduce [...] no acierta a componer poemas originales semejantes a aquellos? Porque su numen, sus estudios, su modo de vivir, sus afectos, sus instintos, su naturaleza toda estaban formados para la comedia. No le exijáis, ni aún en este género que profundice y resuelva los problemas de la conciencia o de la sociedad, como Shakespeare o Molière; que invada el terreno de la filosofía o de la política, como Schiller o Scribe; de la humanidad o de la teología, como Tirso o Calderón. Dejadle que goce, y que os haga gozar con las escenas apacibles [...] o con las joyas de la lengua, en que era, cual ningún otro, rico y original” (Roca de Togores, 1883: 143).
 - 4.- Como costumbrista en el teatro lo considera Valbuena quien lo califica de “píntor satírico de la Corte” (1982: IV, 310).
 - 5.- Entre los puntos en revisión debemos señalar su papel en el movimiento romántico español, el uso y riqueza de la versificación, su actitud como crítico teatral, su papel como receptor del teatro extranjero, etc.
 - 6.- A fin de cuentas esa es la principal tesis de Le Gentil (1909).

En muchos de los acelerados cambios -económicos, político administrativos y culturales- que afectan a España en el segundo cuarto de siglo del XIX, es evidente la constante presencia de los modelos franceses. Los ecos franceses reflejados en las obras de Bretón, e incluso la comparación de estos ecos con los procedentes de otros ámbitos culturales también presentes, hacen resaltar la importancia de la civilización francesa en la modernización de España. Ejército, política, medicina, avances científicos y tecnológicos, modas, atuendos, bailes, reuniones, juegos y otros usos sociales se copian de Francia. Pero la influencia más importante para nosotros es la de la lengua y literatura francesa, de la que es testimonio la misma actividad traductora de Bretón.

Para aquilatar el alcance de la presencia francesa y la actitud ante ella de Bretón, me ha parecido interesante leer sistemática y detenidamente sus obras, recoger las alusiones más o menos explícitas a la literatura francesa y resaltar la posición que traslucen hacia ella los personajes. Sólo así saldremos de los tópicos, tan fustigados por Bretón, y avanzaremos en el conocimiento exacto de nuestras relaciones culturales. Aunque los temas se entrecruzan, para facilitar una lectura rápida de los testimonios de Bretón, he procurado agrupar las citas por núcleos de interés, escogiendo uno entre los varios órdenes posibles. También acompaño cada comedia con la fecha de su estreno, por la importancia que este detalle pueda tener.

Dada la enorme producción literaria de Bretón y el elevado porcentaje de sus traducciones y adaptaciones, he tomado como corpus de trabajo las obras publicadas en la edición de 1883. Esta edición en cinco volúmenes ofrece la ventaja de ser una especie de homenaje a la memoria de tan ilustre hombre de letras muerto diez años antes, de coleccionar las obras mejor consideradas por el mismo Bretón⁷ y de recoger, en ordenado catálogo, los datos disponibles sobre la amplitud de su obra, lugares y fechas de estreno y publicación, etc. Por otra parte sólo hemos considerado para este trabajo las piezas originales, descartando las escasas traducciones allí recogidas.

1. Reparemos primero en los testimonios sobre conocimiento y uso del francés. Según Bretón es la lengua extranjera más conocida, y a veces la única, por las clases llamadas medias y altas. Veamos un fragmento de escena:

Fulgencio:

¿Sabe usted el inglés?

Diego: No.

Fulgencio:

¿Y el alemán?

Diego:

Tampoco.

Fulgencio: ¿Y el francés?. Eso sí

Diego :

Un poco.

Fulgencio: ¡Oh! pues sabiendo el francés...

Soy, días ha, tertuliano

de una casa de alta cofa

donde es vedado aún en mofa

el hablar el castellano.

Diego: ¡Hombre...!

7.- Véase el *Plan para una nueva edición de mis obras* en loc. cit., I, LXII y ss.

Fulgencio: ¿Usted se maravilla?
 Cualquier otra lengua pasa

Liboria: ¿Son extranjeros?

Fulgencio: No. Es casa
 solariega de Castilla.”

(*Un novio para la Niña o La Casa de Huéspedes, 1834, I: 180-2 y 181-1*).

Junto a esta razón del prestigio social, el mismo Bretón añade otras dos: las necesidades cortesanas y las abundantes emigraciones políticas. En *La Desvergüenza, poema jocoserio*, nos ofrece este par de motivos para el conocimiento del francés:

*Si a Galia en nuestras luchas emigró,
¿quién no sabe un poquito de francés?;
y que abraza la hégira entiendo yo
de cada cinco prójimos a tres;
y puesto que la lengua de Boileau
la usual entre los áulicos ya es,
Taboada te excusa un trujaman,
ora griego, ora ruso, ora alemán (V, 386).*

La emigración no sólo ha producido el conocimiento de la lengua francesa, sino el acercamiento de ambos pueblos. Eso es lo que ha ocurrido a los personajes de *Un Francés en Cartagena*. No sólo D. Cipriano siente amor y agradecimiento a Francia y a los franceses que lo acogieron, sino que también su amigo y protector francés así como el hijo de éste, Gustavo, son unos enamorados de España. Su hispanofilia nos es ponderada así por Bretón:

*y aunque son de tierra extraña
sólo a complacerte aspiran
hijo y padre que deliran
por todo lo que es de España (III, 265-1).*

No sólo los hombres instruidos, los cortesanos o los emigrados políticos conocen el francés. El francés es imprescindible en el escaso bagaje cultural de las señoritas. Francés es una de las pocas cosas que se enseña a las niñas de casa bien. En *La Escuela de las Casadas, 1842*, se nos describe la educación de una de estas jovencitas:

*Es tan sosa...¿Quien la avispa...?
Diz que aprendió en el colegio
francés, baile, algo de...arpegio...;
pero...¡faltando la chispa!... (III, 119-2).*

La instrucción de las señoritas no debía ser tanta porque Dolores, la joven moderna y rica de *Un Francés en Cartagena, 1843*, al recibir una carta llena de faltas de Gustavo, quien al parecer estudia el español noche y día, opina:

*[...] yo en rigor
lo haría mucho peor
si le escribiera en Francés (III, 265-1)*

Añadamos finalmente la abundancia de galicismos en los cuadros costumbristas como testimonio de su constante presencia.

2. Junto a la lengua, llegan de Francia modas e ideas. Según Bretón el romanticismo, que irrumpe furioso en la nueva España liberal, viene sobre todo de Francia.

En *Me Voy de Madrid*, 1835, recoge el furor por la nueva moda. Manuela es una “viudita romántica” amiga de las novedades. Veamos en un breve diálogo cómo explica su adhesión a la nueva corriente y la réplica de su hermano temiendo por el alcance de tal actitud:

*Manuela: Y en fin, el romanticismo,
aunque yo no sé explicarlo,
es de moda, y eso basta
para que sea el encanto
de las mujeres [...].*

*Fructuoso:
Pues yo te prohíbo
romantiquizarte; ¿estamos?
que a gobernarme la casa
no te han de enseñar lord Byron
ni Victor Hugo (I, 324-1).*

La novedad debía ser tal que el editor ha colocado un asterisco de llamada aclarando: “pronúnciese Báiron”.

El romanticismo no se limitaba al campo literario, sino que implicaba otras actitudes políticas o sociales. Ser romántica comportaba entre otras cosas hasta variaciones en el vestir. Así la romántica Manuela sostiene una conocida discusión con la clásica Tomasa: la primera es partidaria del sombrero y Tomasa de la mantilla (I, 335-1).

Tal procedencia francesa queda mucho más clara en *El Hombre Pacífico*, obra de 1838. Casilda que padece “de esa romántica fiebre” explica los elementos de su mal:

*Un hombre sin Dios, sin ley...
Don Mamerto...El y sus versos...
y el abate Lamennais...
y Bug-Jargal... Miserable!
y Cuasimodo... Pequé...
Mi corazón ...era un tonto,
y mi cabeza...un Babel. (II, 115-1).*

Según Bretón. Victor Hugo y Alejandro Dumas representan los elementos más característicos y resonantes del romanticismo francés. Veamos un par de ejemplos. En *Dios los cría y ellos se juntan*, 1841, el personaje de D. Luis califica comparando con Hugo:

*Intriga tan infernal
es digna de Victor Hugo (II, 489-2).*

En *La Minerva*, de 1844, es Dumas quien sirve de comparación:

*Vuelvo; ¡verás que tableau!
Si así logro despejar
el terreno, no me cambio
por Alejandro Dumas! (III, 438-1).*

Como se aprecia, Bretón reprueba el radicalismo y desmesura de estos autores y los utiliza como términos negativos de comparación. Esta desmesura romántica es la que aterra a la

señorita de *Un Francés en Cartagena*, comedia de 1843 ya citada. La damita española refleja en sueños su temor frente al comportamiento romántico de su pretendiente francés:

*[...] con un puñal en la mano,
y de sus ojos azules
brotando llamas, y en son
como de toro que muge,
me dice: en vano será
que mi consorcio repugnes.
¡Eres mía!; ¡soy el héroe
de Dumas! ¡Calla y sucumbe!
¡Soy Antony! -Yo gritaba:
¡Ay, Virgen de Guadalupe! (III, 271-1).*

Y en su Romance XI, *El Genio-Los Genios*, Bretón denuncia:

*la lógica de Antony,
de Marión el burdel. (V, 282).*

Estos excesos ya eran combatidos por Bretón desde los inicios del movimiento: En *Marcela*, obra de 1831, se sostiene el siguiente diálogo:

*Marcela: ¿piensa usted
publicar alguna obra
de su ingenio?*

*Martín: Mal hará
si no es de alguna espantosa
novela donde haya espectros,
y violencias, y mazmorras,
y almas en pena, y suicidios...
y en fin, todo eso que está en boga.
Sobre todo, gran cartel
con cada letra tan gorda,
y te haces hombre. Si aspiras
a merecer la corona
de escritor discreto, puro;
si cuidas más de la gloria
que del dinero, ¡ay de ti!
Ningún cristiano te compra.
(.....)*

*Marcela: Siento que versos tan lindos,
y que justamente elogian
sujetos de ciencia y gusto,
el público desconozca,
cuando hace gemir las prensas
tanta fementida copla. (I, 104-1 y 104-2)*

Ciertamente la medida, la ciencia y el gusto son más propios de las corrientes ilustradas en las que se fue educando Bretón que de la ruptura romántica.

3. Los excesos de los románticos coinciden con los de los españoles opuestos a la ilustración. En *Un Tercero en Discordia*, 1833, se ve el caso de D. Saturio, personaje caracterizado

como representante de la vieja España (mayorazgo, regidor perpetuo, maestrante,...) que ha sido educado a la antigua y se mete a autor teatral. El mismo D. Saturio describe jactanciosamente la educación literaria que ha recibido⁸, poniendo así de realce sus insuficiencias:

*¿Soy yo un algún zote, algún bobo?
Yo he leído a Cañizares,
a Arellano, Valladares,
Comella y Gerardo Lobo.
Comprendo como el primero
el arte, y sin mucho afán;
¡Cómo que he sido galán
en un teatro casero!
[...]
Pues ¿qué me falta en rigor
de cuanto se pide a un hombre
para aspirar al renombre
de dramático escritor?
¿Ser poeta? ¡Qué locura! (I, 141-1)*

8.- La educación de don Saturio puede ponerse en paralelo con la de don Esteban, el mayorazgo aldeano de *A Madrid me vuelvo*, 1828:

Esteban:

Qué falta me hacen las letras?
Maldita.- Esto no es decir
que por bruto me tenga.
Yo sé leer de corrido,
escribir, las cuatro reglas
de cuentas, y todo el *Fleuri*,
y he leído las novelas
de *doña María de Zayas*,
y el *Bertoldo*, y la *Floresta
Española*, y el *Lunario
Perpetuo*, y muchas comedias
de esas que todas principian
con ¡*Arma! arma! guerra! guerra!*
Y aquí donde usted me ve
ya sé tañer la vihuela
con más primor veinte veces
que el barbero que me enseña.

Lamprea:

Y sobre todo el fandango
y la jota aragonesa.
Esteban:
Y hago siempre de *traidor*
en las comedias caseras;
y la aldea se alborota
cuando canto la rondeña;
[...] Y en fin tengo
cuatro mil duros de renta." (I, 38-1 y 38-2)

Cuando tal personaje se mete a autor teatral le sale una comedia a la moda que contiene los siguientes elementos según el mismo D. Saturio:

*Saturio: Hoy se ejecuta
mi comedia. Tu vendrás,
por supuesto. Ya verás
¡qué escena la de la gruta!
Hay también cena, torneo,
máscaras, evoluciones,
un proceso de ladrones,
y naufragio, y tiroteo.
Te divertirás. ¡Qué drama! (I, 144-1 y 144-2)*

Afortunadamente, Nemesia, la vieja criada entrometida, tiene sentido común, lo que no deja de resultarme un eco de Fígaro.

4. El peligro de los excesos románticos es mayor en el caso de las mujeres. Ya hemos visto la confusión que producía “esa romántica fiebre” a Casilda en *Un Hombre Pacífico*. Era lógico que, con la paternalista excusa de protegerlas, se procurase evitarles ciertas lecturas por miedo a las ideas que pudieran prender en ellas. En *Todo es Farsa en este Mundo*, 1835, se habla así de la educación que ha recibido una chica casadera:

*Vicenta: Pero no aman de repente,
ni así a modo de huracán,
las niñas que se han criado
con juicio y honestidad.
Ella ha nacido en Madrid,
no a orillas del Senegal;
no ha leído a Victor Hugo,
ni a Lord Byron, ni a Dumas;
se ha criado en un colegio;
es aun muy tierna su edad,
¿y ha de ser por fuerza actriz
en un drama sepulcral? (I, 251-2)*

Y más abajo la misma Vicenta, protectora, avisa:

*Cuidado con algún lance
romántico a lo Antoní (I, 272-2).*

Mientras tanto un pretendiente, don Faustino, compara su amor de esta literaria manera:

*Dulce Amenaida
amó a Tancredo marcial,
y Carlos el Temerario
a la Virgen de Underlac. (I, 252-1).*

Nótese que D. Faustino -al igual que el D. Saturio de *Un Tercero en Discordia*- refleja la educación de una generación anterior.

Entre las actitudes sociales fomentadas por el romanticismo hay que contar la mayor libertad femenina. En *El qué dirán*, 1838, Camila, la hija del barón, es romántica y se quiere casar con el elegido de su corazón:

Barón: ¿qué escucho? ¿Qué dirá el mundo?
 ¿Vea usted cómo fecundan
 las ideas de Rousseau!
 ¡Te sublevas, te pronuncias
 contra un padre, y anarquista
 te subes a la tribuna
 para reclamar derechos
 y para decirme pullas!

Camila: Yo no conozco a Rousseau
 ni entiendo esas baraúndas,
 mas yo he de elegir el novio;
 claro, o no me caso nunca (II, 159-1).

El mejor testimonio de la importancia que ha cobrado el movimiento romántico con todas sus implicaciones sociales anexas lo encuentro en la comedia *El Editor Responsable* estrenada en 1842⁹. El empecinamiento en el cuadro francés resaltaría el deseo del autor de convertirla en un manejable trasunto de la vida editorial madrileña. Las conversaciones de dos modistillas que trabajan nos informan de sus románticas lecturas y de las implicaciones sociales de éstas. Veamos:

Josefina : ¿Te admiras? Oh! Tu no sabes
 que el corazón femenino
 es un abismo insondable.
 Tu no has leído a Soulié,
 ni a Jorge Sand, ni al abate... (III, 148-1)

Ana: Yo,
 pobre de mí, no blasono,
 de filósofa moderna,
 ni he leído a Claudio Frolo,
 ni sueño revoluciones
 y cataclismos del globo (III, 153-2)

 y volveré a encuadernar
 a Plinio y a Paul de Kock. (III, 173-2)

Las actitudes políticas también tienen su reflejo. Recogen el tema de la revolución social proclamada por “Quenisset y sus parciales” (III, 148-2) y comparan a uno de sus pretendientes, Dupré, con Mirabeau¹⁰.

5. Vinculados a la moda del romanticismo venido de París, están los temas de París como modelo y del embobamiento por lo francés. El papel de París como modelo mundano y como mirador de las clases altas para asomarse al exterior queda recogido en *Mi Dinero y Yo*, 1846. Quedó esta comedia sin estrenar en público, muy posiblemente por su mayor dureza. Bretón justificó en nota a pie de página su contenido como dosis homeopáticas de moral y recurrió al ejemplo de Molière para hacer ver su utilidad moral. Cuando el Marqués vuelve de París, el Conde le pregunta:

9.- *El Editor Responsable* (1842) es un intencionado trasunto de Madrid para poder hablar con más libertad. En la ed. de 1850 tanto Hartzenbusch como Bretón la dan por original. Cfr. Bretón de los Herreros, (1850: I, V y 1850: I, XII).

10.- “Carta será de Dupré, de ese nuevo *Mirabeau*...” (III, 173-2).

*Cuéntame... Cuando volvistes
del peligroso Babel
de París, ya estaba yo [...] Mas no eres tu, bien lo sé,
de esos viajeros vulgares
traducidos al francés
que porque beben del Sena
cinco semanas o seis
ya se juzgan extranjeros
en Madrid y en Aranjuez,
y sólo saben hablar
de Longschamps y del Palais
Royal, et caetera, et caetera,
y no pueden comprender
cómo hay cristianos que vivan
sin oír a la Rachel
y sin beber en Tortoni
botellas de Johannisberg.
No es Madrid tan lugarón
como quieren suponer,
y dónde quiera hay placeres
para quien los paga bien. (III, 458-2).*

Esta afición por lo francés y por la última moda venida de Francia con desprecio de los valores españoles se repite en otros contextos, especialmente en las prendas de vestir y en los usos sociales. En el caso de los poetas merece severas denuncias como éstas:

*Leer sin meditación
las obras de Victor Hugo,
Jamás doblegarse al yugo
del gusto y de la razón,
dar una ruin traducción
por obra de mi chaveta,
en una inusual cuarteta
hacer gala de cinismo,
loarme en fin a mi mismo;...
Y cáteme usted poeta. (Reputaciones fáciles, Letrilla XXXVII, 193)*

*Esa cohorte de alevos
poetastros Jeremías
que salmodiando alegrías
me licean cada jueves,
y abrir me harán una noche
mi paraguas contra el uso,
tal lloran a troche y moche!..
es un abuso. (Los Abusos, Letrilla XLIV, 206)*

QUE SER GENIO Y TENER GENIO

todo es uno, aquí y en Brest. (Romance XI, El Genio- Los Genios, V, 281)

6. En las obras de Bretón no sólo aparece la literatura francesa romántica sino también constantes referencias a los autores franceses de los siglos XVII y XVIII, que debían ser conocidos por Bretón y por su público.

Boileau aparece como rector de las reglas y del gusto. La crítica de Boileau se expresa a través de epigramas y sátiras y sus efectos son positivos. En *El Poeta y la Beneficiada*, 1838, Boileau ayuda a discernir:

*Sólo se hacen epigramas
a los grandes hombres. ¡Oh!
[...] ¡Cuántos franceses ilustres
yacieran sin ver el sol
entre vil polvo si en Francia
no hubiera habido un Boileau! (II, 90-1).*

Y en la Sátira III, *Los Escritores Adocenados*, un pobre ignorante gallea “porque no hay un *Boileau* que le escarmiente” (V, 50).

En el poema *La Desvergüenza* Boileau sigue considerado como autoridad a pesar de que el clasicismo esté pasado de moda:

*Y ¿cur tam varie? Porque el falso honor
al honor verdadero se subroga.
Boileau lo dijo, y aunque aquel autor,
como clásico al fin, ya no está en boga,
por ventura, su fuerza y su vigor
¿ha perdido después la hechiza droga?
No; que hoy el habla con mayor barullo
los fueros del honor presta al orgullo. (V, 468).*

Los autores clásicos franceses son considerados patrones del género. En su Sátira I, *El Furor Filarmónico*, y en su deseo de defender la poesía en el teatro, Bretón se pregunta:

*Quien vale más, Racine o Mercadante?
¿Es más justo reír en El Avaro
que aplaudir una pieza concertante? (V, 25).*

Hay otras muchas referencias a la literatura francesa. Uno de los personajes de *Un Tercero en Discordia*, de 1833, coge un libro del salón para llenar el tiempo y se trata precisamente de *Aventuras de Gil Blas* (I, 137-1).

En *¡Una vieja!* (1839), otro personaje justifica su conducta con una máxima del poeta dieciochesco Gresset:

*Luisa: Los tontos, dijo un francés,
están aquí abajo para
nuestro menudo placer (II, 276-2).*

El mismo Bretón nos dice en nota qué frase ha traducido: “*Los sots sont ici bas pour nos menus plaisirs*” (Gresset).

Los personajes de la literatura francesa también sirven de términos ponderativos, lo que quiere decir que eran muy conocidos. En *Un Enemigo Oculto*, 1848, un enamorado mide así su amor:

*¿Chanza? Ni Pablo a Virginia,
ni a Daría quiso tanto
aquel bendito Crisanto
como yo te quiero, Higinia. (IV, 21-1).*

Tartufo y Orgon aparecen en *La Desvergüenza* como ejemplo de vicios:

*Ni ya con la frecuencia que solía
de alma virtud al rostro se acomoda
carátula feliz la hipocresía;
que tampoco es ya artículo de moda
de un Orgon la sandez cándida y pía;
y quien no tiene viña no la poda;
Y es tan verdad como que tres son nones
que no hay Tartufos donde no hay Orgones (V, 478).*

Retengamos de estas citas y alusiones el conocimiento de la literatura francesa por parte del público y el aprecio manifestado por Bretón a la autoridad de Boileau. Frente a los excesos barrocos o románticos, Bretón opone la instrucción correcta y el sentido común. Su oposición al romanticismo radical proviene de una sensibilidad literaria educada en los principios ilustrados. Esto le permite integrar algunos elementos románticos en un pragmatismo ecléctico.

7. Vinculado a estas influencias de la lengua y la literatura francesa está el tema de las traducciones. Junto a la lectura directa en francés, las traducciones de esta lengua la convirtieron en el principal útil de conexión con las otras culturas.

En primer lugar la traducción es un modo de supervivencia para las gentes de letras, cosa que Bretón conocía bien. En la Sátira III, *Los Escritores Adocenados*, se nos describe bien el mundo del poeta español mal pagado. Así que pregunta:

*¿No es mejor en lenguaje chabacano
del francés traducir un melodrama,
y venderlo después por castellano?
Muda el nombre al gracioso y a la dama,
nuevo título inventa; y juro a cribas
que el público por nuevo se lo mama.
[...] Te dirán que es forzoso - ¡qué bobada!-
escribiendo crear. Fileno crea;
¿y qué gana con eso? Poco o nada.
[...] De estos genios, honor de las naciones,
no envidies el infausto privilegio,
y vive de morralla y traducciones. (V, 52)*

Frente a esta mísera condición madrileña, resalta el modo de vivir de los literatos españoles en París. Es el viejo tema recurrente del modelo parisino:

*Allá en el Sena de laurel egregio
se ciñen y riquezas acumulan:
aquí van a la sopa de un colegio;

Si no es que a hinchados próceres adulan,
o engañando a inocentes suscriptores
con falaces prospectos especulan. (V, 53).*

Otro personaje describe así su condición de traductor:

*Mi destino es traducir
por un módico jornal
novelas de munición,
ya de Paul, ya de Balzac.*

*Por cierto, que malas lenguas
dicen que suelo dejar
en vascuence medio tomo
y en francés la otra mitad. (Romances XV, La política aplicada al amor, V, 295-6).*

Un ejemplo de traductor habitual debe ser el de Pascual, personaje de *Medidas Extraordinarias o Los Parientes de mi Mujer*, de 1837. Se trata de un empleado que acaba de cobrar un mes el día de Nochebuena, prepara la cena especial y teme la cesantía. Se ve en la necesidad de traducir para aumentar sus ingresos:

*Los franceses dramaturgos
traduzco de cuatro en cuatro
mas los deshecha el teatro
y no me los compra Burgos (II, 48-2).*

Su manera de traducir deja algo de desear:

*Ni falta quien me avergüence
diciéndome sin empacho
que dejar suelo en gabacho
lo que no vierto en vascuence (II, 48-2).*

En *Me Voy de Madrid*, 1835, año de plena actividad creadora para Bretón y para el movimiento romántico español, don Joaquín, el protagonista, nos describe así las novedades sobre la escena teatral madrileña:

*También a llamar me atrevo
novedad fresca a ese drama
que a don Luis da tanta fama.
Él dice bien: aquí es nuevo.
A Francia afirma Garcés
que lo robó, y de tal modo
que por ser ladrón en todo
se lo ha dejado en francés (I, 325-2).*

La mayor parte de la actividad traductora se debía producir en los periódicos. En *La Redacción de un Periódico*, Fabricio, redactor que se declara “el *fac totum* de la empresa” entre otras cosas explica su actividad de esta manera:

*Yo redacto, yo traduzco,
yo como un lebrel
a caza de novedades,
yo las invento también (I, 357-2).*

Con los apuros, las versiones castellanas no quedaban muy cuidadas. Véase en la misma comedia lo qué aconseja Tadeo, otro redactor, y el porqué:

*Si no entiendes un vocablo
te lo dejas en francés.
[...] Eso hacen en sustancia
mas de cuatro traductores
que se dan mucha importancia. (La Redacción de un Periódico, I, 361-2).*

Estas malas traducciones son denunciadas repetidamente por su nocividad sobre el castellano:

*¿Cómo negar que zafios traductores
el buen gusto y la lengua corrompiendo
profanan sin cesar los bastidores? (Sátira VI, Los malos actores, V, 75).*

Según Bretón, las traducciones insuficientes y nocivas van vinculadas al escaso estudio y aprecio por lo español:

*¿A que estudiar nuestro idioma
si a gatas en la niñez
lo aprendemos? ¿No es mejor
un poquito de francés?
¡Y echen guindas al que sabe
dónde se vende el papel
y dónde está la copiosa
librería de Denné;
Y al pie de la letra puede
traducir en un solo mes
a Balzac, y a Jorge Sand,
y a Federico Soulié!. (Romance XI, El Genio- Los Genios, V, 280).*

Digamos finalmente que Bretón no sólo pide buen castellano, sino que da menos valor intelectual a la traducción del francés:

*[...] imberbe mozo porque culto
rindió una vez, no a Esquilo y a Terencio,
sino a Comella en verso baladí
o en fermentada prosa a Bouchardy. (La Desvergüenza, V, 491).*

8. Así, Bretón nos refleja en sus obras la fortísima presencia de la lengua y literatura francesas. El francés es conocido por las clases cultivadas. Hugo y Dumas triunfan en el teatro; Hugo, George Sand, Soulié, Paul de Kock y Balzac en la narrativa; y Hugo, Lammenais y Quenisset en las ideas sociales. La presencia de otras literaturas románticas es inapreciable en los diálogos de su teatro: sólo dos veces hemos visto citado a Byron y ninguna a autores alemanes o italianos. Para la sociedad española del segundo cuarto del siglo XIX el conocimiento de la lengua y literatura francesas va unido a la instrucción y modernización de las clases burguesas. El francés se constituye en el instrumento de conocimiento exterior más importante. Pero el estudio apresurado del francés y, sobre todo, las malas traducciones, representan un riesgo para el castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1850) *Obras*, Madrid, Nacional, 5 vol.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1883) *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Miguel Ginesta, 5 vol.

DÍEZ TABOADA, Juan María (1965) *Manuel Bretón de los Herreros. Obra Dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

FLYNN, Gerard (1978) *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne.

LE GENTIL, Georges (1909) *Le Poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris, Hachette.

- RICO, Francisco (ed.) (1980) *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Grijalbo.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins) (1883) *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Tello.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971) *Historia del Teatro Español*, Vol. I, Madrid, Alianza.
- VALBUENA PRAT, Angel (1982) *Historia de la Literatura Española*, Novena ed. ampliada y puesta al día, Barcelona, Gustavo Gili, 6 vol.

GRENADE RECONQUISE, GRENADE TRAHIE? L'IMAGINAIRE FRANÇAIS ET LA RECRÉATION D'ESPACES-TEMPS HISTORIQUES

MONTSERRAT SERRANO MAÑES

Universidad de Granada

*Grenade a plus de merveilles
Que n'a de graines vermeilles
Le beau fruit de ses vallons.
[(V. Hugo, *Les Orientales*, XXXI)]*

RESUMEN

Existe una imagen estereotipada de España en la literatura francesa. Una imagen de gran persistencia que aparece tanto en autores franceses y francófonos del pasado como del presente. Partiendo de autores del siglo XIX, y abordando a escritores de nuestro siglo como Aragon o Maalouf, veremos cómo es tratada la muy típica imagen de Granada árabe: falseada, confundida o quizá de un verismo sorprendente.

Palabras clave: Granada, estereotipo, imagen literaria, pintoresquismo, verismo.

RÉSUMÉ

Le fait qu'il existe une image stéréotypée et persistante de l'Espagne semble indéniable. Elle déteint sur les auteurs français et francophones, d'hier comme d'aujourd'hui. En prenant comme point de départ des auteurs du XIX^e et des écrivains du XX^e comme Aragon ou Maalouf, nous nous pencherons sur une image bien typique: celle de Grenade mauresque, qui apparaît dans leurs oeuvres faussée, interprétée de travers, ou d'une vérité saisissante.

Mots-clés: Grenade, stéréotype, image littéraire, pittoresque, vérité.

ABSTRACT

It is clear that French literature holds a stereotyped image of Spain that persists throughout the work of both French and Francophone authors of past and present. By examining the work of 19th century wri-

ters and 20th century authors such as Aragon or Maalouf, we trace the distortion, the misunderstanding and the sometimes surprising realism of this typical image of Moorish Granada.

Keywords: Granada, stereotype, literary image, picturesque, realism.

S'il existe une image de l'Espagne bien persistante dans les mentalités françaises, c'est celle de Grenade et ses fastes alhambraïques. Grenade éternelle, inséparable des derniers feux de la Cour de l'Alhambra, hante l'imaginaire français. Mais est-ce que cette image répond à la réalité? Quel est son rapport avec les faits historiques établis, et avec la ville réelle? Et si un auteur français/francophone se penche sur une ville -Grenade-, est-ce que sa vision se correspondra fidèlement avec la réalité, soit du passé, soit du présent?

Un choix s'impose: je ne remonterai pas plus loin, dans ma recherche de l'image de Grenade, que le Romantisme, cette période d'exaltation du passé et du pittoresque -notamment espagnol. Les récits de voyageurs sont énormément connus, ainsi que les romans que ces voyages ont inspiré. Notre siècle offre aussi des exemples toujours frappants. Ainsi, je passerai du typisme des voyageurs du XIX^e siècle et de certains de leurs écrits, à l'image que de Grenade nous présente, au mitan de notre siècle, l'un des plus grands poètes français, L. Aragon, dans son long poème *Le Fou d'Elsa*. Pour en finir avec un romancier-historien-journaliste francophone, A. Maalouf, dont l'oeuvre *Léon l'Africain* est riche en lectures¹.

Que l'on prenne Chateaubriand et ses *Aventures du dernier Abencérage*, le *Voyage en Espagne* de Th. Gauthier, Dumas et son *De Paris à Cadix*, ou *Les Orientales* de V. Hugo, nous trouvons Grenade immobile dans le songe arabe de ces enthousiastes, pittoresque et drapée dans son passé à la fin du XIX siècle².

Chateaubriand, dans *Les aventures du dernier Abencérage*, nouvelle parue en 1826, suit en fait la mode hispano-mauresque qui a enchanté les lecteurs français de la fin du XVIII^e siècle, comme le prouve le foisonnement de titres pendant cette période. Tout en écrivant une oeuvre de fiction, il s'est documenté sur ce sujet bien romanesque, et prétend représenter "avec quelque exactitude Grenade et ses monuments" (Chateaubriand, 1969: 1751), ainsi que retracer une ambiance historique qu'il doit, nous avoue-t-il, à des sources très connues, Pérez de Hita et Florian entre autres³: "Cette histoire des Abencérages, d'abord écrite par Gines Pérez, répétée ensuite par tous les romanciers espagnols, est aujourd'hui généralement connue des lecteurs français, grâce au *Gonzalve de Cordoue* de M. de Florian" (*ibid.*), dit-il.

Comme dans tous les romans hispano-mauresques, les récits de vieilles légendes et les descriptions de la Vega et de l'Alhambra, dont la beauté a tant charmé Chateaubriand, ne manquent pas. A part la promenade dans la ville (*id.*:1366), nous pouvons signaler deux descriptions: La première, Grenade vue de loin et d'en haut par Aben-Hamet (*id.*:1365); la deuxième, un regard

1.- L'un des aspects les plus intéressants de ce livre est la spatialité romanesque. Cf. M Serrano Mañes (1997), "Espaces romanesques, espaces du souvenir: le chemin d'une écriture", in *Création de l'espace et narration littéraire. Cahiers de narratologie*, n° 8, 343-356, Université de Nice.

2.- Je me rapporte, pour les citations des ouvrages cités, aux éditions suivantes: Chateaubriand, *Oeuvres romanesques et voyages*, T. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969; Th. Gauthier, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981; A. Dumas, *De Paris à Cadix*, Paris, Eds. François Bourin, 1989; L. Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963 (1993); A. Maalouf, *Léon l'Africain*, Paris, J.-Cl. Lattès, 1986.

3.- Ces sources sont assez nombreuses, d'après la liste établie pour La Pléiade par Maurice Regard, 1356-1357.

sur la ville de l'intérieur de la vallée du Darro, donc d'en bas vers le haut (*id.*:1369). Mais je ne retiendrai de ce texte que la description à fonction mathésique du narrateur⁴, avec l'étymologie un tant soit peu farfelue qu'il donne du nom de la ville, et sa poétique description de la Vega:

Grenade est bâtie au pied de la Sierra-Nevada, sur deux hautes collines que sépare une profonde vallée. Les maisons placées sur la pente des coteaux, dans l'enfoncement de la vallée, donnent à la ville l'air et la forme d'une grenade entrouverte, d'où lui est venu son nom. Deux rivières, le Xénil et le Douro, dont l'une roule des paillettes d'or, et l'autre des sables d'argent, lavent le pied des collines, se réunissent, et serpentent ensuite au milieu d'une plaine charmante, appelée la Vega. Cette plaine que domine Grenade est couverte de vignes, de grenadiers, de figuiers, de mûriers, d'orangers; elle est entourée par des montagnes d'une forme et d'une couleur admirables. Un ciel enchanté, un air pur et délicieux, portent dans l'âme une langueur secrète dont le voyageur qui ne fait que passer a même de la peine à se défendre. (1364-1365)

Théophile Gautier, dont le *Voyage en Espagne* date de 1840, considère selon toutes les idées reçues, que la véritable Espagne -qu'il trouve, soit dit en passant, trop peu espagnole à son goût- est l'Andalousie, et évidemment l'Andalousie Arabe. Les phrases qui établissent un rapport entre cette région et l'Afrique sont très abondantes, et devraient faire plutôt sourire les lecteurs actuels, devant cet engouement de couleur locale, de chameaux, de visions d'Égypte, de palmiers, de types moresques et de bouches africaines.

Si nous laissons à part certains détails comiques, tel la docte leçon de géographie par laquelle il explique le chemin de sortie emprunté par les Arabes -"le *Puerto de los Perros* (passage des chiens) est ainsi nommé parce que c'est par là que les Maures vaincus sortirent de l'Andalousie, emportant avec eux le bonheur et la civilisation de l'Espagne" (Gautier, 1981: 243)- son séjour à Grenade lui a permis de connaître assez bien, en bon voyageur, la topographie de la ville (*id.*: 256-257), et même Sierra Nevada de près (*id.*:307-316). Et s'il se plaint de ce que les Grenadins ne sont pas assez pittoresques à son goût (*id.*: 258), il est bien aise de trouver que l'entrelacement des ruelles lui rappelle les rues moresques d'Alger (*id.*:259).

Son enthousiasme le porte à nous offrir une visite guidée de la ville (*id.*: 1981:294-303), et surtout de l'Alhambra (*id.*:73, 277) et le Generalife (*id.*:290-293). Outre son goût pour les noms arabes, qu'il orthographe assez librement -ainsi son explication sur la Porte de la Justice et sur son constructeur Yusuf I (*id.*:275)-, ses allusions au passé de la ville ne sont pas abondantes, mais assez fantaisistes: Imaginer le more Gazul qui "courait autrefois le taureau" place de Bibarrambla (*id.*:272) est quand même, malgré son romanesque, beaucoup plus facile que de se représenter Boabdil à la Silla del Moro en spectateur des courses de la Vega. Il lui prête une vue de lynx, ou beaucoup d'imagination:

De l'autre côté, comme pour faire contraste à tant de fraîcheur, s'élève une montagne inculte, brûlée, fauve, plaquée de tons d'ocre et de terre de Sienna, qu'on appelle la Silla del Moro, à cause de quelques restes de constructions qu'elle porte à son sommet. C'est de là que le roi Boabdil regardait les cavaliers arabes jouter dans la vega contre les chevaliers chrétiens. (Gautier, 1981:294)

Pour ce qui est du pittoresque romantique moderne, le touriste A. Dumas nous en offre des tonnes dans son *De Paris à Cadix*. Dans cette tournée quasi gastronomique de ce

4.- D'après la terminologie de J.-M. Adam, A. Petitjean, nous sommes face à une description à fonction mathésique quand "Il s'agit de disposer à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses enquêtes ou de ses lectures". (Adam, Petitjean, 1989: 26).

Gargantua moderne, Grenade, cela va de soi, est un arrêt privilégié. Ses promenades et ses visites guidées dans la ville et à l'Alhambra montrent son émerveillement autant que ses choix visuels du typisme tant recherché.

La Grenade personnalisée de Dumas charme le voyageur, comme Circé: "Grenade retient par le seul charme de son sourire"(1989:191). Et à côté de son émerveillement devant les salles de l'Alhambra et les jardins du Généralife, nous avons droit à des descriptions de danses dans ce qu'il appelle Carmen de los Siete Suelos, et à une visite au Sacromonte, ou comme il dit à Las Cuevas (*id.*: 215). Grenade et son ciel, ses parfums et ses jeux de lumière l'emportent sur tout le reste. Mais, puisque quand on parle de Grenade il faut se tourner vers le passé arabe, il nous offre, à côté d'une description "actuelle"⁵, une vision poétique de sa conquête et de la construction de l'Alhambra (*id.*: 194-195). Tout ceci, évidemment, avant de regretter amèrement qu'on l'ait reprise à ces arabes des Mille et Une nuits: "...les maures, à mon grand désespoir, ont été chassés de Grenade" (*id.*:207):

[...]Grenade cria, pleura, se défendit, voulut mourir; mais pour gens aussi experts en matière d'amour que l'étaient les méchants Sarrasins, toutes oppositions n'étaient rien autre chose qu'une résistance affirmative; et en amants sensés, en séducteurs ingénieux, ils ne demandèrent rien à leur nouvelle maîtresse sans l'avoir auparavant enchaînée par un magnifique présent. En conséquence, ils se mirent aussitôt à ciseler deux bijoux qu'on appelle l'Alhambra et le Généralife. A la vue de ce don splendide Grenade fit ce qu'eût fait toute femme, elle baissa le front; mais en baissant le front ses yeux se portèrent sur le Xénil. Le Xénil avait ce jour-là de l'eau par hasard. Grenade se vit avec sa nouvelle parure, et rougit de honte, disent les uns; car pauvre comme elle l'était, Grenade ne pouvait parer son front que pour y cacher une tache (Dumas, 1989:194-195).

"La veille où Grenade fut prise...": ce refrain d'une chanson retrouvée par hasard est pour Aragon sa clef des songes de Grenade -"Là était la clef des songes, et j'allais répétant *La veille où Grenade fut prise...la veille où Grenade fut prise...*" (Aragon, 1993:12)-; elle ouvre plusieurs portes tant idéologiques qu'historiques: la Grenade du temps de la Reconquête, et aussi celle de son époque; en même temps, le lecteur perçoit une idée particulière de l'Espagne, aussi bien de celle de 1492 que de celle de 1936-1939; et avec cela une superposition d'images de la prise de Grenade, de la Guerre Civile espagnole et de la deuxième Guerre Mondiale⁶. Le tout profondément ancré dans la subjectivité de l'auteur, et politiquement guidé d'une façon très claire. L'auteur ne s'en défend pas, ce qui lui permet d'aller plus loin, en faisant lui-même ce qu'il condamne chez les chroniqueurs et poètes anciens: fausser l'histoire, la réinterpréter et la reconstruire à sa façon. En fait, il annonce depuis son introduction le ton et les détours suivis pour ce faire:

...les mots m'avaient engagé sur un chemin inattendu, m'identifiant avec le roi de cette ville mythique, ce Boabdil dont je ne sais bien comment il a pénétré dans mes rêves, mais pouvais-je

-
- 5.- "Grenade est une ville aux maisons assez basses, à rues étroites et tortueuses; ses fenêtres, ouvertes carrément et presque toujours sans ornementation, sont fermées par des balcons de fer aux grillages entrecroisés, et quelquefois entrecroisés de telle façon, qu'on aurait peine à passer le poing à travers les interstices de ces grillages. C'est sous ces balcons que vont soupirer le soir les amoureux Grenadins. C'est du haut de ces balcons que les belles Andalouses écoutent les sérénades; car, ne vous y trompez point, madame, nous sommes ici en pleine Andalousie, la patrie des Almaviva et des Rosine, et tout y est encore comme au temps de Figaro et de Suzanne". (Dumas, 1989:189)
- 6.- "Là était la clef des songes, et j'allais répétant *La veille où Grenade fut prise...la veille où Grenade fut prise...* jusqu'à ce que cette persistance machinale engendrât de moi une manière de chanson que je crus d'abord venir d'une image parallèle, ce terrible 13 juin 1940, quand, avant que le courant fût coupé, dans une maison du Maine, j'entendis la nouvelle de Paris tombé". (Aragon, 1993:12)

vraiment, et dans quel miroir, me voir sous les traits de ce personnage, dont apparemment l'image déformée est née de la poésie espagnole, du romancero morisque, de la légende ennemie? (Aragon, 1993:12)

Et, partant de cette "image déformée", il construira une autre image elle aussi déformée de l'histoire. La Grenade idéale et idéalisée de 1492, toujours réflétée dans des miroirs déformants, est cependant rendue plausible par la présence dans le poème du Medjnoûn et de sa poésie faite de passé, de présent et de futur: en principe, nous ne devrions pas faire la part du vrai et du faux, car *Le Fou d'Elsa* est une oeuvre poétique. Mais le tain du miroir d'Aragon, il faut le dire, est brouillé par l'histoire récente telle qu'il l'a connue et vécue. C'est pourquoi, dans la mesure où l'auteur dit vouloir faire une oeuvre poétique et en même temps réhabiliter un passé et des figures historiques, lui-même nous autorise à essayer de faire ce partage entre fiction et réalité.

Dans ce sens, les dix-neuf pages de l'introduction de *Le Fou d'Elsa* sont éclairantes. Le poète apporte des renseignements d'une importance capitale pour notre étude, et son intention est affirmée à l'intérieur de l'oeuvre. L'ancrage avec la réalité se trouve dans ses lectures, dans sa visite à Grenade, et dans ses sources écrites⁷. Dans l'ensemble il semble assez documenté, bien que l'on puisse déceler quelques erreurs⁸.

C'est dans l'introduction qu'il établit déjà un rapport étroit entre la prise de Grenade et la Deuxième Guerre Mondiale. Il passe ainsi sans transition de la narration imaginaire des derniers jours de Grenade à ceux vécus en France et en Europe pendant la période nazie:

Le cheval à la noria qu'il tourne, la na'oura disaient les Maures, apprendra le désastre de la flèche égarée dans son ventre. En attendant...

Et nous vivions sans trop savoir ce qui se passait au loin sous nos couleurs, les tortures, les enfants en monstres changés, la perversion de toute chose, le sang éparé au rire atroce. Il ne semblait pas que jamais dût se retourner le cyclone, et les patients travaux aveugles se poursuivaient, inventant races de fleurs, ciselant pour qui des bijoux, brisant à des musiques savantes les phalanges du virtuose... et j'ai longuement regardé par la vitrine dans cette échoppe du Palais-Royal, l'artisan qui fignolait des soldats de plomb... (Aragon, 1993:18)

Ces rapports s'amplifient à l'intérieur du texte, où l'on voit comment quelques faits, quelques thèmes le hantent et retiennent son attention: la religion, les Rois Catholiques; l'invasion-conquête, la brutalité face à la beauté, au bonheur et à la douceur de moeurs qu'il attribue à la dernière période de Grenade musulmane; l'envahisseur, voire les chrétiens et en leur nom les Rois Catholiques, face à la "victime", Boabdil: dualité qui lui permet la transposition temporelle aux deux guerres du XX siècle qui l'ont personnellement marqué: la deuxième guerre mondiale, la guerre civile espagnole. Deux Grenades se lèvent du rêve de *Le Fou d'Elsa*: l'Arabe du XV^e siècle, et celle du temps d'Aragon. Mais toutes les deux participent d'une même temporalité ambiguë, née d'un langage poétique qui se complait à brouiller les repères. C'est ainsi que

7.- En l'occasion, celle d'Auguste Müller, sans citer le titre de l'ouvrage, et des "auteurs musulmans" (Aragon, 1993:16). Comme le fait remarquer R. Arié, une de ses sources est de toute évidence Washington Irving, et son oeuvre *Conquest of Granada*. Sa bibliographie concernant l'Islam a été étudiée par Ch. Haroche.

8.- Ainsi quand il cite comme source de Chateaubriand l'ouvrage de Pérez de Hita et la date de sa traduction au français - "Au vrai, l'auteur ne tint l'anecdote que de Perez de Hita, dont le livre ne fut traduit que deux ans après sa visite à Grenade" (Aragon, 1993:16)-, alors que la popularité de l'histoire des *Guerras Civiles de Granada* est grande en France depuis la fin du XVII siècle et le début du XVIII, comme en témoigne le fait qu'il existe dès cette époque des traductions et adaptations.

Boabdil renvoie à Lorca, que les Rois Catholiques sont l'équivalent historique de Franco, que vainqueurs et vaincus de chacune des deux guerres s'équivalent dans l'imaginaire aragonien.

L'engouement pour tout ce qui est arabe, tels les noms et leur pouvoir incantatoire, sont explicables du point de vue poétique. Seulement, il s'agit d'un écart volontaire de la réalité pour ainsi en éloigner le lecteur et le détourner vers ses visées politiques du moment, qu'il ne nomme qu'incidentalement. Subjectif, ou tendancieux, il l'est par ses refus: refus de la reconquête de Grenade musulmane par l'Espagne chrétienne, qui de toute façon est assez répandu, comme nous avons déjà noté antérieurement; et surtout, refus de l'Espagne qu'il connaît, celle de la Guerre Civile, et par extension celle de l'après-guerre.

L'ampleur du texte me force à choisir et délimiter quelques pôles d'attention: Boabdil, les Rois Catholiques, Lorca. Et l'image du premier éclaire les autres. Ainsi, si ce qu'il dit par rapport à la mort des Abencérages (*id.*:112) est presque conforme à la vérité⁹, tout le reste en est vraiment éloigné, soit qu'il ait été "induit en erreur par ses lectures", soit qu'il "s'emploie à disculper Boabdil". En fait, "ces pages sont en contradiction flagrante avec la vérité historique" (R. Arié, 1996:72-73)¹⁰.

Boabdil, el rey Chico des chroniques castillanes par opposition à son père el rey Viejo, appelé avec mépris par ses contemporains Grenadins al-Zuguybi, c'est-à-dire "le petit malheureux" (Arié, 1973:187), n'est ni un Enfant-Roi, ni une victime de son entourage et de ces méchants Castillans dont son royaume est le vassal depuis des années, ni un gouvernant éclairé. On peut tout au plus se poser la question s'il fut réellement un traître ou si, tout simplement, son attitude prouve son réalisme politique. En fait, parce qu'il eu le malheur de vivre un moment historique clé, il lui a échoué de jouer un rôle annoncé depuis la naissance du royaume, ou au mieux depuis les expéditions militaires du roi Saint Ferdinand à partir de 1223 (Garzón Pareja, 1981:87 et ss).

Quant à l'image qu'Aragon donne des Rois Catholiques, je m'en remets pour sa fausseté aux sources historiques¹¹. Je voudrais seulement signaler comment il les noircit sciemment, et avec eux l'Espagne chrétienne, en mélangeant savamment tous les ingrédients topiques qui la "définissent". De "la ruse et férocité des Rois Catholiques", que toutes les sources démen-

9.- Des sources sûres (Arié, 1973:147;157; Garzón Pareja, 1981:133-134) indiquent comme exécuteur des Abencérages Abu l-Hasan, c'est-à-dire Muley Hacén, père de Boabdil, et non son oncle, Muhammad b. Sa'd, comme le dit Aragon (1993:112).

10.- Aragon a beau changer de traître, c'est Boabdil qui a signé des pactes secrets avec les Castillans (Arié, 1996:74; 1973); il peut même, pour démontrer la fausseté historique de l'image du dernier roi de Grenade et laver son image, changer de nom les fils de la captive chrétienne, favorite du père de Boabdil, Isabel de Solís dite Turayya, et leur assimiler le personnage historique Yahya al-Naggar, hostile à Boabdil et favorable à son oncle al-Zagal; mais les faits véridiques sont têtus: Sa'd et Nasr, fils de Turayya redevenue Isabel de Solís, seront désormais D. Fernando et D Juan, Enfants de Grenade: "O Boabdil, ô Mohammed! On va t'accuser de toute chose basse et sordide. Mais ce sont tes demi-frères, ces fils mâtinés de la Chrétienne, leurrés de la couronne, et non pas toi, qui vont porter demain des titres espagnols, et vers l'avenir la race de Cid Alnayar et de Cid Yaya, désormais Don Pedro et Don Alonzo de Grenade, perpétuera le souvenir du reniement. Comment peut-on prétendre te les opposer, au nom de la fidélité au Royaume, quand Cid Alnayar fit abandonner à son père le trône de la ville au profit du Zagal et quand Cid Yaya, qui venait de livrer Basta par trahison, négocier alliance entre le vieil usurpateur et les Rois Catholiques" (Aragon, 1993:124).

11.- Je note seulement en passant comment des érudits comme R. Arié (1993:73) se sont étonnés de certaines remarques, notamment celle de la propagande castillane.

tent, à la “propagande castillane” et à “cette religion au visage terrible qui multiplie les idoles figurées” (Aragon, 1993:25); des Rois comme semeurs de rumeurs et de trahison, “leur arme de chantage contre l’Emir” (*id.*:125), à la route suivie par Colomb de Palos de Moguer à Santa Fe, bien semée comme il se doit de croix, de bûchers, de “Juifs poings liés, chapeau pointu” (*id.*: 281-282), de gitans; de la qualification du Roi Ferdinand -“Roi de Castille par ta Reine/ Maquereau qui compte tes sous” (*id.*:246)-, qui se passe de tout commentaire, aux Rois Chrétiens “Vêtus de noir et chargés d’armes/ En deuil de leur dieu de Judée” (*id.*:244), qui viennent menacer Boabdil de détruire la ville:

*Car j’ai l’arme de l’Apocalypse
Si je ne m’en sers c’est bonté
Tu le sais bien que je peux faire
Barrer Grenade comme un nom
Y porter la mort et le fer
Dans le chant chrétien du canon.* (Aragon, 1993:245)

Au lieu de rappeler la raison du début des guerres civiles qui pendant des années ont ravagé Grenade, le traitement infligé par les Maures aux Juifs et aux captifs chrétiens, ou quelle était en vérité la population de Grenade vers 1492¹², je préfère voir en tout ceci une passerelle temporelle qui mène au XX^e siècle: il y a tout lieu de penser qu’Aragon vise par là l’assassinat de Lorca d’un côté, et l’extermination nazie des Juifs en Europe de l’autre. Les bûchers, les Juifs portant la calotte jaune en territoire chrétien (*id.*: 34) -distinctif utilisé entre autres tant en territoire chrétien qu’en territoire musulman-, les quartiers où ils sont parqués, les persécutions qu’ils ont souffertes à Grenade (*id.*:46-47) dans des temps anciens¹³, et qui ont comme écho dramatique celle des derniers jours de Grenade (*id.*:300-301), ville ravagée par la peste, par les rumeurs et par la dénonciation, semblent rapporter plutôt l’image de l’Europe de la Deuxième Guerre Mondiale, et même la France de la Collaboration:

Cela n’était d’abord ni clair, ni croyable, mais bientôt s’en levèrent des témoins, de plus en plus nombreux, qui déjà savaient que cette substance, cet enduit mis aux maisons des étroites venelles, était de la bave, disaient les uns, des excréments, les autres, par quoi les fils d’Israël répandaient le mal afin d’affaiblir Grenade, au point que, si les Berbères à nouveau traversaient la mer dans le délai fixé par les capitulations, il n’y ait plus personne à délivrer dans la cité morte. Déjà se trouvèrent des gens qui frappaient de leurs poings leurs yeux, en témoignage que ces yeux-là avaient reconnu les barbouilleurs des murs, des noms étaient déjà jetés de rabbins et de tailleurs, mais le plus grand succès fut aux dénonciateurs de médecins juifs. Si bien que le hâdjib s’en émut et en fit arrêter une bonne demi-douzaine qui, sous l’effet de la torture, avouèrent tout ce qu’on voulut. (Aragon, 1993:300)

Ce rapport est mis en évidence par le poète lui-même, quand il souligne le parallélisme entre le meurtre imaginé d’une petite fille de treize ans à Grenade, ce soir du 25 de safar, et celui d’une petite fille française:

Je ne puis me représenter Simha que sous les traits d’une autre enfant, dans le siècle où j’ai vécu, dans ce pays des Ifrandj qui est le mien nous appelions ce village des hommes de chez nous

12.- La diversité de la population au Royaume de Grenade avant la Reconquête, et la variété de ses éléments - autochtone, c’est-à-dire d’origine hispano-romaine et gothique, arabe, berbère, juif-, est confirmée par tous les auteurs, de Simonet (1972:224-226) à R. Arié (*id.*: 301-304).

13.- Simonet (*id.*:33), parmi d’autres arabistes, rapporte la persécution et la mise à mort de 4.000 juifs, ainsi que les persécutions des mozarabes, pendant la deuxième moitié du XI^e siècle à Grenade.

Saint-Donat-sur l'Herbasse, laquelle à sa mère demandait, le temps qu'elle survécut: Dis, moi, alors, je vais avoir un petit Allemand? (Aragon 1993:301).

Toutes les sources consultées parlent de Juifs, et de Grenade comme “Ville des Juifs” avant d’être décimés par les Conquérants Maures. Cependant, aucune donnée ne permet d’affirmer que pendant la période arabe il y ait eu des gitans à Grenade. Pourquoi ce rôle accordé aux gitans par Aragon? Il est facile d’imaginer que la raison en est le poète assassiné.

Les gitans, “experts aux métiers du métal” (*id.*:176), habitant les grottes du Nord de Grenade, “par eux Meligrana nommée” (*id.*:327), leurs conversions, (*id.*:335), leur goût de la vie nomade qui les pousserait à s’embarquer dans l’expédition de Colomb (*id.*:366), sont dans *Le Fou d'Elsa* le pont qui rallie les deux rives du temps: 1492 et 1936, par l’intermédiaire du Medjnoûn:

Mais il ne m'écoute point, prétendant être en l'an 1355 de l'hégire, qui est mil neuf cent trente-six de Bethléem, et parlant non point avec nous mais avec fantômes de ce temps futur, tente à son tour de m'expliquer les événements auxquels il assiste”. (Aragon, 1993:366)

C’est donc par ce biais qu’il trouve le moyen de parler de Lorca, du lieu de sa mort -“Au delà du Sacro-Monte ce sentier roux comme un renard/ Qu’allez-vous faire cavaliers par la Sierra de Viznar” (*id.*:369)-, de ses derniers jours -“Et mon Federico chez les Rosalès écoute au deuxième étage/ La nuit d’été comme un interminable silence des violons” (*id.*:375)-, et de ses derniers moments:

*Mais noir au chemin de ta mort
Était le sang des zarzamoses
Et qu’y pouvait ta poésie
Car qu’ils t’aient mis au pied du mur
Ou comme le gibier tiré
que ce fut le val ou le pré
Les fruits de la ronce étaient mûrs
On ne distinguera jamais
Tes os blanchis entre les crânes
Et de Grenade ou Maligrane
Tes chants des champs que tu aimais. (Aragon, 1993:375)*

Et Grenade dans tout ceci? Nous la retrouvons à nouveau immobile dans l’époque musulmane par l’incantation des mots et des noms qui reviennent sans cesse comme des litanies, par le refus d’employer leurs traductions chrétiennes ou leurs formes antérieures à l’occupation musulmane. Toute une ville se lève du *Fou d'Elsa* à la lueur vacillante et magique de ces noms, qui, eux, prouvent l’exhaustivité documentaire d’Aragon. Ainsi, tout s’éclaire à la lumière de la poésie atemporelle du Medjnoûn, à la lumière aussi des paroles d’Aragon dans son introduction:

Les desseins qui sont ici profondément les miens, ou trop facilement sous la métaphore apparaissent, ou détournent peut-être le lecteur de ce que je dis pour moi seul, pour d’autres plus tard, et qui est au-delà de la lettre des mots, pour moi le sang des choses. [...]

Mais je ne défends pas ce que j’écris ou vais écrire. J’ouvre ici seulement le rideau sur un univers où l’on m’accusera peut-être de fuir le temps et les conditions de l’homme que je suis. (Aragon, 1993:17)

Lieu de mémoire, Grenade musulmane réapparaît vivante dans l’autobiographie fictive *Léon l’Africain*, de Amin Maalouf: récit de la vie d’un personnage réel, et mieux encore, dont les écrits nous sont demeurés comme source de vérité historique. La perspective ici est claire

depuis le début: le souci de vrai doit transparaître à chaque page. Ce qui explique que, dans la première partie, le *Livre de Grenade*, les voix se multiplient pour rapporter des souvenirs anciens, des faits ayant eu lieu avant la naissance de Hassan, dit Léon l'Africain, et pendant sa première enfance.

Ce souci de vrai est constamment souligné par une chronologie exhaustive: chaque chapitre est daté d'après le calendrier musulman et chrétien, ainsi que chaque événement raconté, privé ou public: sa naissance (Maalouf, 1986:13), le jour de la Grande Parade -"Il décréta que le dernier jour de Parade serait le 22 moharram 883, qui tombait le 25 avril de l'année du Christ 1478" (*id.*:23)-, des incidents domestiques (*id.*:4). Des détails humanisent et vivifient les chiffres qui pourraient autrement être froids: Le chapitre '*L'année de la chute*', 897 de l'hégire (novembre 1491-22 octobre 1492) est marqué par la neige, par les routes coupées et par la famine:

Il a fait froid cette année-là sur Grenade, froid et peur, et la neige était noire de terre remuée et de sang. Qu'elle était familière, la mort, que l'exil était proche, que les joies du passé étaient cruelles au souvenir! (Maalouf, 1986:62)

La Grenade de Maalouf, la Grenade de Léon l'Africain apparaît devant nous peuplée d'êtres qui bougent et qui parlent avec leur accent typique grenadin -"il sifflait son nom avec l'accent typique de Grenade qu'il allait garder toute sa vie et qui lui faisait appeler ma mère Silma, sa concubine Wirda, la porte 'bib' au lieu de 'bab', sa ville 'Ghimata' et le palais du sultan 'Alhimra'" (*id.*:18)-, des êtres qui assistent à des banquets inoubliables où ils mangent des mets typiques dont les senteurs semblent traverser les siècles:

Le plat principal était la maruziya: de la viande de mouton préparée avec un peu de miel, de la coriandre, de l'amidon, des amandes, des poires, ainsi que des cerneaux dont la saison venait tout juste de commencer. Il y avait aussi de la tafaya verte, de la viande de chevreau mélangée à un bouquet de coriandre fraîche, et de la tafaya blanche préparée avec de la coriandre séchée. Vais-je parler des poulets, des pigeonneaux, des alouettes, avec leur sauce à l'ail et au fromage, du lièvre cuit au four, nappé de safran et de vinaigre, des dizaines d'autres plats que ma mère m'a si souvent égrenés, souvenir de la dernière grande fête qui ait eu lieu dans sa maison avant que la colère du Ciel ne s'abatte sur elle et sur les siens? En l'écoutant, encore enfant, j'attendais chaque fois avec impatience qu'elle arrive aux mujabbanât, ces tourtes chaudes au fromage blanc saupoudrées de cannelle et trempées de miel, aux gâteaux de pâte d'amandes ou de dates, aux galittes fourrées de pignons et de noix et parfumées à l'eau de rose. (Maalouf, 1986:20)

Le *Livre de Grenade* nous fait écouter les souvenirs d'une mémoire endolorie mais qui veut atteindre l'objectivité historique, et Léon nous parle sans partis pris, sans jugements subjectifs, du déroulement des campagnes guerrières (*id.*:31-32, 39), du pouvoir castillan (*id.*:31, 73), du déchirement de la guerre civile -"Le royaume était désormais divisé en deux principautés ennemies qui allaient s'entre-déchirer sous le regard amusé des Castillans" (*id.*:33)-, des persécutions et de l'édit contre les juifs (*id.*:39, 88), du comportement de la population musulmane et des soldats castillans dans la ville (*id.*:92). Il agit de même avec les personnages historiques: Yahya an-Najjar (*id.*:40-41), Abou-I-Hassan (*id.*:28, 31), ses femmes Fatima (*id.*:85) et Soraya (*id.*:31), et surtout Boabdil, dont il brosse très vite un portrait moral et psychologique sinon réel, réaliste:

Mais, à mesure que l'officier parlait, le visage du sultan se gonflait d'un sourire large, indécrot, hideux. Je vois encore devant moi ces lèvres charnues qui s'ouvraient, ces joues poilues qui s'écartaient jusqu'aux oreilles, ces dents espacées qui croyaient croquer la victoire, ces yeux qui

se refermaient lentement comme pour recevoir le baiser chaleureux d'une amante, et cette tête qui se déplaçait d'avant en arrière et d'arrière en avant, comme pour entendre la plus langoureuse des chansons. Aussi longtemps que je vivrai, j'aurai devant moi ce sourire, cet affreux sourire de la mesquinerie. (Maalouf, 1986:43)

Grenade, mais surtout l'Alhambra et l'Albaicin où habite la famille de Hassan-Léon, gorgé de vie -“Le *majlis*, la cour du sultan, qui se tenait pour l'occasion dans la salle des Ambassadeurs, grouillait de cadis enturbannés, de dignitaires aux hautes calottes de feutre, vertes ou rouges, de riches négociants aux cheveux teints au henné et séparés, comme les miens, par une raie soigneusement tracée” (*id.*:38). Les descriptions sommaires de l'Alhambra (*id.*:72) se passent de bouffées d'érudition et de guides touristiques: Pour Léon, pour ceux qui lui racontent son passé grenadin, il s'agit tout simplement de faire des constatations, de jeter leur regard sur un monde familier et toujours vivant dans la mémoire:

Ce sultan avait fait construire sur la colline rouge de l'Alhambra, près de la porte de la Trahison, des gradins où il s'installait chaque matin avec son entourage, recevait ses serviteurs et traitait des affaires de l'Etat, pendant que des détachements de soldats venant de tous les coins du royaume, de Ronda à Basta et de Malaga à Almeria, défilaient sans arrêt en le saluant et en lui souhaitant santé et longue vie. Les habitants de Grenade et des villages alentour avaient pris l'habitude de se rassembler, grands et petits, sur les pentes de la Sabika, au pied de l'Alhambra, près du cimetière, d'où ils pouvaient voir, au-dessus d'eux, l'interminable cérémonie. (Maalouf, 1986:22-23)

L'auteur, soucieux de ce que Léon, personnage en papier mais aussi historique, ne mente toujours pas, fait que celui-ci cite exactement lieux, emplacements, portes, bâtiments et quartiers de la Grenade musulmane, mais en laissant dans le flou sa maison et sa rue, qui resteront sans nom et sans emplacement définitif. Il nous mènera par des venelles anonymes de la buvette fréquentée par le père, “près de la porte des Drapeaux” (*id.*:16)¹⁴, à la Porte de la Sablière (*id.*:50) et à celle des Sept Etages (*id.*:79), nous descendrons d'Albaicin en traversant toute la ville et ses quartiers -“Nous traversâmes la vieille Casba, le pont du Cadi, le quartier du Mauror, la Grenade-des-Juifs, la porte des Potiers” (*id.*:82)¹⁵- pour atteindre la porte de Najd, “tout au sud de la ville, non loin du Génil” (*id.*:81), endroit privilégié d'où il contempera, aux côtés de sa mère abasourdie, la rencontre de Boabdil avec les Rois Catholiques, et par laquelle il quittera Grenade pour toujours (*id.*:108):

Revenus précipitamment vers la ville, nous franchîmes à nouveau la porte de Najd, sans toutefois en refermer le battant, pour continuer à observer sans être vus. Quand le cavalier de l'Alhambra fut tout près, ma mère étouffa un cri:

“C'est Boabdil!”, dit elle, [...].

Du sultan, je ne vis que le turban dont il s'était ceint la tête et qui lui couvrait le front jusqu'aux sourcils. Son cheval me parut bien terne face aux deux palefrois royaux qui, venant de l'autre côté, avançaient maintenant au pas, couverts d'or et de soieries. Boabdil fit mine de vouloir mettre pied à

14.- Peut-être Bib-Albonud, qui s'ouvrait à l'est du Rabad al Bayyazin, entre les deux Casbas, Cadima et Gidida, et que Seco de Lucena Paredes traduit par “puerta de las Banderolas” (1975:108) et par “puerta de los Estandartes” (*id.*:39, 125).

15.- C'est-à-dire, la Qasba qadima ou Alcazaba Cadima, où se trouvait avant la ville ibero-romaine Izn-Roman; le Qantar al-Qadi; le Mauror qui était “el barrio de los aguadores ó más bien de los moros ó mauritanos (Seco de Lucena, 1884:29); Garnatat al-Yahud, nom que l'on donnait à Grenade avant l'occupation arabe, à cause du grand nombre de juifs qui la peuplaient (Arié, 1973:329; Simonet, 1979:32), et Bab al-Fahharin, qui communiquait les deux antérieurs avec le rabad al-Fahharin.

terre, mais Ferdinand l'arrêta d'un geste rassurant. Le sultan s'approcha alors de son vainqueur et tenta de lui saisir la main pour la baiser, mais le roi la retira, et Boabdil, qui s'était penché sur lui, ne put lui embrasser que l'épaule, signe qu'il était toujours traité en prince. Pas en prince de Grenade, en tout cas [...]. (Maalouf, 1986:82-83)

Il citera les faubourgs les plus externes de la ville, préférant toujours donner leurs noms traduits de l'Arabe -“Nous étions trente, venus de tous les coins de la ville, de Najd à la Fontaine des Larmes, et du faubourg des Potiers au Champ d'Amandes” (*id.*:64)¹⁶, il nous fera visiter la “place de la Tabla, devant l'Alhambra” (*id.*:78), la Sabika (*id.*:23, 24, 81), nous longerons la Rue de la Vieille-Enceinte¹⁷, nous arriverons à la mosquée, “à travers la porte de la Sablière et le souk des fripiers” (*id.*:50), c'est-à-dire Bab al-Ramla et al-saqqatin¹⁸, entendrons les bavardages à travers les quartiers les plus connus de la ville, “de l'Alhambra à Mauror et de l'Albaicin au faubourg des Potiers” (*id.*:45). Il nous donnera même une description d'ensemble de la ville, vue par sa mère, encore petite fille, le jour de l'inondation du 22 muharram 883/25 avril 1478:

Je me penchai avec appréhension. J'étais au sommet de la colline de Mauror. A ma droite la nouvelle Casba de l'Alhambra, à ma gauche, au loin, la vieille Casba avec, au-delà des murailles, les minarets blancs de mon faubourg d'Albaicin. Le grondement que j'avais entendu dans la rue était maintenant assourdissant. Cherchant des yeux la source du bruit, je regardai vers le bas et ne pus retenir un cri d'horreur. [...] L'image qui s'offrait à ses yeux de fillette apeurée, ma mère ne l'oublierait jamais, pas plus que ne l'oublieraient tous ceux qui se trouvaient à Grenade en cette maudite journée de Parade. Dans la vallée où coulait d'habitude le bruyant mais paisible Darro, voilà qu'un torrent démentiel s'était formé, balayant tout sur son passage, dévastant jardins et vergers, déracinant des milliers d'arbres, des ormeaux majestueux, de noyers centenaires, des frênes, des amandiers et des alisiers, avant de pénétrer au coeur de la cité, charriant tous ses trophées, tel un conquérant tartare, enveloppant les quartiers du centre, démolissant des centaines de maisons, d'échoppes et d'entrepôts, rasant les habitations construites sur les ponts, jusqu'à former, en fin de journée, du fait des débris qui encombraient le lit du fleuve, une immense mare qui engloutissait la cour de la grande mosquée, la Césarée des négociants, le souk des bijoutiers et celui des forgerons. (Maalouf, 1986:26-27)

Le tout avec une saveur de vérité que l'histoire et la topographie de la ville ne sauraient démentir. La Grenade du XVI^e siècle est redevenue elle-même de la main de Maalouf, celui qui a ressuscité la voix de Hassan-Léon, sans que s'éteignent, loin de là, les rêves d'un monde révolu, en même temps fastueux et sombre. Seule cette voix, issue de son passé, semble ne pas l'avoir trahie.

16.- C'est-à-dire, du faubourg de Nagd, constitué de pavillons et de jardins, près de la porte du même nom, au Sud, à Ayn al-Dama' ou Aynadamar, au nord-ouest, et du Rabad al-Fahharin au sud-ouest à Fajalauza au nord-est, là où se trouve la porte de Bab Fahs al-Lawz (Arié, 1973:341-344), citée par Seco de Lucena comme “*Bib-Fagg Allauz*, puerta de Fajalauza ó de la Carretera de los Almendros” (*id.*: 24), et comme Bib-Fahsleus, “Fahs-al-Leus ó Fajalauza, Puerta del Campo de los Almendros” (1982: 92).

17.- “Le destin nous avait donné rendez-vous rue de la Vieille enceinte” (Maalouf, 1986:93).

18.- Seco de Lucena Paredes traduit bab al Ramla par “de la Rambla” (*id.*:40), au lieu de “del arenal”; quant à al-Saqqatin, ce même auteur dit: “Aunque el nombre árabe de esta calle, hoy Zacatín, significa ‘baratilleros’ y también ‘ropavejeros’ y con la denominación de calle de ‘Ropa Vexa’ se cita en texto castellano de 1527, consta que en ella existió un mercado muy vario compuesto por plateros, merceros, lenceros, esparteros, etc., aunque predominaron allí los vendedores de ropa usada” (*id.*:32).

L'imaginaire français s'est plu pendant des siècles à recréer l'espace et le temps de Grenade. Les écrivains, ceux qui l'ont visitée en voyageurs, la regardent toujours à travers une image fautive volontiers acceptée, et à travers leurs idées reçues. Ceux qui créent une oeuvre de fiction continuent à cultiver d'une façon ou d'une autre cette image déformée. Peut-être, pour que fiction et réalité se fondent, fallait-il quelqu'un appartenant à deux cultures comme Maalouf. Il se peut, soyons optimistes, que ce soit un effet de fin de siècle, ou de plus de sagesse, ou seulement l'effet d'une documentation sérieuse et poussée. Il se peut, et j'ai des raisons pour le croire, qu'il s'agisse d'un cas isolé. Si c'est ainsi, on pourra toujours s'amuser à déceler les ruses ou les mensonges de ceux qui en la re-crétant, trahissent Grenade.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ADAM, J.-M., PETITJEAN, A. (1989) *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan.
- ARAGON, L. (1963) *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1993.
- ARIE, R. (1973) *L'Espagne musulmane au temps des nasrides*, Paris, E. de Boccard.
- ARIE, R. (1996) "Boabdil sultan nasride de Grenade: genèse du *Fou d'Elsa*", *Le Rêve de Grenade*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 55-78.
- CHATEAUBRIAND, F. R. de (1826) *Les Aventures du Dernier Abencérage. Oeuvres Romanesques et Voyages*, T. II, Paris, Gallimard, 1969.
- DUMAS, A. (1848) *De Paris à Cadix*, Paris, François Bourin, 1989.
- GARZON PAREJA, M. (1981) *Historia de Granada*, Granada, Exma. Diputación Provincial.
- GAUTIER, Th. (1842) *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981.
- MAALOUF, A. (1986) *Léon l'Africain*, Paris, J.-Cl. Lattès.
- SECO DE LUCENA, L. (1884) *La Ciudad de Granada, descripción y guía*, Granada, "El Defensor".
- SECO DE LUCENA, L. (1910) *Plano Granada árabe*, Granada, Ed. Don Quijote, 1982.
- SECO DE LUCENA PAREDES, L. (1975) *La Granada nazari del siglo XV*, Granada, Patronato de la Alhambra.

L'ESPAGNOLISME DE ARAGON

PERE SOLÀ

Universitat de Lleida

*“J’ai cherché ma voie entre les tombaux et les chants
de la profonde Espagne” (Aragon, 1989,a:350)*

RESUMEN

Siempre ha existido una intensa interrelación cultural entre España y Francia. *L’espagnolisme*, que se caracteriza por la admiración por algunas particularidades del carácter español, en Louis Aragon se nutre de una concepción dramática de la trayectoria del pueblo español y de la riqueza cultural que a lo largo de los siglos ha ido adquiriendo. El artículo incide en la visión que Aragon da de España en su obra y especialmente en su poema *Le Fou d’Elsa* en el que las dos fracturas más significativas de la historia de España, la conquista de Granada y la Guerra Civil constituyen un tema de reflexión y de creación poética que trasciende los límites del espacio hispánico y adquiere una dimensión universal.

Palabras clave: España, literatura, Louis Aragon, Granada.

RÉSUMÉ

Il a toujours existé une étroite relation culturelle entre l’Espagne et la France. *L’espagnolisme*, qui se caractérise par une admiration pour quelques particularités du caractère espagnol, chez Louis Aragon se nourrit d’une conception dramatique de la destinée du peuple espagnol et de la richesse culturelle que celui-ci a acquis au long des siècles. L’article insiste sur la vision qu’Aragon donne de l’Espagne dans son oeuvre et, spécialement, dans son poème *Le Fou d’Elsa* où les deux fractures les plus significatives de l’histoire d’Espagne, la conquête de Grenade et la Guerre Civile, constituent un sujet de réflexion et de création poétique qui dépasse les limites de l’espace hispanique et prend une dimension universelle.

Mots clés: Espagne, littérature, Louis Aragon, Grenade.

ABSTRACT

There has always existed an intense cultural interaction between Spain and France. *L'espagnolisme*, which consists in the admiration of certain particularities of the Spanish character, in Louis Aragon feeds on a dramatic conception of the Spanish people's trajectory and on the cultural heritage that has been piling up over the centuries. This paper deals with the vision of Spain Aragon gives in his oeuvre and particularly in his poem *Le Fou d'Elsa*, in which the two most significant breaches in Spanish history, the conquest of Grenada and the Civil War, become a subject for reflection and of poetical creation that transcends the limits of Hispanic space and reaches universal dimensions.

Keywords: Spain, literature, Louis Aragon, Grenade.

Ha existido, a lo largo de los siglos, una intensa interrelación entre España y Francia. Al norte de los Pirineos, la admiración que ha despertado la cultura, la literatura, las artes plásticas de los pueblos hispánicos ha sido permanente. Ha existido, incluso, una fascinación por algunas particularidades del carácter español que ha sido denominado por Stendhal *l'espagnolisme*. André Daspre define esta noción como "une façon de sentir très vive, passionnée et c'est, en même temps, une façon de se conduire, de se tenir dans la vie qui prouve un sens aigu de l'honneur et une grande générosité. L'espagnolisme ce n'est évidemment ni Sancho Pança, ni même Don Juan, c'est le Cid qui l'incarne le mieux", y añade que "c'est une forme de romantisme qui apparaît périodiquement dans l'histoire de notre littérature" (Daspre, 1986:159-160).

Comprometido con la causa republicana, Aragon nos describe, en noviembre de 1936, en su ensayo de poema en prosa denominado *Ne rêvez plus qu'à l'Espagne*, la relación dialéctica entre los dos países de la siguiente manera: "Espagne! Espagne! Terre perpétuelle des rêves français entre elle et nous il y a des siècles d'échanges, il y a des liens que nous ne voyions plus par habitude, et qui font que si elle saigne, c'est nous qui sommes frappés" (Aragon, 1989, b: 254).

El inicio de la guerra civil desvela, pues, en Louis Aragon una pasión por España que permanecerá intacta a lo largo de su vida y de su obra. La visión dramática de su historia, la riqueza de sus culturas, el conocimiento de su literatura, la amistad con Alberti, Picasso, Miró, Apelles Fenosa, contribuyen a la inscripción de Aragon en ese *espagnolisme* que siglos antes había estimulado Corneille.

Aragon visita España en cuatro ocasiones. En la primavera de 1925, da una conferencia en la Residencia de Estudiantes; dos años más tarde, a finales de 1927, regresa a España acompañado de Nancy Cunard, llevando en su equipaje un manuscrito, *La défense de l'Infini*; visita Andalucía y durante su estancia en Madrid, realiza un autodafé, en el que quema la mayor parte de su obra ante los ojos de una Nancy inmóvil. Aragon nunca ha explicado las razones de esta inmolación, lo ha considerado como un asunto privado y así lo expresa en las siguientes líneas: "À travers les vicissitudes de ces années-là, je me suis enfoncé dans cette forêt pour moi seul jusqu'au Madrid gelé d'une fin d'automne, en 1927, où, niant ces quatre ans de moi-même, je brûlai sur le parquet d'une chambre d'hôtel, je dis en général les quinze cent pages alors écrites et les cent personnages mis au monde, ce qui n'est pour ceux-ci comme pour celles-là qu'une vague approximation numérique. Que voulait démontrer cet autodafé, et pour qui? C'est mon affaire, c'était mon affaire" (Aragon, 1969:44). Los versos del *Chant de la Puerta del Sol* describen así este dramático momento:

*"Alors, j'ai déchiré quatre années de ma vie
De mes tremblantes mains De mes doigts noués durs
A genoux traînant mes jambes les pieds nus*

*Ferme la fenêtre il souffle une brise coupante Les feuilles
 Vont s'envoler
 Assis par terre et les jambes traînant à droite
 À gauche un visage perdu LISSE au moins semblait-il
 De toute pensée
 Quatre ans les feuilles de quatre ans rameutées
 Pour le feu projeté les flammes tout à l'heure
 Elle immobile à force de voir Ses belles mains
 Promenant leurs doigts dans les cheveux défaits
 L'aller et venir des doigts dans l'or pâle des boucles".*
 (Aragon, 1989,a:171)

Estos versos permiten a Édouard Ruiz formular en su prólogo de la edición de *La Défense de l'infini* una serie de interrogantes, "Quels pouvaient être les songes de ce témoin immobile à force de voir? Quelles réflexions, inspiraient les flammes à ce visage lisse, au moins semblait-il, de toute pensée? Aucune allusion, dans ce poème, sur un geste, une tentative de Nancy pour s'opposer à l'irrémediable. Cela ne manque pas d'être troublant" (Aragon, 1986: 22).

Aragon volverá a pisar las calles de Madrid ocho años más tarde, en 1936, en compañía de Elsa que se ha convertido, en palabras de Rafael Alberti, "en la Beatriz roja del poeta francés, casi en *Il primo amore*, aspirante al amor inmortal, compañera fidelísima" (Alberti, 1987:98). De las versiones ofrecidas de este viaje por Aragon, Elsa Triolet, Rafael Alberti y María Teresa León, escogemos la del poeta gaditano: "ella (Elsa) llegó un día a Madrid, con Aragon, durante un mes de octubre, en plena guerra civil nuestra. Con ellos llegaron también a la puerta de nuestra Alianza de Intelectuales dos personas más, dos escritores alemanes que luego permanecieron en España, incorporándose a las Brigadas Internacionales: Gustavo Regler y Alfredo Kanterovich. Elsa y Aragon nos traían en nombre de la Asociación Internacional de Escritores de Francia un gran camión que portaba, entre medicinas y ropa, un equipo de cinematografía, entregándonoslo a nosotros, para nuestra propaganda cultural en los frentes de lucha, a los que María Teresa y yo los acompañamos" (Alberti, 1987:98).

Aragon y Elsa regresan a París, en los primeros días de noviembre, profundamente impresionados por la tragedia española. Aragon participa activamente en las campañas a favor de la República organizadas por *les Maisons de la Culture*, y acompaña, en este invierno del 36, la *Cobla de Barcelona*. Unos cuarenta años después, el poeta nos relata los recuerdos de aquellos días:

Est-ce qu'il ne faut pas signaler particulièrement comment dans cette période Tristan Tzara, le fondateur du Dadaïsme, écrit et publie sur l'Espagne des poèmes parmi les plus beaux qu'il n'ait jamais faits... et comment la Cobla de Barcelone, soutenue par nos Maisons de Culture, est accueillie à Paris et dans les villes du Nord comme dans celles du Midi, où chaque fois qu'éclate la Santa Espina, c'est comme le coeur de la France qui répond à ce chant catalan, que je devais reprendre pour thème deux ans plus tard, aux jours de la «Drôle de guerre», dans un poème qu'on retrouvera en 1941 dans Le Crève-Coeur, paru à Paris aux jours hitlériens... ainsi mêlant nos tragédies et nos périls... (Aragon, 1989,b:347)

A principios de 1937, en París, "lo principal era, según Pablo Neruda (1979:180), preparar un congreso de escritores antifascistas de todas partes del mundo. Un congreso que se celebraría en Madrid", Aragon forma parte del comité organizador. Una peritonitis aguda de Elsa priva a Aragon de participar en el segundo *Congreso de la Unión de Escritores para la Defensa de la Cultura*, en tierras hispánicas: "Je ne pouvais pas y aller. Tout le monde a été très gentil pour

moi. On comprenait. On me fit dire que la résolution avait été prise de tenir la séance terminale du Congrès à Paris... dans l'espoir que je pourrais y être, y prendre la parole", escribe Aragon (1989,b:377) al mencionar este acontecimiento.

Desde su crónica «Un jour du monde» del diario comunista *Ce soir*. Aragon se refiere a menudo a la situación española y hace continuos llamamientos a favor de la República. En 1938, escribe el prólogo del libro *España en el corazón* de Pablo Neruda, en donde recalca que el libro "ne nous est pas cher que pour ce qu'il est un témoignage inégale de l'humanité dans la tourmente, que pour ce qu'il est un cri d'amour au peuple d'Espagne, que pour ce qu'il est cette preuve que l'esprit donne à une cause noble entre toutes de sa noblesse, la cause de la liberté... Non, il tient au-delà de tout cela son prix inestimable de ce qu'il est la réponse extraordinaire des poètes à une légende des ténèbres, qui veut qu'Orphée ne puisse plus chanter aux enfers, que les guerres et les révolutions soient plus fortes que le génie de l'homme, et que le rossignol se taise quand volent les vautours" (Neruda, 1978:9). Estas líneas se convertirían de hecho en una premonición de lo que sucedería en la propia Francia dos años después.

En 1939, el poeta eleva su voz contra la vergonzosa política del gobierno francés hacia los refugiados y refiriéndose especialmente a los poetas exclama: "Ah! les poètes d'Espagne, comme nous les avons bien accueillis sur le sol français! Nous leur avons donné du sable pour dormir, nos étoiles pour ciel de lit, la bise pour manteau, de l'eau souillée d'urine en guise d'hydromel, et la cravache des sous-offs et les baïonnettes des Sénégalais" (Aragon, 1989b: 948).

Y uno de estos poetas "après avoir partagé le destin, le courage et le martyre du peuple dont il était la voix la plus pure" (Aragon, 1989b: 942) muere en este frío y triste invierno de exilio. Aragon lo recordará unos años más tarde en su libro *Les Poètes*:

*Machado dort à Collioure
Trois pas suffirent hors d'Espagne
Que le ciel se fit lourd
Il s'assit dans cette campagne
Et ferma les yeux pour toujours.
(Aragon, 1969:10)*

España nunca dejará de estar presente en Aragon. En 1954, en Amélie les Bains, el paisaje catalán, los acordes de la cobla y el anuncio de la agresión americana contra el gobierno constitucional de Guatemala le recuerdan los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil. En la misma atalaya en la que el libre pensador y pedagogo Francisco Ferrer y su compañera Soledad habían tomado asiento, Aragon escribe unos conmovedores versos en *Les yeux et la mémoire* en los que explicita su gran amor a España:

*Ah c'est par cette entaille au coeur de la montagne
Que je l'entends comme eux venir ce chant d'Espagne
Flamenco douloureux roulant avec l'écho
Qui depuis dix-huit ans pleure Federico
Et le lys orangé qui pousse au creux d'un mur
N'est que l'or pâlisant de l'ancienne blessure*

1.- *Adieu à Antonio Machado*, texto publicado en la revista *Commune* n.67 y suscrito por Jean Cassou, Jean-Richard Bloch y Aragon.

Ô prochaine et lointaine Espagne mon souci
 Je suis donc revenu pour t'écouter d'ici
 N'es-tu pas ma limite et ma leçon première
 Avons-nous deux amours avons-nous deux lumières
 N'es-tu pas le miroir torride et le matin
 Où mon peuple aperçoit le soir et son destin
 Tu nous appris la mort et ses étranges modes
 Et nous pensions à toi sur les routes d'exode
 Et nous pensions à toi quand on mangeait si peu
 Ô pays des yeux noirs et des ouvriers bleus
 Et nous pensions à toi quand il fallut apprendre
 À ranimer les feux en soufflant sur les cendres
 Et nous pensions à toi quand saignait la patrie
 Et nous pensions à vous mineurs des Asturies
 Quand aux soldats tués on reprenait les armes
 Et vous étiez présents pour la joie et les larmes
 Et dans ceux qui tombaient frappés par trahison
 Et le jour tout d'un coup qu'on ouvrit les prisons
 Musique déchirante Espagne soeur du Sud
 Fille de longue attente et chère inquiétude
 Ma captive sans qui sont tristes les étés
 Et les amours amers sombre la liberté
 Je suis comme un parent qui te crie au parloir
 Par les grilles des mots insensés sans savoir
 Si l'entendre aujourd'hui te peut être donné
 A travers les barreaux que sont les Pyrénées
 Vois Je suis revenu comme les hirondelles
 Le croyais-tu vraiment que j'étais infidèle
 Tu chantes et ta voix s'égare en me cherchant
 Que ne puis-je passer vers toi ce mur du chant
 Que tu saches enfin quelle moisson se lève
 Combien de jeunes gens au bout du monde rêvent
 Entre eux parlant de toi comme font les amants
 Qui portent des rubans au lieu de diamants.
 (Aragon, 1954:107-109)

Aragon regresa a España, por cuarta y última vez, en 1980. En la Alianza Francesa de Sabadell, ante un público agradecido, el poeta escucha su amigo Rafael Alberti recitar los siguientes versos:

Aragon
 decir sólo Aragon
 o decir sólo Louis
 o más completamente, decir Louis Aragon
 en París, en Moscú o allá en aquel Madrid
 cercado de la sangre

*Una luz sin remedio
 en agudo cristal que se rompe de ira.
 Una furia que invade,
 un fúlgido torrente que sacude
 y llena de señales este siglo que pasa.
 Queráis o no queráis
 su sitio ya está allí fijo y movable.
 Y no habrá paz que lo condene,
 guerra que lo soporte,
 piedra o palabra que intente derribarlo.
 Inútil rehuirlo
 pues es imán que atrae,
 absorbe, impulsa, arrastra.*
 (Alberti, 1987:100-101)

Después, Jean Ristat toma la palabra y habla *Sobre el ejemplo Aragon*. El poeta andaluz relata esta velada diciendo: “Aragon estaba ya cansado de tanto sigilo vibrador, sin reposo. Cerraba de cuando en cuando los ojos dulcemente, mientras que Jean Ristat ensalzaba y exponía a aquel hombre, a aquel gran poeta, de los años en que la revolución era nuestra diana, nuestra razón de vida, nuestra odiada y amada poesía, nuestra lucha sin tregua, nuestro sueño real de cada hora y los poetas se llamaban Maiakovski, Aragon, Éluard, Neruda, Vallejo, Quasimodo y también Blas de Otero y Gabriel Celaya” (Alberti, 1987:101). Dos años más tarde, el 24 de diciembre de 1982, fallece, según el académico Jean D’Ormesson “le plus grand poète français” (Aragon, 1990:719).

De las múltiples referencias a España en sus libros y artículos², queremos destacar una obra capital de la producción aragoniana: *Le Fou d’Elsa* y el comentario del poeta, publicado en la revista *Europe* del mes marzo de 1946, sobre la versión francesa, realizada por Nelli, de unos poemas de Jordi de Sant Jordi, editados con el título de *Cinq poèmes d’amour*.

A partir de 1940, Aragon se interesa por las formas de la tradición poética que arranca de la poesía trovadoresca, origen de una gran parte de la poesía occidental. En esta época, “le paysan de Paris, replié en Zone Sud s’y passionna pour les troubadours et leurs épopées en langue d’oc pas seulement pour y trouver des métaphores masquant quelque contrebande³. Ce poète de l’amour et d’Elsa recherchait dans leurs chants toulousains ou provençaux, les origines de l’Amour, sentiment “inventé” au XIe siècle” (Sadoul, 1967:28). Se proclama discípulo de Arnaut Daniel y aconseja el empleo del hermetismo en la poesía para luchar contra las fuerzas de ocupación alemanas y sus colaboradores. No debe sorprendernos, pues, que Aragon se interese por Jordi de Sant Jordi, uno de los mayores poetas medievales catalanes.

Aragon comenta la versión de Nelli y destaca de su introducción el siguiente pasaje “Poète de l’amour, poète prisonnier, quand il chante la femme plus vraie que toutes les femmes, celle qui ne resplendit que pour les hommes de solitude, au fond des prisons, ou derrière les barbelés, Jordi de Sant Jordi doit aux circonstances de nous émouvoir présentement comme s’il était le

2.- André Daspre en su artículo «Aragon, la guerre civile et l’Espagne» enumera las obras en que Aragon se refiere a España.

3.- Sadoul define el término *contrebande* como “la méthode poétique qui lui permettait de se faire comprendre par beaucoup malgré la censure”.

frère de tous les captifs d'aujourd'hui..." (Aragon, 1979:27). Muestra, también, su conformidad con Nelli por su denuncia de "la persistance du maurrassisme chez ceux qui se sont arrogés le monopole des études occitanes" (Aragon, 1979:28) pero no comparte su idea del *platonisme éternel* como característica del poeta mediterráneo. Este *platonisme éternel* "a, il faut le dire quelques éclipses dans son éternité" afirma Aragon, antes de insistir sobre la diversidad del poeta mediterráneo y en la diversidad de la idea del amor que abarca desde la brutalidad de Rimbaud d'Orange hasta la amabilidad de Jordi de Sant Jordi.

Aragon sospecha que la versión francesa del poeta catalán responde a esta idea del *platonisme éternel*; da algunos ejemplos y propone una traducción menos idealista y más cercana a nuestra realidad que la versión de Nelli y la de Martí de Riquer. Los versos catalanes:

*Enquer vos veig la nuit en somiant
De què el meu cos pren un poc de repos...*

son traducidos por Aragon:

*Je vous vois encore la nuit en sommeillant
Dès que mon corps prend un peu de repos*

frente a la versión de Nelli

*La nuit je vous revois, quand mon coeur fait un rêve
Où mon corps peut trouver léger apaisement*

El poeta añade a continuación "J'entends bien que le traducteur a voulu rendre le décasyllabe catalan par l'alexandrin français, mais il apparaît que *ce coeur qui fait un rêve* opposé au *corps* dont seul parle Jordi de Sant Jordi, c'est moins une cheville (comme le *léger apaisement pour un peu de repos*) que la couverture tirée vers un certain idéalisme, comme si le mot *corps* (*cos*) avait besoin d'introduction. Dans le même poème, le poète s'adressant à sa dame avec ce mot: «A, *cos gentil!*» (Ah, gentil corps!) Nelli traduit: «Ah! *gentille beauté...*», ce qui est différent, et sans doute plus académique. Mais je trouve pour ma part naturel, que quittant sa bien-aimée, le poète, pour méditerranéen qu'il soit, pense d'abord à son *corps*. Et tant pis pour le platonisme éternel" (Aragon, 1979:29).

Aragon aprovecha este artículo para proponer una lectura de la poesía de Jordi de Sant Jordi, en la que deben destacar determinados valores y ver las similitudes con la época actual. Jordi de Sant Jordi fue hecho prisionero por el *condottiere* Francesco Sforza en la ciudad de Nápoles, escribió el conmovedor poema *Deserts d'amichs, de bens e de senyor* destinado a su rey Alfonso V en el que le pedía que comprase su libertad. Jordi de Sant Jordi se inscribía así a la larga lista de los poetas de la península ibérica que tuvieron el mismo destino. Este hecho, como ya hemos señalado anteriormente, hace exclamar a Nelli que este poema "doit aux circonstances de nous émouvoir présentement comme s'il était le frère de tous les captifs d'aujourd'hui". Aragon aprovecha la ocasión para añadir que con este comentario Nelli "touche à quelque chose d'essentiel, et qui est que la poésie s'éteint et meurt quand s'évanouissent ses circonstances, mais renaît et prend force d'émouvoir quand celles-ci se répètent, si bien qu'on peut dire après Goethe qu'il n'y a de poésie que de circonstance. Si donc, pour mieux entendre et la poésie de Jordi de Sant Jordi, et sa conception de l'amour, nous en demandons confirmation à la poésie prisonnière de ces temps derniers (...), certes nous trouverons les reclus, séparés de la femme aimée, aux prises avec l'idée de femme, avec l'image minuscule dont parle Nelli: mais c'est là le fait de la prison et le chant qui de la prison s'élève, est protestation contre cette prison, est négation de cette prison" (Aragon, 1979:30-31).

En su lectura del poema *Cançó dels contraris*, Aragon, insiste de nuevo en la idea de que la poesía debe concebirse «suivant la philosophie de notre temps, suivant l'histoire, et nous en tirerons profit» (Aragon, 1979:32).

Una concepción parecida es la que subyace, también en parte en *Le Fou d'Elsa*. El poeta lo corrobora diciendo: "j'ai écrit ce poème en particulier dans le temps où se terminait la guerre d'Algérie, avec l'idée de rapport ultérieur qui pourrait être celui d'un peuple dont le sort a été lié à celui du peuple français, même si ce n'était pas consentant de sa part, et je pensais que c'était peut-être le devoir d'un homme de mon espèce de faire les choses qui permettront ensuite, non seulement la coexistence pacifique de ces deux peuples, mais leur collaboration (...) Il nous faut trouver entre eux et nous les liens communs. Et bien, j'ai eu entre autres choses, ce n'est pas la seule raison qui m'y poussait, l'idée que la poésie arabe qui est très mal connue dans mon pays est un de ces lieux communs..." (Aragon, 1992:9)

Granada será otro lugar de encuentro. Es en la capital del último reino musulmán de la península ibérica donde Aragon recrea la historia de *le Fou* (Medjnoun en árabe) vagando por las calles de Granada cantando su amor por Elsa, una mujer del futuro, justo antes de la toma de la ciudad por los cristianos. La historia tiene su origen en una bella y dramática leyenda de amor entre Keis y Leila en la que aparecen los valores del amor cortés y los de la poesía mística.

El poema se convierte en una profunda reflexión en la que se aborda la crisis de la civilización occidental, en forma de confrontación patética entre dos culturas. Aunque se adivina como fondo la guerra colonial de Francia en Argelia, es siempre España que está presente en el libro, en un momento decisivo de su historia y de la historia de Europa.

Ante la caída de Granada y la confusión de Medjnun, Aragon no puede retener esta exclamación de dolor:

*Heureux celui qui premier meurt
Avant son peuple avant sa ville
Et que rien de lui ne demeure
S'éloigne à jamais sa rumeur
Sans avoir dit ainsi soit-il.*
(Aragon, 1963:315)

En *Le Fou d'Elsa*, Aragon superpone dos épocas, la de Medjnun y la de Elsa, el siglo XV y el XX. Por ello no es de extrañar que encontremos en sus versos, constantes referencias a la literatura árabe, a la literatura del al Ándalus, a Teresa de Jesús, Quevedo, Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz y especialmente al poeta que aún reivindicaba pertenecer al «reino de Granada» cuatrocientos cincuenta años después de su caída; pensando en él, Aragon (1963:370) escribe:

*Tu n'avais qu'un an de moins que moi mais au grand jamais tu demeureras ce jeune homme
Éternellement ce jeune homme et nul ne verra tes cheveux blanchir ton frond ridé
Dis à tes bourreaux merci de t'épargner ce déclin dont tu ne te fais pas idée
Federico García Lorca puisque à la fin des fins il faut que ma bouche te nomme.*

Así pues, dos de las fracturas más significativas de la historia de España constituyen para Aragon temas de reflexión y de creación poética que trascienden los límites del espacio hispánico para adquirir una dimensión universal. *L'espagnolisme* de Aragon se nutre de una concepción dramática de la trayectoria del pueblo español y de la riqueza cultural que a lo largo de los siglos ha ido adquiriendo. Esa riqueza deriva de las aportaciones de la cultura árabe, provenzal, judía y cristiana de las cuales los pueblos hispánicos son deudores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALBERTI, Rafael (1987) *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral.
- ARAGON (1954) *Les yeux et la mémoire*, Paris, Gallimard.
- ARAGON (1963) *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard.
- ARAGON (1969) *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira.
- ARAGON (1976) *Les poètes*, Paris, Gallimard.
- ARAGON (1979) *Chroniques de la pluie et du beau temps*, précédé de *Chroniques du bel canto*, Paris, Les Éditions Français Réunis.
- ARAGON (1986) *La Défense de l'infini* suivi de *Les Aventures de Jean-Foutre La Bite*, Gallimard.
- ARAGON (1989a) *L'Oeuvre poétique*, vol. 2, Paris, Messidor, (1977).
- ARAGON (1989b) *L'Oeuvre poétique*, vol. 3, Paris, Messidor, (1979).
- ARAGON (1990) *L'Oeuvre poétique*, vol., 7, Paris, Messidor.
- ARAGON (1992) “*Le Fou d'Elsa* lu à Prague”, *Faites entrer l'infini*, 14 , pp. 6-9.
- DASPRE, André (1986) “Aragon, la guerre civile et l'Espagne”, *Literatura y guerra civil*, PPU, Barcelona, pp. 156-176.
- NERUDA, Pablo (1978) *L'Espagne au coeur*, Paris, Denoël, 1938.
- NERUDA, Pablo (1979) *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, (1974).
- SADOUL, Georges (1967) *Aragon*, Paris, Seghers.

CULTURA FRANCESA EN LA *REGENTA* DE CLARÍN

ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Leopoldo Alas enjuicia en *La Regenta* la superficialidad de la cultura de la que hace gala la clase acomodada de Vetusta bajo la Restauración canovista, como marca de su superioridad intelectual. Francia sigue ocupando en la segunda mitad del siglo XIX un lugar preeminente en Europa a pesar de la expansión industrial de Inglaterra y el rápido crecimiento alemán. Tanto el narrador como los personajes de *La Regenta* dejan traslucir en su discurso la contaminación del país vecino. El propio Clarín, en otros de sus escritos justifica el uso que hace de los galicismos por su instrucción en la lengua y la literatura francesas. Es sobre todo Alvaro Mesía, el personaje más afrancesado de la novela, quien constituye el modelo del buen tono. Seductor impenitente, representa la postura frívola y vacía del que hace de su palabra y de sus cualidades una táctica de dominación caprichosa. Tanto él como los que gravitan a su alrededor, serán los causantes de una tragedia que no les hará perder ese cinismo *sans-façon* que creen les imprime carácter.

Palabras clave: Cultura, Francia, extravagancia, alta sociedad, ignorancia.

RÉSUMÉ

Leopoldo Alas critique dans *La Regenta* la superficialité de la culture dont se vante la haute classe de Vetusta sous la Restauration de Cánovas, comme marque de sa supériorité intellectuelle. La France occupe toujours pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle une place prééminente en Europe malgré l'expansion industrielle de l'Angleterre et le rapide développement allemand. Autant le narrateur que les personnages de *La Regenta* laissent voir dans leur discours la contamination qu'impose le pays voisin. Clarín lui-même dans d'autres écrits à lui, justifie son utilisation de gallicismes par sa formation dans la langue et la littérature françaises. C'est surtout Alvaro Mesía, le personnage le plus francophile du roman, qui constitue le modèle du bon ton. Séducteur impénitent, il représente l'attitude frivole de celui qui fait de sa parole et de ses qualités une tactique de domination capricieuse. Ce seront lui-même et tous ceux qui tournent autour de lui, qui vont être la cause d'une tragédie qui ne leur fera perdre ce cynisme *sans-façon* dont ils font leur signe d'identité.

Mots-clés: Culture, France, extravagance, haute société, ignorance.

ABSTRACT

In *La Regenta* Leopoldo Alas reflects the vanity of the culture of the Vetusta wealthy class at the time of the Canovas' Restoration -a vanity that they pride themselves on as a sign of intellectual excellence. France still plays an important role in the Europe of the second half of the 19th century, in spite of the industrial development of England and the fast growth of Germany. Both the narrator and the characters in *La Regenta* show in their discourse the influence of France. In some of his other writings Clarín himself boasts a broad use of French words justified by his deep knowledge of the French language and literature. Far more than anybody else, Alvaro Mesía, the most Francophile character in this novel, is presented as the epitome of elegant tone. An inveterate seducer, Mesía incarnates the frivolous attitude of those who use personal qualities and eloquence to control and dominate capriciously. Eventually Mesía, and those who gravitate around him, will cause a tragedy which, nevertheless, will not be sufficient to strip them of that *sans-façon* impudence and cynicism that they have adopted as a sign of identity.

Keywords: Culture, France, Extravagance, High Class, Ignorance.

*La Regenta*¹ se publica en 1884 -primer volumen- y en 1885 -segundo volumen- pero la ambientación de la obra corresponde a 1877 y los cuatro años siguientes. La redacción² y la publicación de la novela tienen lugar pues durante el gobierno del partido liberal de Sagasta, pero la época que Clarín refleja en ella es la de la Restauración canovista, concretamente la de la primera mitad del reinado de Alfonso XII (1875-1885). Sin duda, la ley de prensa aprobada en 1883, y la libertad subsiguiente, posibilitan la aparición de una obra tan polémica que, a pesar de la apertura política, mereció una enérgica carta pastoral del obispo de Oviedo, Martín Vigil, en la que se descalificaba duramente *La Regenta* y a su autor³.

La Constitución de 1876 consideraba que la soberanía residía en las Cortes con el rey. El sistema político que de esta Constitución derivó se vertebraba en torno a dos partidos: el conservador y el liberal, entre cuyos miembros se elegían los diputados. Al ser manipuladas las elecciones en la práctica, se desvirtuaba la tendencia a la democracia. El voto estaba controlado a través de aquellos que dirigían la política y la economía: los políticos propiamente dichos y la nobleza terrateniente, así como la burguesía latifundista o industrial.

Para Juan de Oleza, esta novela constituye un “estudio representativo de una sociedad en la que la revolución burguesa se ha producido dejando casi intactos los cimientos del Antiguo Régimen al tiempo que, al generar la industrialización, hace aparecer el amenazante, aunque desorganizado, mundo del proletariado” (1986: 1,45). Oleza distingue como fuerzas sociales: la Iglesia, aliada a la aristocracia más rancia e inmovilista; otra aristocracia de menos solera, que se vuelve hacia la alta burguesía; la pequeña burguesía de poco poder, y el proletariado, consciente de su inferioridad social aunque con esperanzas de promoción.

Son fundamentalmente los dos primeros bloques los que, a nuestro entender, quiere retratar Clarín en *La Regenta* circunscribiéndolos a una ciudad “provinciana” de España. Sin entrar

1.- La edición a la que pertenecen las citas del presente trabajo es la de Gonzalo Sobejano (1981), basada en la segunda y última publicada en vida de Leopoldo Alas, en Madrid, Librería de Fernando Fe, 1900, corregida por el autor.

2.- En su biografía de Leopoldo Alas, “*Clarín el provinciano universal*”, Juan Antonio Cabezas (1936) afirma que *La Regenta* fue escrita entre el otoño de 1883 y abril de 1885.

3.- Sobre la recepción de *La Regenta* en la ciudad de Oviedo, cfr. Martínez Cachero (1963).

en la intención didáctica⁴ o no de la dura crítica de Alas con respecto a la sociedad vetustense⁵, el resultado es un análisis de la superficialidad de la cultura de la que hace gala la clase acomodada de Vetusta como marca de su superioridad intelectual. Lo que el lector puede sacar en conclusión es que la mayor parte de estos individuos carecen de una sólida formación intelectual y que la cultura de la que pretenden dar pruebas no soportaría ni el más ligero examen. En su mayoría son unos snobs, que se sirven de clichés que juzgan de buen tono. Sólo escapan de esta fatuidad aquellos, poco numerosos, que han llegado a las fuentes que citan, pero aun así, su sapiencia está circunscrita a un espacio cultural bastante restringido.

En todo caso, para España, el modelo digno de ser imitado dentro de la Europa de la época era Francia. Y esto se acentúa aún más en el Norte de la península, en Asturias en este caso. Es por eso por lo que Jean Bécarud (1984: 5) califica *La Regenta* de “novela nórdica”, distinguiéndola del resto de la producción española. Al comparar Oviedo con otras capitales de provincia de otras regiones, señala la diferencia de progreso social a favor de la primera. En efecto, Oviedo sólo resulta provinciana oponiéndola a las grandes urbes que sobrevuelan *La Regenta*: Madrid, París, Roma... En cambio, al lado de otras ciudades de la época, resulta ser de una gran complejidad y amplitud de horizontes.

Francia seguía ocupando en la segunda mitad del XIX un lugar preeminente en Europa a pesar de la expansión industrial de Inglaterra y el rápido crecimiento alemán. Los intelectuales franceses se planteaban imponer y difundir su lengua y su cultura como medio de afirmar el poder de su país. Para Paula Préneron Vinche la influencia francesa toca de lleno a la aristocracia de la ciudad: “La clase dirigente de Vetusta [...] compuesta por aristócratas totalmente afrancesados [...] que viven en palacios amueblados a la francesa [...] que se visten siguiendo la moda transpirenaica” (1996a: 317). Esta clase es caldo de cultivo para las costumbres libertinas que importadas de Francia se practican en Vetusta de forma soterrada. Un falaz discurso de moralidad impera dentro de la alta sociedad. En la práctica, tanto los hombres como las mujeres aristócratas se complacen en tener relaciones extramatrimoniales. El círculo que rodea a la Regenta se siente incómodo ante la luminosa honestidad de ésta, al recordarles constantemente con su proceder que la fidelidad y la lealtad conyugales son posibles. Por eso, muchos de los que componen este círculo colaborarán en la estrategia de seducción emprendida por Mesía⁶.

Por otro lado, en el orden puramente cultural, no es únicamente la clase noble la que acusa esta influencia. Algunos miembros de la Iglesia y otros de la burguesía son atraídos por la civilización del país vecino. El propio narrador se permite en su discurso utilizar palabras y expresiones en lengua francesa, o aludir a escritores franceses.

4.- Cfr. Frank Durand (Beser, 1982: 106). En su estudio, Durand afirma que: “Al pintar España de esta manera, Alas asigna a la literatura una finalidad utilitaria dirigida a mejorar el ambiente cultural del país”.

5.- Como es sabido, Vetusta, la ciudad en donde tiene lugar la acción, es en realidad Oviedo. Vetustense es por lo tanto el gentilicio imaginado por Clarín para los ovetenses.

6.- Cfr. sobre este punto Préneron (1996b: 163), en donde la autora llega incluso a interpretar que la seducción de Ana Ozores es encomendada por la clase aristócrata a uno de sus favoritos, el irresistible Mesía: “La ‘clase’ vetustense es materialista, aunque unida a la Iglesia que sostiene sus privilegios (...) toda búsqueda auténtica de valores espirituales le repele como le repele la Regenta, dama principal, que se niega a seguir su statu quo, sus costumbres licenciosas; decide entonces tenderle una trampa formidable: encarga nada menos que al don Juan lugareño, don Alvaro Mesía, la conquista de la joya, del ‘bijou’ (en francés en el texto) de Vetusta”.

Aunque el narrador es heterodiegético y se pretende impersonal, a menudo deja oír su propia voz, que suele coincidir con la del autor. En *Solos de "Clarín"* (1881) Alas justifica el uso de galicismos en su lengua literaria por el hecho de que en aquel momento los "muchachos españoles" -Alas tenía entonces veintinueve años- se instruían completamente en francés. El utilizarlos era pues un rasgo de verosimilitud. Al lado de los galicismos se encuentran en *La Regenta* latinismos y anglicismos, pero en mucha menor escala.

Casi todos los extranjerismos aparecen en itálica en el texto, al igual que todos aquellos términos que el autor quiere realzar. No ocurre así con los términos franceses que han sido españolizados en su ortografía como *landó* o *restaurant*.

Podemos empezar por analizar el uso que el narrador hace del francés en su discurso. En variadas ocasiones exhibe su debilidad por la lengua francesa. Así ocurre cuando alude a "el mejor *chalet* de Vetusta" (Alas, 1981: I,241). El término "chalet" lo utiliza también Visitación Ollas (*id.*: II,221), esposa de un empleado de Banca, muy ligada a los Marqueses de Vegallana, mujer casquivana y envidiosa de Ana Ozores. El motivo de que el término no aparezca en esta ocasión en itálica puede ser el contexto que ya de por sí atrae la atención sobre él: "[...] ha comprado una especie de chalet o demonios".

Más adelante se refiere el narrador a "[...] un majestuoso portier de terciopelo carmesí" (*id.*: I,250). El vocablo "portier" es un galicismo por "portière" para aludir a una cortina gruesa de separación dentro de una vivienda. Igualmente se referirá a un "rotin" por "bastón de caña" (*id.*: I, 273).

Algunas veces las palabras utilizadas en más de una ocasión presentan diferentes tipografías: "*complot*" aparece una vez en itálica (*id.*: I, 484) y otra, en cambio, no se distingue tipográficamente del resto (*id.*: II, 101).

De "materialista a lo *commis-voyageur*" (*id.*: II, 493), tilda el narrador a Alvaro Mesía cuando éste cuestiona el carácter sagrado de la Iglesia.

En palabras del narrador, "*sans façon*", es decir, sin afectación, con naturalidad, junto a "elegancia" y "*mundo*" son las tres actitudes en las que Pepe Ronzal, alias Trabuco, intenta rivalizar con Mesía y su grupo (*id.*: II,39).

La expresión "*comme il faut*", escrita *comm'il faut* en la primera edición de la obra, realizada en Barcelona, se utiliza para referirse al palco de Mesía en el teatro como a un rincón distinguido (*id.*: II,42). Mesía le dará más adelante el mismo sentido (*id.*: II,294): "señoritas *comme il faut*", señoritas distinguidas.

En cuanto al término "*esprit*", corregido por el editor, Sobejano, aparece escrito "*sprit*" en las dos ediciones de Barcelona y Madrid. Está incluido en el discurso del narrador que interpreta los proyectos de Mesía, quien piensa necesitará mucho "ingenio" (*id.*: II, 49) para llegar a seducir a Ana.

Finalmente, hay un grupo de palabras relativas al vestuario o al ajuar de la casa: "un almohadón de *crochet*" (*id.*: II, 109); "*satín*" (*id.*: II,163), por "satén"; "*chaquet*" (*id.*: II,228) y "*jaquet*" se utilizan por *jaquette* (*id.*: II,293,301); "*la matinée*" se refiere a un vestido de interior que las mujeres se ponían por la mañana (*id.*: II,374).

En consonancia con el narrador, algunos personajes se sirven a su vez de vocablos en francés. Pero con mucho, es Alvaro Mesía el personaje más afrancesado de *La Regenta*. Es él

quien impone en Vetusta la moda de introducir en el discurso palabras o expresiones francesas. Sin ser noble, Mesía consigue alternar con la más selecta aristocracia de Vetusta, gracias a ser un hombre de mundo, jefe del partido liberal dinástico y Presidente del Casino de la ciudad. Políglota, muy bien parecido y de una elegancia innata, es un seductor y un libertino. Viaja a menudo a Francia y se viste allí. Digno discípulo de los héroes libertinos franceses del XVIII, se sirve del francés sobre todo al referirse a sus tácticas de seducción.

Hablando con el hijo de los Marqueses de Vegallana, lo califica de “*enfant terrible*” (Alas, 1981: I,291), por haberse dado cuenta de su interés por Ana Ozores.

El adjetivo “*chic*” aparece dos veces en la misma página (*id.*: I,360). Alvaro Mesía quiere serlo. Para él “*chic*” es sinónimo de estar a favor del deporte y del catolicismo. Así lo había aprendido en París, durante la Exposición. Cuando aparece por tercera vez este adjetivo, el contagio lingüístico ya ha tenido lugar: “la última moda, lo más *chic*, como ya empezaba a decirse en Vetusta” (*id.*: II,299).

Cuando Mesía se refiere a la buena suerte dice “*chance*” (*id.*: II,378).

El estilo indirecto libre muestra los pensamientos de Mesía, que se deja llevar por un romanticismo sensualista: “el *clair de lune* es *clair de lune*” (*id.*: II,173), cuando piensa que a pesar de su materialismo practicante, había pasado algunas noches de amor emocionadas a la luz de la luna.

Mesía se permite un “*malgré*”: “*malgré* todos los jesuitas” (*id.*: II,294) que Clarín utiliza en otros escritos: “Yo no tengo por pecado burlarme de un Dios que se pone hueco con las alabanzas de un subdiácono *malgré lui*” (Alas, 1876).

Aunque las siguientes palabras las pronuncia la Marquesa de Vegallana, el narrador se encarga de aclarar la procedencia de las mismas: “‘la *élite en petit comité*’. Todos estos galicismos los había importado Mesía” (Alas, 1981: II,298). Otros personajes se sirven también de “en *petit comité*”. Hay que pensar que es el Arcipreste Cayetano Ripamilán quien utiliza esta expresión en el caso siguiente, pues aunque su discurso está narrativizado, el inciso “-según decía-” autoriza a pensar que es él y no el narrador el que se sirve de la expresión francesa: “[...] solía, en *petit comité*, terciar el manteo, colocar la teja debajo del brazo, levantar un poco la sotana y bailar unos solos muy respunteados” (*id.*: I,141). Es una expresión que, por otra parte, va muy bien con el nombre del baile al que se alude, “los rigodones”, contradanza provenzal del XVII que se seguía practicando con éxito en España en el siglo XIX. Ya anteriormente el narrador había hecho alusión a esta danza al presentar a Saturnino Bermúdez (*id.*: I,124), que también sabía bailarla. Tanto el primero, un hombre de setenta y seis años, como el segundo, el erudito de Vetusta, no se atreven con bailes más modernos. El nombre de este baile no aparece en cursiva y sí españolizado en el plural correspondiente.

Vuelve a utilizarse más tarde: “Estaban mejor en *petit comité*” (*id.*: I,310), para aludir a la tertulia de la Marquesa de Vegallana, mujer mundana de vida licenciosa que aglutina en su casa a la clase distinguida de Vetusta.

Mesía evita la palabra española “arriesgar” cuando hace planes para conquistar a la Regenta. Debe encontrar mucho más adecuada la francesa para la estrategia amorosa: “Pero no quería *brusquer* -según pensaba él en francés- un ataque” (*id.*: II,326).

7.- Afirma Gonzalo Sobejano (1981: II, 173) en su edición de la novela, que Clarín escribe siempre incorrectamente “*claire*”.

Lo mismo ocurre en la expresión siguiente, que se refiere a la decadencia incipiente del conquistador y que resulta un eufemismo que le suaviza la realidad: “El maduro Don Juan que, como él decía, *était déjà sur le retour*” (*id.*: II,436).

Señalemos por último en cuanto a Mesía que, con ocasión de la inauguración de un invernadero o estufa “construida por modelo de París” en El Vivero, propiedad campestre de los Marqueses de Vegallana, Mesía lo califica de “*serre*” (*id.*: II,440).

Después de Mesía, es Obdulia Fandiño el personaje que más introduce el francés en su lenguaje. Y no es de extrañar ya que es el equivalente femenino de Mesía. En Vetusta se la conoce como mujer liberal y de vida escandalosa desde su juventud. En la época en que transcurre la acción de la novela, es ya viuda pero aún atractiva. Ha sido amante de Mesía. Incapaz de permanecer en casa, siempre está callejeando y se relaciona con la alta sociedad de la ciudad. No tiene escrúpulos para coquetear tanto con clases sociales inferiores como con miembros de la Iglesia.

Para ella, el salpicar sus intervenciones de vocablos franceses da pruebas al auditorio de la distinción a la que aspira: “[...])tiene un *cachet*? [...] Ni un mal *bibelot*; nada de lo que piden el *confort* y el buen gusto” (*id.*: I,164). Estos son términos todos utilizados por Obdulia Fandiño al describir el dormitorio de Ana Ozores. “[...] para la viuda las cosas con *cachet* eran las mejores” (*id.*: II,278). Pero para ella el significado de esta palabra es bastante particular: el contacto carnal en la iglesia los días de grandes celebraciones tiene *cachet*. También lo piensa de la salida en la procesión como penitente de Ana Ozores: “[...] tiene *cachet*. Sale de lo vulgar, es una *boutade*, es algo... de un buen tono superfino...” (*id.*: II,356); “porque hay un *cachet* distinguidísimo en el modo de exhibición” (*id.*: II,361).

El vocablo “*bijou*” lo emplea Obdulia Fandiño en la misma página para referirse a Ana. Igual uso le dará una baronesa de la que se dice que había visitado la Exposición de París. Y es que Obdulia impresiona a sus amigas que toman en préstamo sus expresiones: “*bebés* como dice Obdulia” (*id.*: II,221).

Pepe Ronzal, alias “el Estudiante” o “Trabuco”, es natural de una aldea de la provincia, hijo de un ganadero que quiso darle estudios. Incapaz por su torpeza y su brutalidad de terminar la carrera de Derecho, desea no obstante aparecer como hombre ilustrado y con esa intención se sirve de extranjerismos casi siempre erróneos. Aunque aborrece a Mesía, intenta emularlo en el vestir y en sus ademanes sin llegar a conseguirlo.

Así, dirigiéndose a Paquito Vegallana, queriendo aludir a su incredulidad en materia religiosa, dice: “)también *espifor*? (espíritu fuerte en el francés de Trabuco)” (*id.*: I,276). Hay otros personajes que no se atreven a pronunciar esta expresión en francés y traducen directamente: “así hacen todos los espíritus fuertes cuando les llega su hora” (*id.*: II,350) dice Restituto Mourelo, arcediano de la catedral de Vetusta, hombre envidioso y malintencionado, refiriéndose a Pompeyo Guimarán, liberal exaltado, ateo oficial de Vetusta.

Otra expresión, “*hacer esprit*, como decía ya el mismo Ronzal” (*id.*: I,354) tiene aquí la acepción de “hacerse el gracioso o bromear”.

La expresión “*bis a bis*” integrada en los pensamientos de Trabuco es un “disparate mental”, dice Sobejano, ya que lo emplea para referirse a la persona que se tiene enfrente (*vis-à-vis*). El personaje lo confunde con el “bis” latino (*id.*: II,299).

Otros personajes, en menor medida, ya sea por su calidad de personajes secundarios, o por una mayor sobriedad en la incorporación de extranjerismos, sucumben a su vez a la tentación de distinguirse, realizando su lenguaje con expresiones francesas.

La Marquesa de Vegallana, mujer mundana cuyo salón es el centro de la vida social de Vetusta alude a “un matrimonio *sans-culotte*” (*id.*: I,234). Le da a la expresión un significado cercano al original: “sin los pantalones ajustados que llevaban los aristócratas”, para burlarse de un barón afeminado que afirma que no desea que su mujer lleve los pantalones.

El librepensador Carlos Ozores, hombre de gran cultura, utiliza la divisa de la inglesa Orden de la Jarretera “*Honni soit qui mal y pense*” (*id.*: I,199) para justificar la educación liberal que da a su hija.

Falsificadores y falsificación son “*truqueurs*” y “*truquage*” (*id.*: I,313,314), en palabras del capitán Bedoya, pretendido erudito y anticuario, refiriéndose a las antigüedades que el Marqués de Vegallana creía poseer.

El doctor que atiende a la alta sociedad, Robustiano Somoza, pedante e incompetente, califica de “Torquemada *pour rire*” al Rector del Seminario (*id.*: II,430).

En palabras de la beata rica Petronila Rianzares (*id.*: II,355) “*marron foncé*”, es el color de la franja de la túnica talar que lleva Ana Ozores como penitente.

El propio Quintanar, que está muy orgulloso de todo lo de su tierra -es aragonés de la Almunia de Don Godino- bautiza en una ocasión un objeto en francés: “el invernáculo que él [Quintanar] llamaba con cierto orgullo enfático la *serre*” (*id.*: II,379).

El único caso de galicismo entre los personajes de clases bajas es el de un niño pobre que mira embelesado el escaparate de una pastelería y explica al amigo que lo acompaña cómo cree que se llama un pastel de la vitrina: “*pitisa*” (*id.*: I,353), por “*pitisú*”, o sea “*petit-chou*”.

Pero los personajes de *La Regenta* no sólo quieren demostrar que saben expresarse con distinción sino también que son grandes lectores. El repertorio de autores franceses citados forma parte de las lecturas de Clarín. Dicho repertorio comprende tanto obras literarias, científicas o filosóficas que en su mayor parte son pertenecientes al siglo XIX. Aunque algunas corresponden a la primera mitad, el resto, y sobre todo sus traducciones -que se sabe llegaban a España con años de retraso- pueden considerarse de gran contemporaneidad.

Dentro de la primera categoría, se citan dramaturgos, novelistas y poetas y sus obras con los títulos en español, lo que hace pensar que los personajes han leído -cuando lo han hecho realmente y no hablan por referencias- las traducciones de las mismas.

Hay dos personajes de quienes se dice que leen a autores traducidos al francés, Ana Ozores y Alvaro Mesía. De San Agustín lee Ana un volumen de *Las Confesiones*, que encuentra en la bien surtida biblioteca de su padre. Las lee con delectación y rapidez, lo que demuestra que la lengua francesa no es obstáculo para ella (*id.*: I,202).

Mesía comienza la lectura de la obra de Lucrecio, *De rerum natura*, en francés. A pesar de compartir el materialismo del poeta latino, Mesía encuentra enseguida que la obra está falta de interés, por lo que abandonará su lectura a la mitad (*id.*: I,361). De Mesía sabemos que no sólo lee francés y se sirve de expresiones en esta lengua, sino que la habla corrientemente: “Mesía hablaba en francés, en italiano y un poco en inglés” (*id.*: I,278).

De entre las traducciones de obras francesas al español, la primera citada es *Los hijos de Eduardo*, traducción de Bretón de los Herreros (1796-1873) del drama *Les enfants d'Edouard*⁸ (1832) de Casimir Delavigne. Ripamilán había asistido “años atrás” a una representación del arreglo de Bretón (*id.*: I,145).

A Chateaubriand en general o a algunas de sus obras en particular se alude en varias ocasiones. Ana Ozores leerá con entusiasmo *El Genio del Cristianismo* (1802) y *Los Mártires* (1809). La Regenta tiene espantosos sueños sobre subterráneos poblados de fantasmas, en los que cree reconocer las catacumbas de Chateaubriand, descritas en esta última obra (*id.*: II,125).

El padre de Ana no apreciaba a este autor, a pesar de tenerlo en su biblioteca. El narrador aclara entonces que “se hablaba muy mal de Chateaubriand por aquel tiempo en todas partes” (*id.*: I,206). La época a la que se refiere podía ser la de los años sesenta. Estas obras fueron traducidas al español en 1806 y 1816 respectivamente. Ripamilán dirá a Ana que no hay que hacer caso de Chateaubriand (*id.*: I,241). Estos últimos juicios negativos pueden ser reflejo del desencanto que el propio Clarín experimentó sobre este autor. Recordando su juventud, hacia 1871, escribe en *Rafael Calvo y el teatro español* (Alas, 1890b: 43): “Yo por entonces creía en Chateaubriand y en las quintillas, fuesen como fuesen”, de donde se desprende que más tarde había dejado de creer.

La referencia a Lamartine (1790-1869) es muy breve y surge a colación de la vocación literaria de la Regenta. Los versos que Ana se atreve a hacer parecen ser imitaciones de los de este poeta (1981: I, 232). En España apenas se le conocía antes de 1850, dice Sobejano en su edición de la obra.

La afición poética de Ana provoca la alusión a George Sand (1804-1869), a quien se evoca en varias ocasiones a través del apodo que recibe Ana, Jorge Sandio, cuando sus amigos descubren que escribe versos (*id.*: I,233). Era ésta una manera de ridiculizar a Ana, que despertaba la envidia entre sus amigas por su belleza, y el despecho entre sus pretendientes por la indiferencia que les demostraba. El ser literata estaba en efecto mal visto en la época, como el narrador deja claro en la novela. En efecto, Ana renunciará enseguida a esta afición, aunque su vena poética surge en sus escritos íntimos, cuando escribe su diario e incluso en su correspondencia.

Pigault-Lebrun⁹ (1753-1835) autor de novelas de ambiente burgués, predecesor de Balzac, fuente de la novela popular de los Dumas, y creador de la novela divertida, y Paul de Kock (1794B1871), creador de historias sentimentales con el ingrediente de la comicidad en donde el amor se reduce a los adulterios de la pequeña burguesía, son los únicos escritores que Pepe Ronzal es capaz de asimilar (*id.*: I,273) sin dormirse cuando decide ilustrarse para ser sabio.

No van mucho más lejos otros personajes de *La Regenta*. Pierre Dufour (1806-1884), con su *Historia de la prostitución (Histoire de la prostitution chez tous les peuples du monde depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours)* (1851)), y A. Dumas hijo (1824-1895) con *La Dama de las camelias* (1848) son las lecturas preferidas del joven Paquito Vegallana, hijo de los

8.- Paladín de un liberalismo popular, en la obra en cuestión se ofrece una imagen negativa del príncipe Louis-Philippe. El público de Delavigne era un público burgués de moral estrecha.

9.- La vida de Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Épinoy es una auténtica novela. Seductor, de vida aventurera y disoluta, llega al extremo de raptar a una joven. Condenado a prisión en dos ocasiones, consigue evadirse en la segunda. En 1803 publica “Le Citateur”, panfleto antirreligioso que le llevó a perder bajo la Restauración su empleo de Inspector de Aduanas.

Marqueses de Vegallana, aprendiz de Don Juan, que ve en Mesía “una Margarita Gautier del sexo fuerte, un hombre capaz de redimirse por amor” (*id.*: I,298).

Como él, los jóvenes vetustenses también toman partido por Dumas hijo y por Victorien Sardou (1831-1908) contra el romanticismo y a favor del drama social de tesis y la comedia de costumbres, no por conocimiento propio sino por lo que habían oído decir en la corte¹⁰.

Paquito Vegallana se refiere también a Victor Hugo y cita: “lo afirma Víctor Hugo en su novela que en francés se llama *El hombre que ríe*¹¹ y en español *De orden del rey*” (*id.*: I, 359). De A. Dumas padre lee la Marquesa de Vegallana *Los Mohicanos* (1854-55) (*id.*: I,315). Del mismo autor, hace el narrador una referencia a Montecristo cuando de forma hiperbólica se refiere a la fortuna que algunos jóvenes imaginaban que suponía adquirir un frac (*id.*: II,300).

El conocimiento de la literatura francesa de Fermín de Pas, el Magistral, sí le viene de las fuentes. Es un personaje de gran capacidad intelectual y de refinada cultura. Formado desde su infancia primero en el Seminario y más tarde con los jesuitas de San Marcos de León, estudioso de filosofía y teología, hábil en la oratoria hasta el punto de comparársele a Bastiat¹². El narrador dice del Magistral que “parecía un Bastiat del púlpito” por emplear en sus sermones símiles económicos al hablar de la salvación como de un negocio, y de la caridad como sinónimo de interés (*id.*: I,452).

De Pas alude en sus discusiones con el obispo de Vetusta, Fortunato Camoirán, a la escena del Convencional de *Los Miserables* (1862) de este mismo autor -libro prohibido por la censura eclesiástica de la época- que le trae a la mente lo que ocurre en esos momentos con el ateo Barinaga. En ambos casos se plantea la conveniencia de la visita de un Obispo a un ateo moribundo (*id.*: I,259), acción que De Pas desaconseja a Camoirán. Más adelante vuelve a referirse al mismo personaje, cuando regaña a Fortunato Camoirán por su descuido y pobreza en el vestir (*id.*: I,442). Del Magistral se dice igualmente que “Leía con deleite los *Caracteres de La Bruyère*”¹³ (*id.*: I,450). En otra ocasión, De Pas denigra a Félix A. Ph. Dupanloup (1802-1878), obispo de Orléans que se rebeló contra el dogma de la infalibilidad pontificia en 1870 (*id.*: I,403). El Magistral ve en la afirmación de dicho dogma una especie de cruzada contra la incredulidad del siglo.

La primera referencia a Ernest Renan¹⁴ viene asimismo de Fermín de Pas, que lo califica de “impío” y de imitador de los protestantes alemanes. De Pas rememora la narración de este autor titulada *La bienheureuse Christine de Stommeln, béguine* (1879) cuando se plantea cómo

10.- En el artículo sobre *Gloria* de Pérez Galdós, recogido en *Solos de clarín* (1881), Alas se refiere a Balzac, Sue, Dumas y Hugo como genios de la novela francesa. También comenta que en aquella época estaba leyendo a Feuillet, Droz, Cherbuliez, Theuriet y Sardou.

11.- *L'homme qui rit* (1861-68) es una novela extravagante y difícil de interpretar. Cuestiona la función del poeta enfrentado a los avatares de la Historia. Es el acto de acusación social de la inutilidad de lo Bello.

12.- C. F. Bastiat (1801-1850), economista liberal, político, director del *Journal des Economistes*. Escribió *Harmonies économiques*.

13.- Es lógico que De Pas se recree en la lectura de La Bruyère, pues el primero se debate en unas inquietudes que el segundo plantea con agudeza. La Bruyère es un católico que sueña con la vuelta a la Iglesia apostólica; moralista, reaccionario, propone conquistar una vida interior. Los capítulos “Des femmes” y “Du coeur” de *Les Caractères* prueban que el sabio está a merced de las pasiones.

14.- Ernest Renan (1823-1892) es un escritor con quien Clarín comparte muchos puntos de vista. Enemigo de la mediocridad, filólogo, racionalista por el método que introdujo en la crítica histórica y que pretendió aplicar a la política, intentó probar que la ciencia liberal era la única vía de solución para los distintos problemas. Anticlerical, opuesto a la idea de lo sobrenatural y a todos los dogmas, el Magistral de *La Regenta* no podía calificarlo de algo menos que de impío.

calificar los sentimientos que experimenta por Ana Ozores y empieza a pensar en la posibilidad de un amor místico entre él y la Regenta (*id.*: I,408)¹⁵.

Otro personaje, Restituto Mourelo, se permite emitir una opinión acerca de este autor a pesar de saber poca cosa acerca de él. Coincide con De Pas en la acusación de impiedad (*id.*: I,445).

Con ocasión de una representación de *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla, Mesía piensa que es mucho mejor el de Molière “(que no había leído)” (*id.*: II,29). Era obligado para quien se declara amante de todo lo francés y se considera materialista a ultranza, tomar partido por la versión que Molière había realizado de Don Juan, un libertino, ateo y esteta.

Octave Feuillet (1821-1890), novelista moralizador y defensor de los valores familiares y conyugales¹⁶, es recordado por Paquito Vegallana al mirar los cuadros con que su madre ha decorado el comedor, cuadros que evocan escenas convencionales (*id.*: I,497). Mesía también conoce a este autor e intenta imitar la actitud de sus personajes vulnerables que ocultan su bondad bajo una capa de indiferencia (*id.*: II,49).

Ana Ozores recomienda a su marido la lectura de Jean Croiset¹⁷ (1656-1738), sacerdote autor de *El Año cristiano*, en un esfuerzo por reavivar su fe cristiana (*id.*: II,215).

A Auguste Comte se le considera representante de una “filosofía de última novedad”¹⁸ según Paco Vegallana, quien malinterpreta como era de esperar su sistema filosófico (*id.*: I,297). Igualmente, Comte es comprendido a duras penas por Pompeyo Guimarán, quien conserva de él solamente su idea del altruismo (*id.*: II,144). En cambio, Tomás Crespo, el amigo fiel de Quintanar, y Benítez, el segundo médico que trata a la Regenta, parecen haber comprendido correctamente las teorías positivistas. Tanto uno como otro son personajes bien tratados por el autor. Crespo es visto como un filósofo naturalista, un darwinista¹⁹; Benítez, por su parte, como un buen profesional, al día en sus conocimientos y técnico en sus diagnósticos, lo que lo convertirá en el sustituto del Magistral como guía del comportamiento de la Regenta y, de esta manera, la Iglesia es reemplazada por la Ciencia. Benítez estudia el caso Ana Ozores de forma científica e intenta explicar su ansiedad a través de su temperamento. Ninguno de los dos intelectuales se integra en la vida social de Vetusta -a Crespo se le considera un extravagante, de

15.- Mucho después de la publicación de *La Regenta*, Clarín se manifiesta a propósito de esta obra de Renan y se observa que su juicio sobre la realidad de este amor singular es el mismo que el Magistral imaginaba para calificar sus sentimientos por la Regenta: “Renan nos describe los amores de un religioso y una religiosa, allá de los siglos medios, en un país del Norte, y se llega a ver la posibilidad y verosimilitud de un cariño puro, desinteresado y realmente místico, sin dejar de ser ayudado por simpatía carnal, en el sentido más noble de la palabra” (Alas, 1892: 340). Sobre este punto precisa G. Sobejano: “Se ha interpretado el amor de Fermín a Ana como amor espiritual anafrodítico, como lujuria enmascarada o como una extraña mixtura erótico-mística que no sería sino una forma de sublimación del deseo reprimido” (1984: 6).

16.- Flaubert lo definió al comentar la obra de Feuillet *Journal d'une femme* (1878): “Son succès a deux causes: 1^{re} la basse classe croit que la haute classe est comme ça, et 2^e la haute classe se voit là-dedans comme elle voudrait être”.

17.- Clarín escribe Croisset, tal como aparecía en la *Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada* de A. Bravo y Tudela.

18.- Comte había publicado su *Cours de philosophie positiviste* en 1830-1842 y *Catéchisme*, que renueva su obra anterior, en 1852. Clarín, discípulo de Nicolás Salmerón y de Francisco Giner de los Ríos, partidarios del krausismo, pasó a serlo a su vez. Esto implica su adhesión a las teorías positivistas.

19.- Cfr. Beser (1982: 56) en donde el autor recuerda que hasta 1884 el tratar el darwinismo estaba proscrito. Catedráticos de la Universidad de Santiago y del Instituto de Badajoz habían sido expulsados o cesados por propagarlo.

Benítez se dice que es poco hablador- y son los únicos que le procurarán a Ana ayuda tras la muerte de Quintanar.

Al lado de autores modernos aparecen otros más antiguos como Voltaire, a quien ninguno de los personajes parece capaz de leer, pero que levanta sin embargo pasiones y fobias. El médico de la nobleza, Robustiano Somoza, se declara volteriano y Mourelo en cambio lo aborrece (Alas, 1981: I,427). Rousseau también es blanco de los ataques de Mourelo en sus homilias (*ibid.*). Al panteísmo proclamado por este autor hace alusión el narrador al aludir a la desviación de las creencias de Ana, que va pasando sin darse cuenta, de la religión cristiana a “Un panteísmo vago, poético, bonachón y romántico, o mejor, un deísmo campestre, a lo Rousseau” (*id.*: II,384). Por último, el Magistral cita a Pascal al hablar con Ana sobre el pecado involuntario. Acto seguido la Regenta leerá las *Provinciales* que tratan las cuestiones del pecado y la gracia (*id.*: II,246).

También los científicos tienen cabida en *La Regenta*²⁰. Camille Flammarion (1842-1925) astrónomo y escritor es autor de *La Pluralité des mondes habités* (1862), una de las lecturas de Mesía en su afán de culturizarse y sobre todo de sustentar teóricamente su materialismo innato. Flammarion no le convence por defender el espíritu (*id.*: I,360). En cambio, Quintanar lo cita porque creía en que otros astros aparte de la Tierra estaban poblados dada la obligada generosidad de Dios (*id.*: II,121).

Mesía se permite citar a Claude Bernard (1813-1878), fisiólogo, autor de *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, traducida al castellano en 1880²¹ y a Louis Pasteur (1822-1895) ante el médico Somoza, que no los ha leído (*id.*: II,161). Clarín aprobaba la opción de Zola de aplicar a la literatura el procedimiento que Bernard aplica a la fisiología: “Como el físico, como el filósofo, el autor naturalista debe atender a los datos de la naturaleza, debe observar sin preocupación alguna, sin dejar de ver nada respecto a cualquier principio establecido *a priori*” (Beser, 1972: 129). En cambio, Somoza se refiere a Auguste F. Chomel, médico, autor de libros sobre patología (Alas, 1981: II,236), a propósito de la conveniencia de administrar a los alcohólicos en su proceso de rehabilitación dosis de alcohol para evitar un colapso.

Ana lee las obras de Jules B. Luys (1828-1897), médico especialista en patología mental, autor de tratados (1875, 1876) sobre el sistema nervioso y especialmente de enfermedades cerebrales por recomendación de su nuevo médico, el joven Benítez (*id.*: II,377)²².

Incluso hay alusiones en *La Regenta* a los técnicos como Sébastien de Vauban (1633-1707), ingeniero francés, constructor de fortalezas, al que alude el narrador al hablar de Don

20.- En la segunda mitad del XIX, todas las ciencias reciben un gran impulso y se hacen más accesibles a un público de mediana cultura, llegando a fraguarse la ilusión de las posibilidades ilimitadas de las disciplinas científicas. Pero son sobre todo las ciencias que conciernen a la biología las que más interés despertarán y las que provocarán un choque con la religión. Las posturas en torno a la cuestión serán muy diversos, desde aquellos por los que se rechaza todo lo que no es material, a aquellos otros que optan por separar totalmente los dominios de la ciencia de los de la fe, aunque reconociendo que las ciencias llamadas morales deberían poseer el mismo rigor que las ciencias físicas. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la ciencia sustituye a las creencias religiosas lo que hace al hombre creer que se convierte en su propio dueño. Taine y Renan serán los maestros del pensamiento. Para P. Barrière, esta nueva “religión” que viene a sustituir a la convencional explica el culto a la erudición que democráticamente deberá ser accesible a todos los humanos (Barrière, 1974: 512-513). Esto conllevará las ideas krausistas, compartidas por Clarín.

21.- Texto esencial para fijar las doctrinas positivistas. La medicina se convierte así en medio de divulgación.

22.- Sobre la documentación de Clarín para permitirse tratar el tema médico, cfr. Baquero (1997: 73).

Carlos Ozores, ingeniero militar “con grandes conocimientos en el arte de Vauban” (*id.*: I,184).

En cuanto a revistas y periódicos franceses, el narrador habla de la *Revue des deux mondes*, escrito “*de deux*” en la edición de Madrid, revista de carácter conservador que en *La Regenta* se encuentra en colección incompleta en el gabinete de lectura y biblioteca del Casino de Vetusta. El narrador cita también la *Ilustración Francesa (L'Illustration)*. Entre las suscripciones a la prensa extranjera del Casino se cita *Le Figaro*.

Como decorado de fondo de esta rica presencia de la cultura francesa, otros elementos míticos de Francia contribuyen a crear la nebulosa virtual del afrancesamiento.

París es en *La Regenta* la ciudad ideal, uno de los grandes centros, al lado de Madrid y de Roma, citados así por el Magistral (*id.*: I,131). París representa el mundo opuesto a la ciudad de Vetusta, modelo para Clarín de ciudad provinciana y corta de miras. El personaje que habla con más propiedad de la Ville Lumière es Mesía, por sus viajes frecuentes a la misma. El auditorio asume sin rechistar sus juicios de valor y sus comentarios sobre las costumbres. Así ocurre cuando, a propósito del adulterio, Mesía comenta que “En París, y hasta en Madrid, se ama a las mujeres casadas sin inconveniente” (*id.*: I,293).

Pero no es el único que conoce la ciudad. El Marqués de Vegallana adquirió él mismo en París unos muebles -supuestamente antiguos- muebles que adora (*id.*: I,313). La Exposición de París²³ es un punto recurrente de referencia. Alvaro de Mesía la había visitado, pero no fue el único. Paquito Vegallana también estuvo presente, así como una baronesa que permaneció en París ocho días.

Además, todo el espacio de *La Regenta* está salpicado de referencias a objetos, a gustos y costumbres importados del país vecino. La gastronomía por ejemplo es rica en productos franceses: la Chartreuse, el Cognac, “la gravedad aristocrática de las botellas de Burdeos, que guardaban su aromático licor como un secreto” (*id.*: II,169) y el champaña son bebidas usuales en el círculo aristocrático y la alta burguesía de Vetusta²⁴. Incluso en lo referente a los horarios de las comidas era de buen tono el “comer a la francesa”. Es el Magistral quien se hace a sí mismo esta reflexión cuando desea ser invitado a comer en casa de los Vegallana el día del santo del Marqués, pero teme llegar demasiado tarde debido a la temprana hora de la comida. Gonzalo Sobejano señala sin embargo que: “a mediados del siglo XIX, según Bretón de los Herreros, comer ‘a la francesa’ era comer más tarde que en España” (*id.*: I,476).

El mobiliario también responde a la influencia francesa. Los muebles de la casa de los Marqueses de Vegallana son estilo Luis XV y Regencia, algunos copiados fielmente de una sala del Palacio de Versalles, con gran profusión del *capitoné* (*id.*: I,306). El Marqués por su parte prefiere el estilo Enrique II. En suma, cualquier ocasión es buena para tomar la cultura francesa como punto de referencia. Así, los métodos del pintor Nicolas Poussin (1593-1665), sirven de elemento comparativo para explicar las correrías campestres de la Regenta: “Como Poussin cogía yerbas de los prados para estudiar la naturaleza que trasladaba al lienzo, Anita volvía de sus escapatorias de salvaje con los ojos y la fantasía llenos de tesoros” (1981: I,191). Incluso en

23.- Las distintas Exposiciones celebradas en París durante el siglo XIX tuvieron lugar en los años 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900. Aquí Clarín debe referirse obligadamente a la de 1867, si tenemos en cuenta la ambientación temporal.

24.- En las primeras páginas el narrador no tiene inconveniente en comparar los contornos de la torre de la Catedral, “poema romántico de piedra”, con “una enorme botella de champaña” (1981: I,93,94).

cuanto a los usos, cuando existe duda sobre cuál sería el proceder más adecuado en alguna cuestión se echa mano del modelo francés, como ocurre en el momento en que los padrinos del duelo entre Quintanar y Mesía, al no conocer las condiciones de los duelos a pistola, recurren a las de una novela francesa, que el coronel Fulgoso, uno de los padrinos, había leído tiempo atrás.

Podemos concluir que Leopoldo Alas pone de manifiesto en *La Regenta* el fuerte peso específico de una cultura diferente que el autor conoce bien, en una sociedad imaginada que la digiere mal. La comunidad es consciente del poder de la palabra. La tertulia es uno de los entretenimientos más importantes en una ciudad en donde por el clima y su propia idiosincrasia, las diversiones no abundan. En esas tertulias el ser y el parecer pierden sus fronteras, de ahí la preocupación por integrarse a la moda, representada por la visión francesa de la vida que los personajes infieren del contacto casi siempre de segunda mano con la realidad de Francia.

Sin perder de vista su condición de moralista, Clarín ejerce una crítica negativa de la sociedad que, más que una condena total, parece un aviso para que se opere el cambio entre las clases que imponen su mezquindad con la más cínica indiferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALAS, L. (1876) "El Solfeo", 23-II-1876.
- ALAS, L. (1881) *Solos de Clarín*, Madrid, A. de Carlos Hierro, 1891.
- ALAS, L. (1890a) *Museum*, Madrid, F. Fe.
- ALAS, L. (1890b) *Rafael Calvo y el teatro español*, Madrid, F. Fe.
- ALAS, L. (1892) *Ensayos y revistas*, Madrid, F. Fernández y Lasanta.
- BAQUERO, M. (ed.) (1984) *Leopoldo Alas "Clarín". La Regenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- BARRIERE, P. (1974) *La Vie intellectuelle en France du 16^e s. à l'époque contemporaine*, Paris, Albin Michel.
- BECARUD, J. (1984) "Una segunda lectura de *La Regenta*", *Insula*, 451.
- BESER, S. (1982) *Introducción a "Clarín" y "La Regenta"*, Barcelona, Ariel.
- CABEZAS, J.A. (1936) *Clarín. El provinciano universal*, Madrid, Espasa Calpe.
- DURAND, F. (1982) "Clarín: sus ideas críticas y *La Regenta*", in Sergio Beser (ed.), *Clarín y La "Regenta"*, Barcelona, Ed. Ariel, pp. 95-115.
- MARTINEZ CACHERO, J.M. (ed.) (1963) *Leopoldo Alas: La Regenta*, Barcelona, Planeta.
- PRENERON, P. (1996a) *Madame Bovary - La Regenta: Parodia y contraste*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- PRENERON, P. (1996b) *El influjo de Sade en Flaubert y Clarín*, Universidad de Alicante.
- OLEZA, J. (ed.) (1986) *Leopoldo Alas "Clarín". La Regenta*, Madrid, Cátedra.
- SOBEJANO, G. (ed.) (1981) *Leopoldo Alas, "Clarín": La Regenta*, Madrid, Castalia, 2 vols.
- SOBEJANO, G. (1984) "Sentimientos sin nombre en *La Regenta*", *Insula*, 451.

LA PASSION DU GÉNÉRAL FRANCO: ESTHÉTIQUE, CLICHÉS ET BLESSURE

ILDA TOMAS - RAFAEL RUIZ ALVAREZ

Universidad de Granada

RESUMEN

La Passion du général Franco, obra de un escritor monegasco, hijo de inmigrante, cuestiona, interroga, organiza conflictos y confrontaciones entre vencidos y vencedores de la guerra civil española, entre los exiliados y los otros... A. Gatti crea un universo multidimensional donde se mezclan campesinos, obreros, soldados, dominicos, dinosaurios, Franco y San Francisco de Asís, vivos y muertos; donde se despliegan recuerdos, rencores y tópicos a través de una manipulación teatral de lugares, de periodos y de seres. Su creación permite acceder, mediante lo imaginario y lo lingüístico, a una reflexión ética y metafísica que recusa toda degradación del hombre y todo letargo de la conciencia.

Palabras clave: teatro, comparativismo, estética, religión, exilio.

RÉSUMÉ

La Passion du général Franco, oeuvre d'un écrivain monégasque, fils d'immigré, questionne, interroge, organise conflits et confrontations entre vaincus et vainqueurs de la guerre civile espagnole, entre les exilés et les autres... A. Gatti crée un univers multidimensionnel où se mêlent paysans, ouvriers, soldats, dominicains, dinosaures, Franco et Saint-François d'Assise, vivants et morts; où déferlent souvenirs, rancœurs et poncifs à travers une manipulation théâtrale des lieux, des périodes et des êtres. Sa création fait accéder, par la médiation de l'imaginaire et du langage, à une réflexion éthique et métaphysique qui recuse toute dégradation de l'homme et tout engourdissement de la conscience.

Mots-clés: théâtre, comparatisme, esthétique, religion, exil.

ABSTRACT

La Passion du général Franco, the play of a writer from Monaco, son of an immigrant, questions, interrogates and organizes conflicts and confrontations between winners and losers of the Spanish civil war, between the exiled and the others. A. Gatti creates a universe with lots of dimensions, where peasants,

workers, soldiers, dominican friars, dinosaurs, Franco and saint Francis of Assis, the living and the dead are mingling together; where memories, spites and stereotypes unfurl, through a theatrical manipulation of places, periods and people. His creation reaches, by means of mediation of imagination and language, the ethical and metaphysical which declines any degradation of man and any numbness of the conscience.

Keywords: Theater, Comparativism, Aesthetics, Religion, Exile.

Quand on lit pour la première fois *La passion du général Franco* on se pose immédiatement une question. Cette pièce est-elle représentable? Il existe déjà une difficulté à la suivre pendant la lecture initiale. Il faut sans doute une relecture en profondeur où l'on puisse apprendre à recréer l'univers que Gatti veut nous montrer. Il offre des images en guise de proposition, à la manière d'un montage cinématographique, où le langage réaliste s'entremêle aisément au langage surréaliste, à l'ironie parfois, au cri politique et social aussi, à l'amour même qu'il ressent pour les hommes protagonistes de sa pièce, des hommes qui luttent pour un idéal et qui ne doivent pas mourir pour rien¹.

Or à cette occasion l'auteur ne s'appuie pas sur l'histoire et cela, nous le savons, relève d'une de ses techniques, d'un de ses propos. Il utilise en revanche des débris de conversations, d'expériences, de suggestions, d'impressions, de clichés et d'opinions subjectives aussi.

Nous allons nous occuper ici d'un aspect inhérent à toute pièce de théâtre et à son approche critique, l'esthétique, pour montrer comment Gatti s'en sert de manière à exprimer que son théâtre joue le rôle d'un écran qui possède sa propre voix et que cette voix est prête à dévoiler comment chaque personne peut se manifester contre la tyrannie ou l'injustice, contre les diverses formes de torture (physique ou intellectuelle). C'est pour cela que ses personnages viennent remplir une mission proche de celle du héros épique, toujours disposé à livrer sa vie pour un idéal, mais en préservant une place à l'honneur qui n'est autre chose que pouvoir se dire tel que l'on est, simple et contradictoire en même temps.

L'action se situe sur quatre axes, que l'auteur désigne sous le nom de "trajets". Deux de ces trajets ont comme point de départ ou d'arrivée la capitale d'Espagne, Madrid. Ce sont les trajets Madrid-Francfort et Toulouse-Madrid. Les deux autres se situent à l'étranger: La Havane-Mexico et Kiev-Krasnoïarsk, deux pays (Cuba et l'ex-Union Soviétique, d'idéologie communiste).

Chaque trajet est sous-divisé en scènes, six pour chacun, ce qui constitue un ensemble symétrique et proportionnel de vingt quatre scènes.

Le fait de présenter l'action sur ces quatre axes établi, dès le début, la difficulté de mettre en scène cette histoire, s'il y en a une. Ces trajets supposent, de plus, des espaces différents pour chacun, comme nous le verrons plus tard.

Pour le schéma temporel, il faudrait dire que l'unité d'action est garantie grâce au début et à la fin de la pièce qui coïncident sur un même trajet, Kiev-Krasnoïarsk, et sur le rassemblement de tous les personnages sur scène. Or pendant le développement de l'oeuvre, Gatti accorde à chaque partie son autonomie. Apparemment les personnages, les situations dans l'espace et le temps, possèdent une cohérence interne qui ne permet pas d'envisager une unité générale postérieure de quatre arguments.

1.- C'est l'opinion de D. Mortier appliquée à son idéologie théâtrale en général. Voir son commentaire dans (J.-P. de Beaumarchais et autres, 1987: 941).

D'autre part, d'innombrables personnages participent aux diverses intrigues. Ces personnages nous sont offerts de deux formes bien distinctes: à travers des didascalies, en tête de chaque scène, selon la technique habituelle des auteurs dramatiques -cela équivaut aux personnages protagonistes ou conducteurs de l'action sur un plan réaliste- ou bien, tout au long de la scène dont il est question, par une surabondance de personnages qui constituent l'aspect symbolique de l'oeuvre. Il suffit à ce propos d'en montrer les noms dans chaque cas. Pour le premier, le côté réaliste, nous avons Pancho, Gil, Manuela, Mateo, Marino, Dolorès, Luis, Franco, Doña Carmen...; pour le second, séquences surréalistes, Saint François, Christ, un dinosaure, la Violetera, Ricardo (un mort), une chèvre qui parle...

Les personnages, dits réels, pourraient constituer autour d'eux une logique argumentative à travers leurs discours, tandis que le reste implique un virement draconien opéré sur ces mêmes attitudes, en donnant la version symbolique que la pièce projette. Par conséquent, on peut parler d'un mariage esthétique entre une série de personnages tirés de l'histoire et une autre série qui alterne les personnages légendaires et les personnages fictionnels avec ceux qui font partie du langage des rêves ou des fantasmes, selon le cas. Les militants du premier bloc, tel Franco, Carmen Polo ou Saint François d'Assise, parmi d'autres, ne reflètent aucunement la reproduction d'une histoire fidèle. Bien au contraire, leur irruption sur la scène sert à marquer le penchant ironique ou moqueur de l'auteur. Ce sont plutôt les personnages de légende et surtout les personnages fictionnels (exilés de différentes origines) qui octroient à l'argument son allure de vraisemblance.

En analysant chaque histoire à l'intérieur de chaque trajet, nous remarquons les traits communs suivants: équilibre dans le nombre de personnages conducteurs de l'action, trois; prédominance de la présence masculine -dix hommes- sur la féminine -deux-. Les deux femmes sont des jeunes filles: Soledad, vingt quatre ans; Dolorès, vingt ans. Chaque trajet incorpore la présence massive d'autres personnages: quarante six pour Madrid-Francfort, trente six pour la Havane-Mexico, plus de trente cinq (sans trop de précisions) pour Kiev-Krasnoïarsk et soixante neuf pour Toulouse-Madrid.

En ce qui concerne le développement de chaque intrigue, nous pouvons considérer qu'il existe un même critère d'unité esthétique consistant à mettre sur scène différents espaces qui contribuent à provoquer des sauts temporels dans le passé, des flash-back ou des analepses narratives. Nous allons étudier cela plus profondément.

1. TRAJET KIEV-KRASNOIARSK.

On nous présente ici trois personnages, Gil, Mateo et Pancho, qui réalisent un voyage entre les deux villes cités. Ils cherchent à s'installer dans ce pays, l'Union Soviétique, où ils résident depuis un certain temps. Nous suivons ce parcours avec eux sur des moments différents de la route aérienne, mais en respectant la chronologie du voyage: aéroport ukrainien, avion, salle d'attente de l'aéroport de Moscou, avion et piste de l'aéroport de Krasnoïarsk.

Le plan réaliste spatio-temporel est brisé à cause de l'introduction de différentes techniques qui relèvent de divers procédés esthétiques. A savoir: les personnages s'adressent au public pour se présenter eux-mêmes (Gatti, 1968: 9-10); un récit est représenté sous la forme d'un songe, projection onirique d'une pensée, impliquant en même temps une transposition spatiale et temporelle: exemple, Franco devenu une baudruche, expression métaphorique du pouvoir qui

gonfle avant d'éclater (*id*: p.27 et ss.), ou le souvenir du "paseo", moment qui précède une exécution, image onirique du passé rachetée de manière vivante (*id*: 40 et ss.), l'espace de chasse et de peinture où Franco exerce ses "dons" (*id*: 67 et ss.), etc.

2. TRAJET MADRID-FRANCFORT.

Nous accompagnons dans cette autre intrigue Luis, Paco et Ricardo sur le chemin indiqué, en traversant la frontière par Irun en train, puis de passage à Paris, encore dans le train déjà en territoire allemand, après, la gare de Francfort. Cela correspond au parcours des exilés tout simplement, ces Espagnols qui sont partis en Allemagne à la quête d'un emploi. Ce sont surtout les questions économiques qui les poussent à quitter l'Espagne. Mais pendant que ce trajet s'effectue nous assistons à des moments situés sur un plan d'irréalité. Voir par exemple le prix octroyé à Paco sur un ton ridicule et grotesque, en parodiant certaines émissions de télévision, prix accordé au millionième émigré (*id*: 24 et ss.); ou la parodie interprétée par ces trois personnages, déguisés en monstres préhistoriques, pour exercer leur censure sur la tyrannie franquiste (*id*: 49 et ss.), ou le récit intercalé d'un épisode de la guerre où le père de Luis participait (récit d'un mort) (*id*: 79 et ss.), procédé qui se répète lors de l'intervention de Ricardo, qui s'est suicidé, en expliquant sa conduite et sa décision (*id*: 115 et ss.).

3. TRAJET TOULOUSE-MADRID.

Les personnages impliqués dans cette intrigue sont Marino, Juan et Dolorès. Ils initient leurs évolutions tous ensemble à partir d'un quai de la gare de Toulouse: Dolorès part pour l'Espagne. Puis c'est la chambre de Marino à Toulouse. Comme dans les deux cas précédents, les personnages se livrent à des pensées sur le passé que l'auteur met en scène. L'épisode que Marino rappelle dans la solitude de son appartement est transposé en Espagne pour se situer temporellement en 1937. C'est un souvenir de la guerre que Saint-François, personnage onirique qui s'exprime et qui dialogue avec lui, récupère de sa mémoire: le viol de Luz, fille du premier (*id*: 34 et ss). Ce souvenir reviendra vers la fin de la pièce, constituant une expérience existentielle. Marino fait la "garde", une garde fictive et indéfinie, exposant avec sa conduite une attente imprécise et vague (*id*: 119 et ss), qui nous fait penser aux personnages de *En attendant Godot*, de Beckett. Cette même chambre se transforme par le biais de la baguette magique des songes, voire des peurs, en atelier de couture où aura lieu un défilé surréaliste de Christs mannequins (*id*: 90 et ss). Ces trois moments alternent dans la ligne chronologique des événements avec le départ de Dolorès et son retour. Pour celle-ci il sera question aussi de Madrid lors de son arrivée sur la capitale d'Espagne. Madrid sur deux plans spatiaux: une manifestation dans la rue à laquelle elle participait et la bijouterie Aldao, lieu où se développera une scène de poursuites politiques provoquées par le désir de Carmen Polo d'acquiescer coûte que coûte le collier d'Eva Peron. La scène se termine à la frontière hispano-française où les partisans de la femme du président argentin sont assassinés. L'essentiel de cette situation réside dans le fait de juxtaposer dans une même chronologie une succession de personnages disparates qui se livrent à des comportements fous et inattendus: de la peinture réelle d'une manifestation politique nous passons en quelques répliques à une histoire rocambolesque d'avidité de richesse et de meurtres politiques. Evidemment la forme surréaliste exprime un fond beaucoup plus dense (*id*: 56 et ss).

4. TRAJET LA HAVANE-MEXICO.

Joaquim, Soledad et Miguel se promènent sur des espaces réels, tels que le night-club de Capri où Soledad est proclamée reine de Carnaval (*id*: 17), l'appartement et la garde à la Havane, le bateau pour Mexico, et des endroits alternatifs à ceux-là, mais dans la même chronologie, Madrid, Ocaña, la prison. Joaquim laisse aller ses pensées et voyage de manière fictive en reproduisant des conversations sur des personnages historiques -cas d'Urruti- (*id*: 46-47), mais il nous est aussi présenté en cellule (*id*: 121 et ss). D'autre part, pendant le trajet La Havane-Mexico, en bateau, Soledad dialogue avec sa mère morte après sa naissance, la Violetera, personnage légendaire et mythique, autour duquel circule tout un calvaire de douleur et de souffrance que l'auteur reproduit en une scène de réalisme cruel (*id*: 71-72).

Mais sur le plan du langage verbal de la pièce, ce qui s'avère inhérent à tous les personnages, c'est le discours socio-politique et/ou moral, axé sur des piliers réalistes qui alternent avec des piliers surréalistes, comme cela se produit pour l'espace et le temps. Ils sont attestés à travers des formules symboliques ou stéréotypées selon les cas. Les traits les plus significatifs qui constituent la base de cette alternance se situent au niveau de plusieurs sentiments et de leurs manifestations. Si les personnages sont dispersés géographiquement ils sont, en revanche, unis non pas seulement -nous l'avons déjà dit- sur scène -début et fin de la pièce-, mais aussi au niveau d'une expérience commune: la passion. Une passion qui symbolise les traits frappants de l'exil et de la conscience d'être espagnol, exprimés, par exemple, à partir de divers commentaires sur la difficulté d'adaptation à un pays étranger et de l'écho de la voix d'un exilé, comme laisse entrevoir l'opinion de Pancho en Union Soviétique: "C'est un trajet compliqué Gil, surtout pour des Espagnols [...] ce n'est pas toujours facile d'être Espagnol" (*id*: 7-8); ou, les mots de Mateo, en guise de conscience nationale: "Moi qui ai quitté mon pays -enfant- et qui ne connais presque rien de lui, je continue à être Espagnol" (*id*: 10), contrastant dans le ton sérieux du discours avec la plainte familière et populaire de Gil autour du vin espagnol: "J'ai transigé sur tout le saucisson, la paëlla, le bouilli aux pois chiches mais sur le vin, impossible" (*id*: 15).

Le discours ainsi vu relève apparemment de l'ordinaire, de ce qui est attendu. Cependant il est engendré par un vocabulaire riche en signes clés qui témoignent d'une vision de l'Espagne d'après-guerre. Les mots ouvriers, révolution, Cuba, exil, Franco, déportation... s'encadrent souvent dans un univers métaphorique qui trouve sa définition expressive dans la contestation active chère à l'auteur monégasque².

Ces Espagnols protagonistes de la pièce seront également décrits à propos de leurs habitudes les plus connues et les plus conventionnelles: les courses de taureaux, les arènes, image associée traditionnellement au caractère espagnol qui prend ici une intention bien distincte, car il ne s'agit pas seulement de refléter superficiellement la cruauté du spectacle, mais de la transposer à une fiction surréaliste où les toréadors sont devenus phalangistes et requetés (ce qui nous rappelle Távora et son oeuvre *Piel de toro*), face à saint François, travesti en animal masqué (*id*: 38), servant à interpréter la corrida comme un massacre où il est toujours question d'assassiner un innocent.

Il existe aussi par rapport au style employé par l'auteur une espèce de quête qui sert à nourrir son esthétique théâtrale de jeux verbaux. Ces procédés illustrent le message qu'il veut faire circuler

2.- "Synthèse entre un lyrique exalté de la révolte et une conception résolument éclatée de la mise en scène". (R. Lauffer et autres, 1977: 126).

à travers des méthodes proches de celles de Ionesco. En effet les répliques enchaînées du chanoine et du doyen, qui parlent sur le caractère arbitraire de la justice appliquée par Franco pour désigner les postes des ministres, nous laissent voir cette technique:

DOYEN. La méthode est très efficace, et elle évite toute discussion orageuse. CHANOINE. En réalité, ce n'est pas aussi simple. Parfois la chaise est déplacée bien avant la réunion. Et alors le ministre se croit toujours ministre et agit en tant que tel, son siège ayant été enlevé -sans qu'il le sache- il n'est plus rien [...] DOYEN. Ainsi le ministre se trouve destitué sans que le généralissime ait à proprement parlé songé à le faire. CHANOINE. Ce n'est pas aussi simple [...] (id: 92)

Il nous rappelle également Arrabal dans *Dieu est-il devenu fou?* quand il fait énumérer les décrets de Franco sur la nature des syndicats. Les réactions des personnages qui passent du rire aux pleurs sont identiques:

ÈVÈQUE. Un décret d'urgence que son Excellence le chef de l'Etat vous accorde. Article un: le syndicat est vertical. Eclatement de rire général. POLICIER. Envoyez les lacrymogènes. Les gardes civiles envoient une grenade lacrymogène. ÈVÈQUE. Article deux: les syndicats sont verticaux. Tous se mettent à pleurer (id: 107).

Remarquons comment le dramaturge tient à souligner le fond tragique d'un événement ou d'un conflit -l'exil, la dictature- sous une forme frôlant l'absurde et/ou le surréalisme, convertie en image caricaturale proche de la farce et du grotesque, tel que Jarry en avait déjà fait l'usage dans son *Ubu roi*.

Il ne sera pas étonnant par conséquent de voir l'emploi de l'hyperbole et du sarcasme pour décrire la religiosité incongrue de Carmen Polo et son envie de richesses:

Jamais en vain, l'on a compté sur toi vierge sainte notre mère. Fais que j'obtienne le collier de diamants d'Evita Peron la femme de ce colonel qui gouverne l'Argentine. C'est une pièce unique au monde. Et plus d'une fois, je te le jure, il sera autour de ton cou. Est-ce trop demander? Tout ce que je demande, n'est-ce point par la prière? C'est mon cinquième rosaire aujourd'hui et tous mes domestiques prient pour ça (id: 56).

La passion du général Franco semble amener parmi nous une expérience religieuse, une transcendance et nous inviter à poursuivre l'aventure de la Passion du Christ, ses souffrances et les humiliations qui précèdent et accompagnent sa mort: agonie au jardin des Oliviers, arrestation, comparution devant le Sanhédrin, reniement de Pierre, procès devant Pilate et Hérode, flagellation, chemin de croix, crucifiement, seconde agonie, mort, ensevelissement, déploration au tombeau.

Le titre d'A. Gatti nous renvoie aussi aux mystères médiévaux qui regroupent ces thèmes de tourment et de salut d'autant que se glissent dans l'oeuvre une cantilène et un dit, celle de "Madrid errante" et celui de "Madrid en guerre".

En fait, la même structure commande événements, décor et langage, celle que confèrent les données principales de la Passion de Jésus où s'accumulent trahisons, incarcérations, tribunaux, condamnations, exécutions. D'où une organisation de type circulaire, recelant obligatoirement une suite d'échos et de correspondances, de sous-entendus, d'emprunts à des vocables de bible ou de tragédie et s'appuyant sur des rapports entre les êtres qui, inlassablement, tournent en rond, marqués par le déficit ou la redondance. Tout donne à ce drame une modalité de satire ménippée: sa composante politique, polémique et religieuse, le franquisme et l'après-franquisme ou encore Franco, nouveau Messie. La tension se conjugue avec l'extension, le cohérent avec l'inconséquent, l'histoire avec l'affabulation. Le système des personnages s'articule sur une dis-

tribution variée des catégories sociales: paysans, ouvriers, garçons d'hôtel, vagabonds, gardes civils, blanchisseuses, miliciens, syndicalistes, bijoutiers, dominicains et jésuites, évêques et dinosaures... Zoologiste, historien, politique et philosophe, Gatti crée un univers multidimensionnel où le jeu des rapprochements -de Saint-François d'Assise à Franco, des vivants aux morts- accroît à l'infini la circulation de l'affliction et du ressentiment, l'ampleur de la combinateur imaginaire et de l'exorcisme.

La passion du général Franco, c'est un empilement de strates, une chaîne temporelle d'aspects, de visages qui sont à la fois présents et absents, simultanés et successifs, permettant que contractent une obscure alliance le superficiel et le profond, l'instantané et le durable, le proche et le lointain.

Une pareille oeuvre ne peut qu'être nourrie des présupposés du discours collectif, charriant un déferlement de souvenirs, de réflexions, de répulsions, de poncifs: Franco chasseur, Carmen "croqueuse de diamants"; des révolutionnaires internationalistes, des quais de gare, des frontières, des files de réfugiés, des victimes et des bourreaux, un partage manichéen des valeurs. En fait, les clichés se manifestent dans la liste d'emplois ou de rôles qui se jouent dans une durée et un espace travaillés par la "passion" des exilés où il n'y a ni crise ni suspense parce que la transgression et la destruction sont achevés. Comme dans la tragédie antique et classique, la fin est connue de tous. Les personnages responsables sont des fantoches, pantins sans individualité, sans évolution dont les noms oscillent entre l'odieux et le ridicule: les généraux Gorille et Astigarabbia, Boum Boum, colonel de Feldgendarmérie, La Grenouille, "frère putatif d'Evita Duarte-Peron".

Archaïques, achroniques ou apocryphes, ils sont aussi reptiles préhistoriques -"groupes exilés dans la post-histoire" (*id*: 49) diplodocus, ptérodactyles, dinosaures, tyranosaures et proboscides- tenant une assemblée où abondent les tournures passées et passives, où l'aventure franquiste est traitée sur le mode de la "franciscofrancosaure". Malgré la dimension didactique des personnages qui reconstruisent des phases historiques en entrelaçant les notions de renoncements, d'abandons, de défaites et d'assassinats, il est inutile de vérifier la correction matérielle de ce dialogue statique. La crispation dramatique naît d'une agitation tumultueuse et du foisonnement verbal et, par-delà les manipulations des êtres, des lieux et du langage, sourd, de cette geste théâtrale, le caractère absurde et inhumain du quotidien où déferlent agressions et incompréhensions, où se recrucifie chaque jour le Christ.

Les autres personnages -les exilés d'Ukraine, de Cuba ou de France, de Toulouse, de La Havane ou de Kiev- s'appellent Pancho, Gil ou Soledad. Beaucoup sont morts et surgissent d'un espace imaginaire, convoqués par les proscrits que tourmentent l'Espagne et Franco: la Violetera, fusillée juste après la naissance de son enfant; les soldats de la division Azul massacrés dans un "Golgotha de neige"; la petite Luz, violée puis tuée, défendue en vain par saint-François qui, à son tour, sera exécuté au cours d'une corrida menée par des "phalangistes en chemises bleues et [des] requetés à bérêts rouges" (*id*: 38).

A l'instar de ce saint assassiné, le Christ se fractionne et se multiplie: Christ de Saragosse, de Murcie, de Galice, de Séville; Christ en tenue de paysan ou de mineur asturien. Certes, il s'agit de Christs-mannequins nés de l'invention de Marino; mais cette forme d'expérimentation dans l'imaginaire, Gatti la renouvelle en la prêtant à Franco lui-même; ce dernier n'a-t-il pas "essayé de résorber le terrible individualisme espagnol en proposant autant de Christ qu'il y a de groupes d'espagnols pensant différemment"? (*id*: 94).

En outre, si les Évangiles montrent le télescopage entre deux mondes, l'humain et le divin, miraculeusement confondus en la personne du Christ, Gatti établit cette dialectique dans l'exercice du pouvoir à travers un être générateur de passions et d'une mystique, troublant d'ubiquité et étouffant d'opacité.

La figure de Jésus se trouve constamment mêlée aux hommes, se définit même par et à travers eux, divisant ceux qui le rencontrent en disciples ou bourreaux. Franco, Messie à "sang-froid", a choisi de vivre "pour éviter toute faiblesse, sans le moindre ami" (*id*: 27) selon une "fureur messianique" qui l'autorise à faire "ce qu'il veut" au point que "ce sont les autres qui meurent. Le Christ et sa cohorte de saints compris" (*id*: 36).

Et tous les personnages, les bannis et les autres, se réclament de lui, pensent par lui, rêvent de lui, meurent de par sa volonté et tous, cependant, de réitérer sa croisade "jusqu'à la fin des temps sur une horloge arrêtée" comme si Franco faisait intervenir une durée indéfiniment nourrie de sa propre substance. L'arrière-plan religieux sur lequel il se détache le range dans la catégorie des "intouchables": ni doutes, ni lois, ni sanctions!

Alors, bien vite, se dégagent le sens et la portée de cette montée au calvaire, car "une croisade avec un calvaire interminable et des dizaines de milliers de croix. C'est une passion. Une passion à la dimension d'un peuple" (*id*: 9).

Alors la symétrie entre la passion de Franco et celle du Christ s'éclaire; le renversement des valeurs auquel amène le récit évangélique -ceux qui insultent Jésus rendent sans le savoir, hommage à son pouvoir: sa couronne d'épines est la couronne d'un roi- révèle la technique de Gatti propre à valoriser l'unité des antonymes (A est à la fois A et -A), la cohabitation des incompatibles: l'écrivain ne renonce pas à multiplier les schèmes ambigus de juxtapositions et coordinations, amalgames et inversions, exaspérant différences et distances comme s'il avait besoin - dans ce milieu où fusionnent déracinement, dépaysement, destabilisation, dénuement- du négatif pour définir le positif, du carnavalesque pour s'approcher du tragique, de la réalité pour déterminer le mystique, du documentaire pour atteindre le mythique.

Franco contribue au désordre qu'il prétend empêcher, car il n'a pas d'essence propre en dehors de la violence, de l'arbitraire et du meurtre; n'a-t-il pas "été fait par des fusils [?]. Les fusils sont de la matière inerte. Ils tuent mais ne créent rien"; de sorte que "Franco n'est rien, c'est tout juste une mauvaise habitude"(*id*: 127).

Ce n'est point hasard, alors, si sa première apparition le réduit à une baudruche gonflable actionnée par le chef de la police qui se voue à énumérer, selon une rhétorique biblique, les activités de ce messie, les étapes journalistiques de son "messianisme", les anecdotes liées au mordillage de ses crayons, revendus ensuite comme "reliques" et à ses repas pris avec "le mystère de l'Incarnation" (c'est-à-dire sa femme et sa fille). Et cette scène, qui illustre de manière irrésistible son absolutisme et ses relations avec l'Église, débouche sur une véritable assomption -"Franco-dans-le-ciel!" et la baudruche s'envole et disparaît- et sur cette grandiose et effroyable bouffonnerie qui sert à l'oblation du peuple espagnol puisque chaque croix autour du généralissime "doit toujours représenter deux cent cinquante fusils, toujours prêts à partir" (*id*: 29 et 30).

Caricature plus que radiographie profonde, Franco est un schéma qui contient de nombreuses significations sur une donnée permanente: la souffrance d'exister, la misère du corps humain dans les tortures et l'agonie, la cruauté physique, mentale, ontologique.

Nulle surprise, par conséquent, à le “voir” vraiment en tenue de chasse, s’amuser à abattre matériellement des oiseaux et, symboliquement, les avions qui transportaient les généraux Sanjurjo et Mola. Franco est une épiphanie de la mort, ce que dénonce, sous l’allure d’une anecdote humoristique mais sous un ton d’angoisse et de prière, la question suivante:

Tu connais l’histoire du chasseur qui vise un avion, tire et c’est le bon dieu qui tombe? (id: 69).

Ce à quoi vise Gatti, à travers le heurt exacerbé des mots, c’est à une forme de chiffrage dans le monde du concret, des images, des symboles en un langage qui s’efforce de transformer l’implicite en explicite, le message impliqué en un discours réflexif plus ou moins conceptuel. *La passion du général Franco* est appel, évocation, convocation de sens, mise à question de l’histoire et surcroît de conscience.

Et il n’est guère de démarche politique ou critique qui, parce qu’elle ne peut se satisfaire ni de la paraphrase ni de la tautologie, ne commence par bouleverser l’ordre des faits, par “déconstruire” ses structures visibles pour mieux faire apparaître ce qui gît au cœur de l’histoire d’un peuple. De sorte que Gatti s’empare du conflit pour prolonger le franquisme en une méditation sur l’homme, sa vie, ses actions, par le biais d’une fiction nourrie du réel mais qui s’élève au-dessus du réel pour l’interpeler et lui donner une signification qui outrepassse les circonstances hypothétiques des événements. Il arrache au passé les morts et “les lieux fantômes de l’après-histoire dans lesquels vont se réunir [les] personnages pour dire ce que l’Histoire n’a pas dit” (Gatti, 1993: 99); il soustrait au silence les mots enfouis dans le temps écoulé.

Dans ce tribunal cité par Gatti, les morts reviennent parmi les vivants; les signes se renversent; le disparate et l’inconciliable se mêlent; les endroits immobiles deviennent souples et mobiles et l’oeuvre dramatique excède de toutes parts l’histoire parce qu’elle s’ouvre à une enquête en reconstituant des réseaux imaginaires avec le mythe personnel de Franco et les métaphores obsédantes de Gatti. Aux prétendues informations de la violence et des combats, Gatti superpose la connaissance intuitive que confèrent l’émotion et tous les ressorts de la sensibilité et de la fantaisie. Et son interrogation “partiale et passionnée” (selon la belle formule de Baudelaire) quête et traque continuellement la vérité à travers la parabole du Christ sans que cette entreprise mystique ne se dégrade en pure politique parce qu’en elle s’inscrit toute la fragilité de l’homme.

Je travaille à libérer la divinité (peu importe de quoi et avec quoi cette divinité est faite). [...] Cette phrase de Plotin, je l’ai inscrite dans mes raisons de vivre depuis les maquis en 42 en Corrèze (id: 24).

Choisir la fiction divine, inviter les personnages à devenir dieu, c’est choisir cet espace de liberté, à l’écart des contingences du quotidien, à l’écart des exigences contraignantes des vérités partielles, à l’écart enfin des interdits et des censures qui régissent l’existence réelle. C’est dégager une autre “scène” où pulsions, hantises, pensées profondes se font jour, à travers les déguisements métaphoriques et les projections symboliques. La figure du Christ ébranle tant de cordes essentielles qu’elle éclaire d’un éclat pathétique, fascinant mais impénétrable, la condition de l’homme alors que s’imposent partout la domination de l’injustice et de la cruauté, la scandaleuse absence de charité et d’amour. Et la conception théâtrale, pour A. Gatti, est une descente en soi-même, création centripète, narcissique et rétrospective, tournée vers un passé qu’il faut simultanément ressusciter et donner à comprendre. Regroupant les clichés dont il est dépositaire, il suscite, par-delà les images issues du temps, de la mémoire et du rêve, une forme de méditation éthique et métaphysique, qui récuse tout engourdissement de la conscience et étouffement de l’esprit.

*Un homme qui tombe
c'est la création
qui s'écroule.*

*Mais nous continuons à tourner
avec le poids
de ceux qui s'en vont (id: 73).*

Voici défini le sujet indiscutable de Gatti, la vérité la plus privée de l'homme, sa mort. Pour celui qui ne cesse de "s'adresser" à elle et qui établit ainsi un dialogue avec tous les disparus, à qui il rend hommage et témoignage, l'écriture -commémoration, révolte, conjuration- permet au sens de se maintenir à l'état d'éveil et d'alerte. Ce qui compte, c'est comprendre cette ultime étape de l'être humain, son anéantissement: toutes les scènes de la pièce manient la langue des trépassés!

Selon un personnage de Gatti, "toute parole (consciente d'être parole) est dirigée contre la mort" (Gatti, 1993: 93); de sorte que le travail littéraire consiste à magnifier, transfigurer, défendre, recréer, dans une véritable chasse spirituelle en fonction de laquelle politique, cosmologie et langage coïncident.

Puisque tout s'achève par la mort, il faut savoir l'apostropher, conformément à une parole ardente qui décline un bout d'histoire, une parcelle d'homme, un fragment de vérité. Gatti n'est pas de ceux qui prennent une attitude passive ou implorante et son militantisme qui le porte à défendre tous les prolétaires, migrants, exclus, survivants -sa création dramatique ressemble en fait à ces "survivants qui se trouvaient sur une page tournée, et qui continuaient à parler avec les mots de la page d'avant" (Gatti, 1968: 14)- est une manière généreuse de refuser de condamner cette humanité qui inflige et subit la souffrance.

Si la prison "fige" gestes et paroles, le théâtre de Gatti expose ces gestes et proclame ces paroles! Il entretient l'active intransigeance du militant et attise toutes les dissonances d'où surgit une revendication de lucidité responsable et de liberté.

Quel espoir dans les derniers mots de l'oeuvre:

Bienvenus! camarades exilés! (id: 127).

car ceux qui ont disparu et qui ressuscitent dans cette passion-palingénésie, ce n'est certes pas Franco; ce sont -qu'ils soient de France, d'Espagne ou d'ailleurs- les humiliés, les opprimés, les suppliciés!

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BAUMARCHAIS, J.P. et autres (dir) (1987) *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Paris, Bordas.

GATTI, A. (1968) *La Passion du général Franco*, Paris, Seuil.

GATTI, A. (1993) *Armand Gatti à Marseille*, Lagrasse, Verdier.

LAUFFER, R. et autres. (dir) (1977) *Littérature et langages. 5.Thèmes et langages de la culture moderne*, Paris, Nathan.

L'INFLUENCE DE LA NOUVELLE ESPAGNOLE DANS LE ROMAN COMIQUE DE SCARRON

DANIELA VENTURA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Si la literatura francesa del Renacimiento le debe mucho a los grandes Humanistas italianos, algunos novelistas de la primera mitad del siglo XVII siguen teniendo en Ariosto un modelo único a imitar; sin embargo, para otros la fuente de inspiración se encuentra en tierra española. La influencia española empieza a hacerse notar a partir de la segunda mitad del siglo XVI con A. de Guevara et P. Mexía y gana rápidamente terreno en la época de Luis XIII cuando las novelas cortas de Cervantes, Lope de Vega, María de Zayas y Castillo Solórzano adquieren un lugar de honor en las bibliotecas de los franceses. Las novelas cortas españolas les devuelven el gusto por los relatos sencillos y verosímiles. Scarron es uno de los novelistas que más siente y explicita esta influencia: en el *Roman comique*, no se limita a contar unas novelas cortas españolas adaptadas por él al francés, sino que les toma prestado el carácter a la vez cómico y trágico, pasándolo directamente a la novela.

Palabras clave: “Pequeña historia española”, Novela corta, Realidad cotidiana, Decir la “verdad”, *Imago mundi*.

RÉSUMÉ

Si la littérature française de la Renaissance doit beaucoup aux grands humanistes transalpins, pour beaucoup de romanciers de la première moitié du XVII^e siècle le modèle à imiter reste l'Arioste. Pourtant, pour bien d'autres la source d'inspiration vient de terre espagnole. L'influence commence à prendre pied à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle avec A. de Guevara et P. Mexía. Elle gagne rapidement du terrain au temps de Louis XIII lorsque notamment les nouvelles de Cervantès, Lope de Vega, María de Zayas, Castillo Solórzano prennent une place d'honneur dans les bibliothèques des Français. Elles leur redonnent le goût des récits simples et vraisemblables. La France a une dette considérable envers l'Espagne notamment dans le genre romanesque où l'influence reste prépondérante. C'est notamment chez Scarron que l'on remarque cette influence. Dans le *Roman comique*, il ne se limite pas à raconter des nou-

velles espagnoles adaptées par lui; il va plus loin en empruntant de ces récits le caractère comique et tragique et en le passant directement au roman.

Mots-clés: “Historiette espagnole”, La nouvelle, Le quotidien, Parler vrai, *Imago mundi*.

ABSTRACT

Not only French Renaissance Literature owes much to the great Italian Humanists; some novelists of the first half of the 17th century continue to consider the Italian poet Ariosto as the only model to imitate. However, for others the source of inspiration is found in Spain. This Spanish influence first becomes evident at the beginning of the second half of the 16th century with A. de Guevara and P. Mexía. It gains ground rapidly during the reign of Luis XIII, when short stories of Cervantes, Lope de Vega, María de Zayas and Castillo Solórzano earn a place of honour in French libraries. The Spanish short story re-awakens in French people a taste for simple and credible tales. Scarron is among the novelists who most appear to experience and demonstrate this influence. In *Le Roman comique*, he does not first limit himself to relating short Spanish stories, which he has adapted and presented in French, but he also assumes both their comic and tragic character and expresses this duality in his novel.

Keywords: “Spanish tale”, Short story, Daily life, To tell the truth, *Imago mundi*.

S’il est indéniable que la littérature française de la Renaissance doit beaucoup aux grands humanistes transalpins, il est aussi vrai que les écrivains du début du XVII^e siècle en ressentent encore vivement l’influence reprenant les préceptes classiques diffusés par les théoriciens italiens: tout écrivain français qui se lance dans la création du drame ou de l’épopée, d’un point de vue strictement théorique, accepte encore —et soumet ses ouvrages à— ces préceptes, bien qu’une partie considérable des “nouveaux” romanciers qui disent épouser les règles du poème épique ne le font pas dans la pratique¹. En effet, pendant la première moitié du XVII^e siècle, l’idée du roman (genre d’ailleurs peu estimé bien que très à la mode dans certains milieux cultivés) est associée, en général, à des aventures extraordinaires et merveilleuses.

A cette opinion courante (celle de la littérature soi-disant “officielle”) s’oppose celle de quelques romanciers du début du siècle, tels que Scarron, Sorel, Théophile Viau et Furetière qui satirisent les romans héroïques et sentimentaux à la mode en se moquant d’auteurs comme Gomberville, Scudéry, D’Urfé ou La Calprenède. La position de ce groupe de romanciers, parmi lequel se trouve notamment Sorel (avec son *Histoire comique de Francion*), est très nette: ils critiquent essentiellement la fausseté de la fiction romanesque à la mode —accusée de négliger toute vraisemblance historique— et, s’inspirant d’une littérature bourgeoise et populaire, ils parodient ces romans puisant la matière à roman dans la réalité, dans le quotidien, dans la vie des “médiocres”, des antihéros de ce monde.

La littérature anti-précieuse trouve sa source d’inspiration première en France et plus exactement dans la tradition rabelaisienne. Il sera pourtant aisé d’y reconnaître aussi, notamment chez certains auteurs, la greffe du roman picaresque espagnol non seulement dans la matière choisie, mais aussi dans la technique de la narration². Mais l’influence espagnole ne se limite pas à cela. Elle commence à prendre pied à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle avec A. de Guevara et P. Mexía et elle gagne rapidement du terrain au temps de Louis XIII, grand moment de la *nove-*

1.- Consulter à ce propos le travail de Annick BOILÈVE-GUERLET (1993: 261).

2.- Voir à ce sujet le travail de Manuela LEDESMA PEDRAZ (1988: 101).

la corta: genre venu d'autres terres au dire de Lope de Vega³, mais désormais assumé et digéré par les Espagnols, la nouvelle arrive en Espagne avec un décalage chronologique important. Forts des enseignements et d'un florilège d'exemples des plus variés venus de terres italiennes et françaises, les Espagnols reprennent les rênes de la narration brève à un moment où elle semble agonisante. C'est le baroque, le Siècle d'Or espagnol. Les rythmes de la création et de l'évolution du récit bref au-delà des Pyrénées, par rapport à la naissance de la mode en Italie et son trajet en France, sont remarquablement différents. Ce qui a produit des effets notables sur la forme et le contenu du récit bref. Sous le signe de l'aventure (pensons au personnage très aimé du *picaro*), la nouvelle espagnole, essentiellement dramatique (sans être pathétique, comme celle d'un Giraldu Cinthio, par exemple), est vouée à l'exemplarité. Si, comme l'affirmait Lope de Vega dans ses *Novelas a Marcia Leonarda*, certaines nouvelles de Bandello pourraient être exemplaires⁴, la mode des nouvelles exemplaires proprement dites commence en terre espagnole, et plus précisément avec Cervantès. Elles plaisent tellement que les Français les traduisent ou adaptent⁵ aussitôt et les assimilent d'une façon très naturelle. C'est à ce moment-là que les nouvelles de Cervantès, Lope de Vega, María de Zayas, Castillo Solórzano prennent une place d'honneur dans les bibliothèques des Français et apparaissent tantôt dans des recueils tantôt sous la forme de nouvelles intercalées, suivant l'exemple du *Don Quichotte*.

Mais à quoi doit-on ce succès de la nouvelle espagnole en terre française, notamment à un moment où ce genre semblait désormais voué au déclin? Et pourquoi notamment chez un romancier tel que Scarron?

Comme nous l'avons rappelé plus haut, le groupe de romanciers s'opposant à l'esprit précieux, critique la tendance de ceux qui associent le roman au merveilleux et à l'irréel. C'est en particulier Scarron qui cherche à démonter la théorie selon laquelle le roman doit raconter les prouesses incroyables de grands princes et parfaits héros que nul n'oserait rencontrer en tête à tête. Et c'est encore lui qui cherche à prouver que la réalité, celle des gens communs, pourrait très bien devenir sujet d'inspiration d'un roman. Ce n'est pas étonnant, donc, qu'il élève des comédiens au statut de héros. Et c'est notamment en ce sens que Scarron se nourrit de l'exemple espagnol de la nouvelle. Il y trouve non seulement des personnages plus humains, plus réels, mais aussi le goût de l'aventure.

Scarron est l'un des romanciers chez qui l'école espagnole (cervantine en particulier) de la nouvelle laisse une trace importante. L'auteur lui-même avoue cette dette envers l'Espagne, non seulement en adaptant des nouvelles espagnoles dans son recueil *Nouvelles tragi-comiques*, mais notamment dans son *Roman comique*. D'une part, il réalise une sorte de fusion entre la narration romanesque proprement dite et les nouvelles intercalées tirées des recueils de María de Zayas et de Castillo Solórzano⁶; de l'autre, il applique, dans son roman les enseigne-

3.- Dans son recueil de Nouvelles, Lope remarque que la nouvelle est un genre littéraire « *más usado de italianos y franceses que de españoles* », *Las fortunas de Diana*, in *Novelas a Marcia Leonarda* (1990 : 13).

4.- En parlant des nouvelles, Lope remarque que « *son libros de grande entretenimiento, como algunas de las historias de Bandello* », (*op.cit.*: 14).

5.- À Le Métel D'Ouille nous devons la traduction française (1655-56) des *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas. Certaines nouvelles seront ensuite utilisées par Molière, Sedaine et Beaumarchais. Scarron présente une adaptation française de plusieurs nouvelles espagnoles tirées d'auteurs variés dans un recueil ayant comme titre: *Nouvelles tragi-comiques* (1655).

6.- Trois nouvelles sont prises et/ou inspirées de *Los Alivios de Cassandra* de Castillo Solórzano; la quatrième est une adaptation de "El juez de su causa", une des *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas.

ments reçus de l'école transpyrénéenne. Si l'on suit l'opinion de Scarron, les Espagnols possèdent "le secret de faire de petites histoires, qu'ils appellent Nouvelles" (Scarron, 1985: 165). Et pourtant, dira-t-on, la nouvelle, en tant que genre, est loin d'être méconnue. Inutile de citer les conteurs aussi bien italiens que français qui ont donné du lustre à ce genre *mineur* de la littérature avant et après Boccace. Nous savons pourtant que la nouvelle arrive en Espagne avec un certain décalage. Un décalage, néanmoins, "fécond", au dire de G. Pérouse, car "les Français qui avaient largement abandonné la nouvelle vont la voir avec envie leur revenir transfigurée." (Pérouse, 1978: 489).

Il est donc évident que nous devons considérer la phrase de Scarron sous une autre lumière: si l'on comprend bien, il n'est pas question de mettre en doute l'existence préalable d'un genre narratif bref à succès, tel que la nouvelle, mais plutôt de mettre l'accent sur l'unicité de la nouvelle espagnole. Lorsque notre romancier parle des "historiettes espagnoles", il fait, paraît-il, référence à un genre narratif bref très concret ayant, à son avis, des caractéristiques susceptibles de le distinguer de la nouvelle telle qu'on était censé la connaître en France. C'est que, nous dit-il, ces "petites histoires" sont

bien plus à notre usage et plus selon la portée de l'humanité que ces héros imaginaires de l'antiquité qui sont quelquefois incommodes à force d'être trop honnêtes gens (Scarron, id., 165-6)

La nouvelle espagnole semble alors plus proche de nous, les mortels. Elle est plus humaine, puisqu'elle peint les aventures des *mediocres*, et elle parle vrai, puisqu'elle parle du quotidien et rejette naturellement le merveilleux. Mais ce n'est pas encore tout. La nouvelle, telle que l'entendait Lope de Vega⁷, n'est que la version écrite des contes, des narrations purement orales que les gens connaissaient par cœur et dont la matière est toujours le fait, l'anecdote. D'après cette optique, les héros des nouvelles ne sont pas et ne peuvent être imaginaires: ils sont en chair et en os, même si, à la rigueur, ils n'apparaissent pas dans les registres de l'état civil⁸. Leurs histoires ou aventures ne sont jamais mensongères, car si on pouvait même prouver qu'elles ne se sont jamais déroulées dans la vie réelle, elles auraient pu ou pourraient arriver à un moment donné: c'est la *mediocritas*, banale, peut-être, mais véridique et, par conséquent exemplaire et persuasive⁹. Comme le remarque La Garouffière dans le *Roman comique* en parlant de la nouvelle espagnole, "les exemples imitables étaient pour le moins d'aussi grande utilité que ceux que l'on avait presque peine à concevoir". (Scarron, *Id.*, 166).

Lope, La Garouffière, dans le *Roman comique*, et le curé *incendiaire* du *Don Quichotte* situent, chacun à leur manière, la nouvelle à l'opposé du roman à la mode en France et tel qu'on le concevait en Espagne avant Cervantès. Tout le monde se rappellera, en effet, qu'aux yeux de notre cher curé, tous les livres de chevalerie, à quelque exception près, sont des "*necedades* y

7.- Dans ses *Novelas a Marcia Leonarda*, Lope souligne: « *En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos.* », "Las fortunas de Diana" (*op. cit.*: 13).

8.- J.-M. Laspéras avait déjà souligné cet aspect "pré-réaliste" de la nouvelle espagnole le signalant notamment chez María de Zayas. « En raison de leur "ancrage" dans la société espagnole de la fin du XVI^e s. et du début du XVII^e, —dit-il— les nouvelles de María de Zayas permettent au lecteur, par l'horizon d'attente que lui assure l'investiture de l'Histoire, de croire à la réalité de tel ou tel personnage. ». LASPÉRAS, J.-M., "Personnage et récit dans les nouvelles de María de Zayas" in *Mélanges de la casa de Velázquez*, Madrid, 1979.

9.- La nouvelle est tout simplement incompatible avec les fictions irréalistes. Conclusion à laquelle est arrivé G. Pérouse pour la nouvelle française de la Renaissance et qu'il a démontrée dans son travail. *Op. cit.*

mentiras” et “*están llenos de disparates y devaneos*”; et que dire roman de chevalerie c’est dire mensonge car les exploits de chevaliers qu’on y décrit “*nunca [...] fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él*” (Cervantès, 1968: I, 32). Certes, ce type de littérature donne du plaisir (le plaisir du fabuleux)¹⁰. L’un des personnages du *Roman comique*, Roquebrune, qui symbolise en quelque sorte le romancier à la mode tels qu’un Scudéry ou un D’Urfé, affirme ne prendre du plaisir qu’en lisant les romans héroïques (Scarron, 1985: 166). Opinion que nous n’entendons pas pour la première fois. Chez Cervantès, le bon et simple hôtelier défend avec ferveur ce type de romans face aux accusations du curé:

... yo tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destes libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosele escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas (Cervantès, *id.*, 347).

Pourtant le plaisir, d’après le chanoine du *Don Quichotte*, n’est pas une condition suffisante pour l’oeuvre littéraire car il est nécessaire qu’elle transmette aussi des enseignements de type moral, ce dont le roman héroïque, à son avis, est absolument privé. Il en va de même, au dire de Scarron, pour les Cassandre, Cléopâtre, Polexandre et Cyru: le roman français, “sentimental, épique, héroïque [...] royaume du merveilleux, de l’invraisemblable, de l’extraordinaire, du rêve: en un mot de l’imaginaire” (Serroy, 1985: 16) n’est pas à mesure de produire à la fois du plaisir et d’instruire son public. Scarron, s’opposant à ce concept de roman, cherche à démontrer que le roman tel qu’il le conçoit, bien que différent de la nouvelle, et tout en ayant un but apparemment ludique¹¹, peut néanmoins amener les lecteurs à des réflexions voire leur transmettre des vérités morales:

sans emplir mon livre d’exemples à imiter, par des peintures d’actions et de choses tantôt ridicules, tantôt blâmables, j’instruirai en divertissant de la même façon qu’un ivrogne donne de l’aversion pour son vice et peut quelquefois donner du plaisir par les impertinences que lui fait faire son ivrognerie. (Scarron, *id.*, 86)

Notre conteur, qui met en pratique l’exemple rabelaisien du “Mieulx est de ris que de de larmes escripre” (Rabelais, *Gargantua*, 1972: 33), rompt avec la tradition du Moyen Âge selon laquelle, comme le souligne Baktine, “le ton sérieux s’est affirmé comme la seule forme permettant d’exprimer la vérité, le bien, et de manière générale, tout ce qu’il y avait d’important et de considérable.” (Baktine, *L’oeuvre de François Rabelais*, 1979: 82). En ce sens, Scarron propose une nouvelle manière de concevoir le roman, un roman qui, en dépit des apparences, n’est pas “fait à plaisir”¹², en répondant très subtilement mais affirmativement à la vieille question horacienne “*Ridentem dicere verum quid vetat?*”¹³.

10.- En suivant les règles établies de la poétique classique, arrivée en Espagne grâce à la traduction d’Alonso López Pinciano, le roman, dérivation de l’épopée, devait, en effet, se fonder sur la fiction pure.

11.- Scarron avertit le lecteur “bénévole” que dans le *Roman comique* il trouvera des “badineries” en ajoutant d’ailleurs qu’« il n’y verra pas d’autre chose » (op. cit.: 86).

12.- Une véritable histoire peut tout raconter: la vie des gens humbles voire des comédiens, avec tous les détails de la réalité (vraisemblables ou invraisemblables qu’ils soient); alors qu’une histoire faite à plaisir ne peut qu’être vraisemblable, comme le souligne Bussy-Rabutin en faisant référence à l’aveu de M^{me} de Clèves: «L’aveu de M^{me} de Clèves à son mari est extravagant et ne se peut dire que dans une histoire véritable; mais quand on en fait une à plaisir, il est ridicule de donner à son héroïne un sentiment si extraordinaire.». *La Princesse de Clèves*, passage cité par G. Genette, “Vraisemblance et motivation” (1969).

13.- On retrouve cette question chez un remarquable conteur de nouvelles de la Renaissance, Noël du Fail, en exergue de ses *Baliverneries*. (*Baliverneries ou contes nouveaux d’Eutrapel*, in *Oeuvres Facétieuses*, Tome I, Paris, Paul Daffis, 1874).

Mais Scarron a notamment su tirer profit de l'oeuvre de Cervantès; il en connaît les nouvelles et le *Don Quichotte*. Il avoue sa dette à travers les paroles de La Garouffière et de Destin. S'il est vrai que Roquebrune défend les "Cassandre, Cléopâtre, Poléxandre et Cyrus" et accuse le livre de *Don Quichotte* d'être "le plus sot livre" (Scarron, *Id.*: 166) qu'il n'ait jamais lu, Destin le défend en s'écriant que si ce roman ne lui plaît pas, ce n'est pas la faute de Cervantès mais de Roquebrune lui-même qui est incapable d'en saisir la valeur. De sa part, La Garouffière défend les nouvelles en disant que "si l'on faisait des nouvelles en français, aussi bien faites que quelques-unes de celles de Michel de Cervantès, elles auraient cours autant que les romans héroïques" (Scarron, *Ibidem*).

Tout comme dans le *Don Quichotte*, dans le *Roman comique* il y a un défenseur et un accusateur du roman héroïque. Scarron critique ce dernier à cause de sa longueur, pédanterie et invraisemblance et donne l'exemple de comment il entend le roman. Non conforme aux canons de l'esthétique littéraire pour ainsi dire officielle, son roman veut passer comme une "véritable histoire" (Scarron, *Id.*, 296), celle de la réalité mancelle et des Manceaux, (Scarron, *Id.*: 298). Scarron cherche un roman qu'on loue «de beaucoup de sincérité» (*Ibidem*), plutôt qu'on le tâche d'histoire "défectueuse" (Scarron, *Ibid*, 298). Souci amplement partagé avec nombre de conteurs de nouvelles tels que Lope de Vega qui exclut le mensonge du contenu de ses nouvelles proclamant que le bon conteur "tiene obligación de contar lo que pasó"¹⁴ (Lope de Vega, 1990: 190-1). Souci qui implique la présence de détails à l'apparence inutiles et de descriptions souvent grotesques, mais pour cette raison même, très véridiques. Par ailleurs, si Scarron a recours au comique (le style bas) en introduisant des personnages médiocres (tels que des comédiens), mélangeant les styles et les genres, ce n'est pas afin de nier le romanesque, mais pour montrer qu'on peut très bien en faire en décrivant des personnages médiocres mais "réels", tout comme les personnages des nouvelles, dont les actions appartiennent au domaine du quotidien. C'est alors précisément en ce sens que la nouvelle espagnole sert de référence constante à notre romancier : elle l'emprunte parce qu'elle parle vrai dans le sens où elle raconte des histoires "plus selon la portée de l'humanité", comme il les définit lui-même. Aventureuses, certes, mais jamais imaginaires, les nouvelles s'opposent aux romans héroïques ou épiques. C'est pour cette raison que Scarron ne se limite pas à intercaler des nouvelles espagnoles à la trame de son roman, mais il va plus loin en empruntant de ces récits le caractère de dualité : comique et tragique. Le fait même que son roman se définit comme "comique" démontre bien que l'intention de Scarron est celle de rapprocher un genre déjà figé à la réalité, au quotidien. Dans le *Roman comique* il n'y a plus de héros "romanesques" à proprement parler : ses personnages pourraient très bien s'insérer dans n'importe quelle nouvelle et vice versa. Et ce n'est pas un hasard si souvent ce qui arrive aux protagonistes des nouvelles intercalées arrive aussi aux soi-disant "héros" du roman¹⁵, démontrant que celui-ci, en tant que

14.—S'il est vrai que d'après Lope le conteur doit se tenir à la vérité des faits tels qu'il les a vus ou ouï dire de source certaine, il faudra pourtant remarquer que Lope est parfaitement conscient du partage existant entre la vérité dans la nouvelle, inscrite dans un texte de fiction, et la vérité historique. En effet, au cours de la présentation de la nouvelle de *Guzmán el bravo* à Marcia Leonarda, il déclare: «*esta no es historia, sino una cierta mezcla de cosas que pudieron ser, aunque a mí me certificaron que eran muy ciertas* ». *Novelas a Marcia Leonarda* (op. cit.: 221).

15.—Comme le rappelle J. Serroy, «Il suffit, par exemple, de lire dans le roman la nouvelle des Deux frères rivaux pour se rendre compte que l'histoire de Verville, de Saint-Far et des deux soeurs de Saldagne lui ressemble fort. Et si les enlèvements se multiplient dans les nouvelles, en bonne tradition romanesque, c'est bien dans la vie quotidienne que la même mésaventure arrive successivement au curé de Domfront, à Angélique et à l'Étoile.», Préface au *Roman comique* (op. cit.: 24).

genre, ne doit pas forcément fuir le quotidien pour être tel. L'insertion de la nouvelle dans le roman permet alors d'établir un pont entre la fiction et la réalité. Elle propose non pas des faits réalistes, tels qu'on pourrait les entendre aujourd'hui, mais certes des faits plus vraisemblables, plus "véritables" et moins fantaisistes que ceux qu'on décrit dans les romans héroïques. Si dans le *Roman comique* on raconte des aventures celles-ci sont, au dire de Scarron, «très véritables et très peu héroïques» (Scarron, *Id.*, 87).

Loin de rompre avec le romanesque, Scarron veut prouver ainsi, avec d'ailleurs un résultat admirable, que le réel, le quotidien voire le vulgaire et le grotesque, peuvent parfaitement s'épouser au roman. Et c'est exactement en ce sens que l'exemple de la nouvelle espagnole intervient en redonnant aux Français le goût des récits à la fois aventureux et vraisemblables.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BAKTINE, M (1970) *L'Oeuvre de François Rabelais*, Paris, Gallimard (Tel).
- BOILÈVE-GUERLET, A (1993) *Le genre romanesque : des théories de la Renaissance aux réflexions du XVIIe siècle*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- CANAVAGGIO, J-F (1958) "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el Quijote", in *Anales Cervantinos*, vol. VII. madrid, Viuda de Galo Sáez, 13-107.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A (1968) *Tardes entretenidas*, Barcelone, Planeta.
- CHEVALIER, M.(1982) *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus Clásicos; 119.
- DU FAIL, N (1874) *Baliverneries ou contes nouveaux d'Eutrapel*, in *Oeuvres facétieuses* (Tome I), Paris, P. Daffis éditions.
- GENETTE, G (1969) *Figures II*, Paris, Seuil (Coll. Points), 71-99.
- LASPÉRAS, J.M. (1979) "Personnage et récit dans les nouvelles de María de Zayas", in *Mélanges de la casa de Velazquez*, Tome XV, Madrid, 365-384.
- LEDEZMA PEDRAZ, M (1988) "Du 'Réalisme' au Baroque : 'Le Roman comique' de Paul Scarron", in *STUDIVM, (Filología)*, 4, Colegio Universitario de Teruel, 99-112.
- LOPE DE VEGA CARPIO, F. (1990) *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Aguilar.
- PÉROUSE, G.-A. (1978) *Nouvelles françaises du XVIe siècle : images de la vie du temps*, Université de Lille (Service de thèse).
- RAIMOND, M.(1989) *Le Roman*, Paris, Armand Colin.
- RILEY, E.C.(1981) *Teoría de la novela en Cervantès*, Madrid, Taurus (Serie Persiles).
- SCARRON, P. (1985) *Le Roman comique*, Paris, Gallimard ("Folio").
- SERROY, J. (1985) Introduction au *Roman comique* de Scarron, Paris, Gallimard ("Folio").
- STACKHOUSE, K.(1979) "Verisimilitude, magic, and supernatural in the *novelas* of María de Zayas y Sotomayor", in *Hispanófila*, vol. 61, 1, Chapell Hill, University of North Carolina, 65-76.

- WATT, I. (1982) "Réalisme et forme romanesque", in *Littérature et réalité*, ouvrage collectif publié sous la direction de G. Genette et T. Todorov, Paris, Seuil (Coll. Points; 142), 11-46.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, M. (1988) *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Ed. Castalia (Bibl. de Escritoras).

REIVINDICACIÓN Y CONFRONTACIÓN DE LAS LENGUAS VERNÁCULAS EN EL SIGLO XVI (FRANCIA - ESPAÑA)

ALICIA YLLERA

UNED. Madrid

RESUMEN

Se analiza el proceso de revalorización y de reivindicación de las lenguas vernáculas, español y francés, en el siglo XVI, teniendo en cuenta sus precedentes medievales y las reivindicaciones análogas en otros países europeos. Esta rehabilitación de los denigrados vulgares -parcialmente análoga en España y en Francia, aunque más temprana en España- llevará a una confrontación entre ambas lenguas; al mismo tiempo surge un incipiente interés, no exento de dificultades, por la enseñanza de la lengua predominante en el país rival.

Palabras clave: Reivindicación de las lenguas vernáculas en el siglo XVI, Rivalidades lingüísticas franco-españolas, Primeros tratados para aprender el francés en España y el español en Francia.

RÉSUMÉ

Dans cet article nous analysons comment, au XVI^e siècle, les nations et en particulier d'abord les Espagnols et ensuite les Français, ont revendiqué de façon comparable la dignité de leur langue et ont travaillé à lui donner un statut qu'ils désiraient prestigieux. En prenant en compte les précédents médiévaux et les attitudes d'autres nations vis-à-vis de ce qui n'a été longtemps que des langues dites «vulgaires», nous verrons comment ces efforts ont conduit en Espagne et en France à une rivalité et à un intérêt croissant pour la langue voisine et son enseignement malgré certaines entraves.

Mots-clés: Défense des langues vernaculaires au XVI^e siècle, Rivalité linguistique franco-espagnole, Premiers traités pour apprendre le français en Espagne et l'espagnol en France.

ABSTRACT

We compare the process of revaluation and claiming of the vernacular languages, Spanish and French, during the XVIth Century, with their medieval precedents and some considerations about similar claimings in other european countries. This process is partially analogue in Spain and in France, but earlier in Spain. This restoration of the despised common languages provokes the confrontation between both

languages. At the same time it appears some interest, not without difficulties, for the teaching of the most important language of the rival country.

Keywords: Revaluation of the vernacular languages in the XVIth Century, Linguistic rivalry between France and Spain, First treatises for learning French in Spain and Spanish in France.

1. DEL LATÍN A LAS LENGUAS ROMANCES¹.

Pese al dominio indiscutible del latín como lengua de cultura, se había iniciado, ya en la Edad Media, la rehabilitación de los desdeñados vulgares, surgidos de la «corrupción», en contacto con los «bárbaros», de la «noble» lengua romana.

Las historias de la lengua francesa citan como primer reconocimiento legal, en las primeras décadas del siglo IX, las declaraciones del Concilio de Tours (813), pidiendo a los clérigos que traduzcan sus homilías «in rusticam Romanam linguam, aut in Theosticam» (Brunot, 1966 I: 143, n. 1²) para poder ser comprendidos por el pueblo. Pero esta prescripción denota una consideración aún más peyorativa de la lengua románica que de la germánica. (Cf. Batany, 1982: 31). Ya en el siglo XIII el francés conoce un relativo éxito internacional (Beaune, 1985: 296-297³) pero en cambio no ha logrado imponerse dentro del propio país, a pesar de ciertos testimonios de un incipiente prestigio, como el relato del milagro de san Luis⁴.

La situación del castellano, hacia la misma época, es exactamente inversa: carece de relevancia internacional pero, en cambio, se impone rápidamente, en detrimento de los dialectos mozárabes, en las reconquistadas tierras de Castilla la Nueva y Andalucía occidental, convirtiéndose en lengua jurídica, científica y cultural con Alfonso X. Es posible que, tras las conquistas de Fernando III, el rey sabio sintiese como único elemento aglutinante de su reino una lengua capaz de incorporar a su ambicioso proyecto político a quienes, como los judíos, sentían, por razones culturales y religiosas, escasa simpatía por el latín (Roldán Pérez, 1976: 222-223; Américo Castro, 1983: 454-464). Pero es acaso más probable que considerase sencillamente, como siempre ocurrió en todo tiempo y lugar, que la traducción de los «tesoros» del saber era el mejor medio para reforzar la grandeza del monarca y del país⁵. En todo caso,

-
- 1.- La brevedad de esta comunicación impide considerar, con la atención que se requeriría, las controversias lingüísticas italianas.
 - 2.- Como señala Brunot (1966 I: 143), no era, sin duda, una novedad pues muchos sacerdotes debían de practicarlo anteriormente y las capitulaciones de Carlomagno contienen ya prescripciones semejantes.
 - 3.- Es bien conocida la observación de Brunetto Latini al principio de su *Livre dou Tresor*, en la que justifica el redactar su obra en Francés «pour .ii. raisons, l'une ke nous somes en France, l'autre par çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous langages», o «a tous gens» en otra variante. El autor noruego de esta especie de enciclopedia pedagógica que es el *Honungs-Skuggsjá* recomienda, para dominar perfectamente la ciencia, que se aprendan todas las lenguas, pero en especial el latín y el francés por su mayor extensión. Parece haber contribuido decisivamente a este relativo prestigio del francés la llegada de estudiantes extranjeros a la Universidad de París, como ya observaba Claude Fauchet, en su *Recueil de l'origine de la langue et de la poésie française* (1581), quien consideraba que la difusión del francés había sido superior en el pasado que en su época. (Lusignan, 1987: 84-85). Esta elección lingüística valdría a Brunetto Latini el verse condenado a correr bajo una lluvia de fuego en el infierno de Dante. (Divina comedia. «Infierno», XV).
 - 4.- La curación milagrosa permite hablar a un sordomudo, no en su dialecto borgoñón sino como «si hubiera nacido en Saint-Denis», según cuenta Guillaume de Chartes en su *Appendix vitae primae S. Ludovici*. (Batany, 1982: 36-37).
 - 5.- Así, en Francia, Juan II el Bueno, que reinó entre 1350 y 1364, y sobre todo su hijo Carlos V el Sabio, monarca entre 1364 y 1380, encargan también gran número de traducciones para reforzar la dinastía de los Valois, en los tiempos de la Guerra de los Cien Años.

ambos países comparten, al final de la Edad Media, un mismo deseo de dignificar la propia lengua, recurriendo al modelo latino.

2. LAS PARADOJAS DEL HUMANISMO.

Parecería, en principio, que la veneración por la antigüedad grecolatina del Humanismo confirmaría el predominio del latín como lengua cultural. De hecho, numerosos humanistas se pronunciaron, implícita o explícitamente, por la adopción del latín como lengua de cultura universal: Lorenzo Valla (1405-1457), Erasmo (1467-1536), Luis Vives (1492-1540), etc. Este último, en *De Tradendis disciplinis, seu de Institutione christiana* (1531), lamentaba la pluralidad de lenguas, consecuencia del pecado, y abogaba por una lengua única como vehículo cultural y comercial:

Esa lengua ecuménica convendría que fuera tan blanda como docta y rica. La blandura consiste en la musicalidad de las voces, así simples y separadas como unidas en períodos; la doctrina consiste en la propiedad de los vocablos que expresan las cosas; la riqueza en la variedad y abundancia de palabras y de modismos. Esta triple cualidad haría que los hombres la hablaran muy a sabor y gusto, y que pudieran expresar sus conceptos con toda justeza y que ella ganase mucho el juicio. Esa lengua ideal parece a mí ser la latina, al menos ciertamente de todas aquellas que los hombres emplean y nosotros conocemos. (Vives, 1947-1948 II: 573-574).

El latín conservó muchos partidarios, incluso en Francia, durante los siglos XVI-XVIII. Pero a partir del Renacimiento se inicia, en cada país, un proceso de revalorización de la lengua «natural y materna», inspirado en el propio Cicerón, quien superó el carácter de «bárbaro», que los helenos atribuían a todos los extranjeros, aplicando a su lengua los principios de la retórica griega. Su precedente sería muchas veces invocado⁶.

La dignificación de las lenguas vernáculas incluyó diversos aspectos: la traducción del saber antiguo, tarea ya iniciada en la Edad Media, la composición de obras «serias» y no sólo de la frívola literatura, la justificación de su empleo para estos tratados y la elaboración de gramáticas como las que hasta entonces poseían las lenguas clásicas.

La defensa del «vulgar» se inicia en Italia, donde las controversias sobre las lenguas clásicas y las vernáculas se desarrollan desde los tiempos de Dante. Leon Battista Alberti (1404-

6.- Por ejemplo, en el siglo XVI español, Alejo Venegas declara: «Con mucha razón reprende Marco Tullio,..., a los romanos, porque menospreciaban su propia lengua, y no querían leer libro que no fuese escrito en la griega» (*Breve declaración de las sentencias y vocablos oscuros que en el libro del «Tránsito de la muerte» se hallan*; ed. Bleiberg, 1951: 13), Ambrosio de Morales: «... como M. Tulio dice, es muy fea cosa en el sabio la ignorancia de él [de su lenguaje]», «Todo el cuidado que puso [Cicerón] en saber la lengua griega, no parece que fué para otro fin sino para enriquecer su lengua con lo mejor que en la otra había» (*Discurso sobre la lengua castellana*; ed. Bleiberg, 1951: 48 y 50 respectivamente) y Pedro Malón de Chaide: «Escribió Tulio en la lengua que aprendió en la leche». (Prólogo a *La Conversión de la Magdalena*, 1588; ed. Bleiberg, 1951: 83-84). En Francia, Jacques Peletier du Mans dirá, en 1545, que «Ciceron, prince d'eloquence Rommaine, se vente que la philosophie qu'ilz avoient empruntée des Grecz est plus ornément et copieusement écrite en Latin qu'en Grec.» (Ed. Weinberg, 1950: 113). Du Bellay señala: «ce pere d'eloquence Latine Ciceron, qui... repond à ceux qui depressoient les choses écrites en Latin, et les aymoit myeux lire en Grec... il estime la Langue Latine non seulement n'estre pauvre, comme les Romains estoimoient lors, mais encor'estre plus riche que la Greque.» (*Deffence et Illustration de la langue Françoisse*, 1549 [1970]: 84). Cf. también Du Bellay, segundo prefacio a la *Olive*, 1550. (Ed. Weinberg, 1950: 154). Todavía Frain du Tremblay (1703: 167) decía: «Mais après tout, s'il y avoit quelque raison de disputer du mérite des langues, c'est à sa langue naturelle que chacun doit donner l'honneur de la préférence, comme à celle qu'il doit le mieux savoir, & celle qu'il doit le plus souvent parler. Ciceron disoit qu'il falloit que chacun parlât sa langue naturelle, parce que c'est elle qu'il sait le mieux; on pouroit ajoûter que c'est celle seule que l'on sait parfaitement».

1472), gran latinista, recurre a la lengua vulgar en algunos tratados de moral práctica, justificándolo por su deseo de ser asequible a todos. El italiano encontraría un prestigioso valedor en el cardenal Pietro Bembo (1470-1547), quien lo emplea, tras numerosas obras latinas, e incluso lo defiende en las *Prose... della volgar lingua*, escritas en 1502 pero publicadas en 1525. Piensa que imitar a los antiguos es escribir como ellos en la lengua materna, lo que proporciona mayor gloria que cultivar el latín. Nuestro vulgar es para nosotros lo que era el latín para los antiguos; ha sucedido a la lengua latina y cuenta ya con excelentes autores. También Trissino, Maquiavelo, Tolommei, Giambullari, Gelli, Varchi, etc. defenderán la causa del vulgar. (Buceta, 1925: 86).

La reivindicación de las lenguas vernáculas pasa posteriormente a España y Alemania y luego a Portugal (Fernão d'Oliveira, *Gramática*, 1536; João do Barros, *Gramática da Lingua portuguesa*, 1540, *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, 1540; Antonio Ferreira, etc.), Francia e Inglaterra (*Toxophilus*, 1544, y *The Scholemaster*, 1566, de Roger Ascham; *Elementarie...*, 1582, de Richard Mulcaster), tomando matices diferentes en cada uno de los países: vinculándose, por ejemplo, a cuestiones religiosas en Alemania con la traducción de la Biblia de Lutero. (Romera-Navarro, 1929: 204-206; Buceta, 1925: 86; 1932: 390, n. 1).

Pese a su carácter pionero, Italia no llegó a producir lo que permitía dignificar plenamente una lengua: una gramática que demostrase que estos desdeñados vulgares podían ser reducidos a «arte» como las lenguas clásicas⁷. Lo hizo Nebrija para el castellano y la empresa era tan novedosa que la reina Isabel quedó perpleja cuando el autor le presentó su obra en Salamanca y, al preguntarle «para qué podía aprovechar, el mui reverendo padre Obispo de Ávila [fray Hernando de Talavera] me arrebató la respuesta; &, respondiendo por mí, dixo que después que vuestra Alteza metiesse debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros & naciones de peregrinas lenguas, & con el vencimiento aquellos ternían necessidad de recibir las leyes quel vencedor pone al vencido, & con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi *Arte*, podrían venir en el conocimiento della, como agora nos otros deprendemos el arte de la gramática latina para deprender el latín». (1492 [1980]: 101-102). Es la justificación que más se ha retenido de la gramática de Nebrija, la de enseñar la lengua a los no castellanoparlantes⁸. Y, sin embargo, a pesar de ser la única razón que tanto su protector como la reina alcanzaron a entender, Nebrija sólo la sitúa en

7.- Recuérdese que «gramática» designaba a menudo en la Edad Media a la lengua latina pues sobre ella versaban normalmente estos tratados.

8.- Nebrija recurre a la idea de la lengua compañera del Imperio que reaparecerá en Benito Arias Montano (Carta al duque de Alba de 18 de mayo de 1570, pidiendo la creación de una cátedra de lengua española en los Países Bajos; ed. Bleiberg, 1951: 71-74), Malón de Chaide, (ed. Bleiberg, 1951: 84), Francisco de Medina (Prólogo a las *Anotaciones de Garcilaso de Fernando de Herrera*, 1580; ed. Bleiberg, 1951: 101), etc., pero esta idea gozaba de precedentes aunque entendida en un sentido distinto. (Cf. Asensio, 1960: 399, para declaraciones análogas, aunque con matices distintos, en Italia y Portugal. Ya Massebieau [1878: 11] analizó esta idea en el Prefacio de las *Elegantiae linguae latinae* de Lorenzo Valla, donde el «imperio» de la lengua latina en gran parte de Europa compensa, para el autor, la pérdida del viejo poder militar romano). En Francia, Jacques Peletier du Mans, en 1545, presenta a sus compatriotas el ejemplo de «Jule Cesar, qui fut monarque du monde, n'avoit moindre sollicitude et affection d'amplifier l'usage de sa langue que de dilater les fins de l'empire Rommain.» (Ed. Weinberg, 1950: 113). No es así acertada la opinión de Pastor (1929: XXVII), quien parece ceñir a un país un fenómeno mucho más extendido en la Europa de la época: «Como consecuencia de este imperialismo político y lingüístico resonó en todas las alabanzas de la lengua española el mismo tono imperialista, y el español hubo de adoptar el carácter de lengua apta para la imprecación y el mando, apta para la expresión de tormentos místicos de disciplinantes y solitarios - carencia de diálogo, ya que el dialogador perora y no conversa - que tan finamente observó Antoine Rivarol (1753-1801) en su *Discours sur l'universalité de la langue française* (1784)».

tercer lugar: para él es más importante el «fijar» la lengua, para impedir una evolución o «corrupción» que envejezca cuanto en ella se escribe, y el iniciarse en la gramática de la lengua materna para luego pasar al estudio de la gramática latina⁹.

Muy pocos de sus contemporáneos comprendieron su revolución pedagógica y años después Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, 1535, pero publicado en 1777) seguía pensando que la gramática castellana de Nebrija era perfectamente inútil¹⁰, por lo que las siguientes gramáticas españolas se publicarán fuera del país, destinadas a la enseñanza de los extranjeros¹¹.

Años más tarde Geoffroy Tory, en el prefacio de *Champ fleury* (1529), defiende la lengua francesa frente a los *écumeurs de latin* que la deterioran, y expresa su deseo de que se elabore una gramática que la libere de la corrupción y la purifique:

Pleust a Dieu que quelque noble cueur s'employast a mettre & ordonner par reigle notre Langage François... j'espère qu'au plaisir de Dieu quelque noble Priscien, quelque Donat, ou quelque Quintilien français naistra de bref, s'il n'est pas deja tout edifie. («Aux lecteurs», 1529 [1970])¹².

-
- 9.- Sánchez Pérez (1992: 8) señala que «No se da unanimidad entre los estudiosos de Nebrija sobre la verdadera finalidad y objetivos de la gramática nebrisense.»
- 10.- Declara no haber leído el *Arte de gramática castellana* de Nebrija, «Porque nunca pensé tener necesidad dél y porque nunca lo he oído alabar, y en esto podéis ver cómo fue recibido y cómo era provechoso que, según entiendo, no fue imprimido más que una vez.» (1969: 75). Hay que recordar que previamente había descalificado el *Vocabulario español-latino* (1495) del mismo autor: «¿Vos no veis que aunque Librixa era muy docto en la lengua latina, que esto nadie se lo puede quitar, al fin no se puede negar que era andaluz, y no castellano, y que scrivió aquel su vocabulario con tan poco cuidado que parece averlo escrito por burla? Si ya no queréis dezir que hombres imbidiosos, por afrentar al autor, an gastado el libro.» (1969: 45-46).
- 11.- Aparecieron, más de cincuenta años después de la obra de Nebrija, en los Países Bajos; dos de ellas son anónimas: *Vtil y breve instivtion para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola*, Lovaina, 1555 (ed. facsimilar de A. Roldán, Madrid, CSIC, 1977) y *Gramática de la lengua vulgar de España*, Lovaina, 1559 (ed. facsimilar de R. de Balbín y A. Roldán, Madrid, CSIC, 1966); la tercera es obra del licenciado Villalón: *Gramática castellana. Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua castellana congrua y decentemente*, Amberes, 1558 (ed. facsimilar de C. García, Madrid, CSIC, 1971). Estos autores, a pesar de inspirarse en Nebrija, critican su obra: así en la gramática de Villalón (1558 [1971]: 6) o en la anónima de 1559 (1559 [1966]: 54).
- 12.—La primera gramática francesa renacentista sería obra de un extranjero, el inglés John Palsgrave (*L'Esclaircissement de la langue françoise*, 1530), seguida de *In linguam Gallicam Isagwge...* (1531) de Jacques Dubois (Jacobus Sylvius Ambianus), y de *Le Treté de la Grammere françoeez* (1550) de Luis Meigret, etc. Los primeros tratados italianos son las *Regole grammaticali della volgar lingua* (1516) de Francesco Fortunio y la *Grammatichetta* (1529) de Trissino, etc., ya que *Le regole della lingua fiorentina*, compuestas antes de 1495, son sólo una docena de páginas que tratan rápidamente de las «letras» del italiano y presentan una muy sucinta morfología, con una brevíssima alusión a algunos «vicios», y permanecieron inéditas hasta 1908 (ed. Ciro Trabalza). Siglos atrás, ya Pierre Helie había apuntado la posibilidad de construir una gramática para el francés pero la mayoría de los gramáticos posteriores rechazaron su novedosa idea. Sin duda se consideraba innecesario, puesto que la lengua francesa nunca se aprendía de manera reflexiva y que la práctica de la lengua materna se asimilaba al ejercicio de un arte mecánico, siendo así que el saber medieval, fundamentalmente teórico y libresco, no prestaba ningún interés a las enseñanzas prácticas: «C'est pour notre esprit moderne un des aspects déconcertants de la civilisation médiévale que d'avoir maintenu et développé des techniques très complexes sans la médiation de la réflexion théorique et de l'écriture.» (Lusignan, 1987: 87-90, 90). De este modo, sólo el cambio de perspectiva aportado por el Renacimiento podía propiciar la aparición de una gramática de una lengua vulgar, equiparable a las gramáticas de las lenguas clásicas. Anteriormente, en los siglos XIII y XIV, se habían redactado breves trataditos de la lengua de oc, destinados a los trovadores extranjeros (italianos o catalanes); a principios del siglo XV, encontramos el conciso esquema morfológico, con inventario y clasificación de las letras, que constituye el inacabado o incompleto

3. DE LA REVALORIZACIÓN A LA PREEMINENCIA.

Las defensas o loas de la lengua materna se inician, en España, con Nebrija, se prolongan en Juan de Valdés, Cristóbal de Villalón, Alejo Venegas del Busto, Pedro Mexía, Ambrosio de Morales (autor del principal escrito de la época sobre el tema, su *Discurso sobre la lengua castellana*, 1546¹³), Fernando de Herrera, fray Luis de León, Malón de Chaide, etc¹⁴. Insisten en la necesidad de utilizar la lengua «natural» pues siempre la conoceremos mejor que una lengua aprendida¹⁵, además de seguir así el ejemplo de los antiguos e italianos¹⁶; usar la lengua vulgar permite comprender las obras a todo el mundo¹⁷; además, no es lengua inferior a otras si se cultiva como se cultivaron las lenguas griega y latina¹⁸; es enemigo de sí mismo quien prefiere la lengua ajena a la propia¹⁹ y es ofensivo para una nación considerar que su lengua no es apta para tratar asuntos serios²⁰. Los autores religiosos tienen un motivo suplementario para recurrir a ella: tratar temas morales en lengua vulgar permitirá al público ignorante del latín desacostumbrarse de la lectura de novelas amorosas o caballerescas²¹, etc. No es bajaza tratar en ella asuntos graves, ni debe proscribirse su empleo en temas religiosos²², etc.

Pero escribir en romance no es hacerlo como habla el vulgo. También en la lengua materna se ha de practicar la elocuencia, el estudio y el cuidado del bien decir, y no sólo en latín o en griego -dice Ambrosio de Morales (ed. Bleiberg, 1951: 52-54)-, denunciando el doble error de sus compatriotas de creer que en la lengua natural basta con lo que la naturaleza nos enseña o de considerar vicioso y afectado cuanto escapa a lo común y ordinario. Fray Luis de León, en *De los nombres de Cristo* (ed. Bleiberg, 1951: 69), destaca que «el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice, como en la manera como se dice; y negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen y mira el sonido de ellas y aun cuenta, a veces, las letras, y las pesa y mide y las compone, para que, no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura». Confiesa la novedad de su empresa: «es nuevo, y camino no usado por los que escriben en esta lengua, poner en ella número, levantándola del decaimiento ordinario».

Donait françois del inglés John Barton (ed. Stengel, 1979), compuesto en forma de preguntas y respuestas y destinado a la enseñanza del francés en Inglaterra, lengua que conservaba gran importancia en la administración y justicia inglesas; esta persistencia parece responder a un interés político del Estado inglés por legitimar su pretensión al dominio de Francia en los tiempos de la Guerra de los Cien Años. (Lusignan, 1987: 108, 111-115).

- 13.- Su discurso fue escrito en 1545 y publicado en 1546, en las *Obras* de Francisco Cervantes de Salazar, como prólogo al lector del *Diálogo de la dignidad del hombre*, compuesto por su tío Hernán Pérez de Oliva y acabado por Cervantes de Salazar; el autor dio una segunda edición retocada en la publicación de las obras de Hernán Pérez de Oliva (Córdoba, 1585).
- 14.- Estas apologías fueron recogidas y editadas por Pastor, 1929, y Bleiberg, 1951. Las francesas de la primera mitad del XVI fueron publicadas por Longeon, 1989.
- 15.- Villalón, ed. Bleiberg, 1951: 36; Malón de Chaide, ed. Bleiberg, 1951: 84; etc.
- 16.- Ambrosio de Morales, ed. Bleiberg, 1951: 48-51; Malón de Chaide, ed. Bleiberg, 1951: 84; etc.
- 17.- Mexía, ed. Bleiberg, 1951: 19; Villalón, ed. Bleiberg, 1951: 36; etc.
- 18.- Mexía, ed. Bleiberg, 1951: 19; Villalón, ed. Bleiberg, 1951: 37; Ambrosio de Morales, ed. Bleiberg, 1950: 51-54; etc.
- 19.- Villalón, ed. Bleiberg, 1951: 37; etc.
- 20.- Malón de Chaide, ed. Bleiberg, 1951: 84; etc.
- 21.- Malón de Chaide, ed. Bleiberg, 1951: 78-79; Fray Pedro de la Vega, ed. Bleiberg, 1951: 138; etc.
- 22.- Fray Luis de León, ed. Bleiberg, 1951: 69; Malón de Chaide, ed. Bleiberg, 1951: 82-85; etc.

En Francia, las declaraciones a favor del empleo del francés se multiplican a lo largo del siglo XVI, desde el prefacio a la traducción de Justino realizada por Claude de Seyssel (1509; ed. Longeon 1989: 22-27): pide que se vierta a la lengua materna todo cuanto sea digno de conocerse, siguiendo así el ejemplo de los romanos; habla ya de un comienzo de expansión de la lengua francesa en regiones italianas conquistadas. Por estos años, sin embargo, los franceses intentan esencialmente librarse de la acusación de «bárbaros» en costumbres y lengua con la que los italianos invadidos se vengan de sus invasores²³. Así, el poeta e historiador Jean Lemaire de Belges (1473-después de 1515), en un relato alegórico donde alternan la prosa y el verso (*Concorde des deux langages*, compuesto no después de 1511 pero publicado en 1513), propone la concordia del francés y el toscano, apuntando que no es su lengua inferior al italiano²⁴. Así, en el Templo de Venus, alternan los cantos en francés, toscano y latín:

*Tant de françois que toscan et latin
L'air y resonance, entre les murs du temple,
Et plus au soir qu'il ne fait au matin.*

(Lemaire, 1947: 18, vv. 268-270).

Y eso pese a los amores de la diosa con el belicoso Marte, mientras que la perfecta concordia reina en el superior templo de Minerva: «Là se treuvent conjointz, vivans en paix sans noise,/ Le languaige toscan et la langue françoise». (Lemaire, 1947: 41, vv. 73-74).

Unas décadas después, Juan de Valdés (1969: 44) considera la lengua castellana «tan elegante y gentil» como la toscana pero «más vulgar» pues nadie escribió en ella «con tanto cuidado y miramiento» como lo hicieron en italiano Boccaccio y Petrarca.

De las apologías de la lengua francesa puede recordarse la que Étienne Dolet (1509-1546), maestro de la Pleiade, incluye en la dedicatoria de su tratado sobre *La manière de bien*

23.- En el siglo XV eran los franceses quienes tildaban de «bárbaros» a los ocupantes ingleses que se negaban a hablar la lengua francesa y les imponían un tratado en latín. (Berriot, «Langue, nation et pouvoir: les traducteurs du XVI^e siècle précurseurs des humanistes de la Renaissance», en Jones-Davies, ed., 1991: 113-135, 115).

24.- Antaño al servicio de Margarita de Austria, tutora del futuro Carlos V, a cuyo servicio había escrito sus *Chansons de Namur* (1507), donde celebra la derrota de los franceses de Robert de la Marck a manos de los campesinos de las Ardenas, tildando a los primeros de arrogantes, saqueadores, violadores y cobardes:

Et qui plus fait ton bruit anichiller,
C'est que tu viens courir jusqu'à leur veue
Villes ardoir, monastères bruler
Nonnains corrompre et vierges violer
Par fier oultraige et fureur despourveue
Puis sans destour la tyrannie indeue
Retourne en France en grand pompe et beubant
Compter les feux par toy faictz en Brabant.

(Lemaire, 1882-1885 IV: 300).

(Cf. también introducción de Jean Frappier a Lemaire, 1947: XVI), Jean Lemaire pasó posteriormente al servicio de Ana de Bretaña y Luis XII, alabando, pocos años después, a esos mismos «franceses» a quienes antes denigraba. Además de la *Concorde*, su obra más célebre son las *Illustrations de Gaule et Singularités de Troie* (1511-1512-1513). En esta obra, apoyándose en Annio de Viterbo, establece la genealogía de los reyes de la Galia a partir del diluvio. Entre los descendientes de Noé sitúa al dios egipcio Osiris y al Hércules libio, este último antepasado tanto de los reyes galos como de Dárdano, primer rey troyano. Más tarde Franco, hijo de Héctor, se instalaría en la Galia. No logró terminar su obra, que contó con un éxito extraordinario, inspirándose en ella Ronsard para su *Franciade*.

traduire d'une langue en autre (1540; ed. Weinberg, 1950: 77-79), donde proclama de nuevo que usar la lengua materna es seguir el ejemplo de los antiguos. En la dedicatoria a Cretofle Perot de su traducción en verso del *Arte poético* de Horacio (1541; reproducción de la segunda edición, de 1545, en Weinberg, 1950: 111-115), Jacques Peletier du Mans expone la mayoría de las ideas más tarde desarrolladas por Du Bellay: si el estilo de los escritores actuales no alcanza la vehemencia y graciosa propiedad de los escritores de antaño no es por falta de talento, pues nuestro siglo iguala a las más gloriosas épocas del pasado, sino a causa del desprecio que mostramos hacia nuestra lengua, a la que desatendemos para dedicarnos al cultivo del griego y del latín. Deberíamos imitar el ejemplo de los latinos o, más cerca de nosotros, el de los italianos, Dante, Petrarca, Boccaccio y Sannazaro y otros. Además, recurriendo a las lenguas clásicas, nunca podremos alcanzar la perfección de los antiguos, por lo que alaba a los que se esforzaron por ennoblecer la lengua francesa, como Jean Lemaire de Belges. Ahora, bajo el mecenazgo de Francisco I, se ha enriquecido la lengua francesa, «tellement qu'à voir la fleur où ell'est de present, il faut croire pour tout seur que si on procede tousjours si bien, nous la voirrons de brief en bonne maturité, de sorte qu'elle suppeditera la langue Italienne et Espagnole, d'autant que les François en religion et bonnes meurs surpassent les autres nations». (Ed. Weinberg, 1950: 114).

En 1548, Jacques de Beune publica el primer tratado íntegramente destinado a la defensa del francés (*Discours comme une langue vulgaire se peut perpétuer*, ed. Longeon, 1989: 130-138). Un año después aparece *La Deffence et Illustration de la langue françoise* (1549) de Joachim du Bellay (1522-1560), el más célebre escrito teórico de su siglo, a pesar de su escasa originalidad. Recoge y desarrolla las ideas de sus predecesores y, para apoyar su teoría, recurre -a veces casi literalmente- a los argumentos utilizados por Sperone Speroni (1500-1588) en defensa del italiano en su *Dialogo delle lingue* (1542). (Villey, 1908). La lengua y literatura francesa no han alcanzado aún el rango de las lenguas y literaturas clásicas pero, de seguirse sus consejos, un día las superarán. Con metáforas militares y recuerdos bélicos, concluye su tratado invitando a despojar a la orgullosa Roma y a la embustera Grecia de sus glorias para adornar los templos y altares franceses (1549 [1970]: 195-197). Su principal preocupación es enriquecer la lengua francesa.

Así pues, el deseo de engrandecer la propia lengua se desarrolla antes en España que en Francia, e incluso, gracias a Nebrija, España se adelanta a Italia en el insólito propósito de equiparar la lengua «natural» con las lenguas clásicas reduciendo la primera a «reglas». Se parte de la idea de que las lenguas son, en principio y por naturaleza, iguales, difiriendo sólo por cómo han sido cultivadas²⁵ y se insiste en la necesidad de cultivar la propia lengua, no reproduciendo al escribir el habla del vulgo. Ambas lenguas se comparan únicamente con el italiano (con el que Lemaire de Belges establece la igualdad del francés), aunque no faltan voces que proclaman la lengua propia la más excelsa de las vulgares²⁶ o incluso superior a las lenguas clásicas.

25.- Por ejemplo, Pedro Mexía (1540 [1989 I] : 162-163) dirá «... pues la lengua Castellana no tiene, si bien se considere, por qué reconozca ventaja a otra ninguna...». Du Bellay (1549 [1970]: 12-13) señala, siguiendo a Speroni, que: «[les langues] ont été formées d'un mesme jugement à une mesme fin: c'est pour signifier entre nous les conceptions & intelligences de l'esprit. Il est vray que par succession de tens les unes, pour avoir été plus curieusement reiglées, sont devenues plus riches que les autres: mais cela ne se doit attribuer à la félicité desdites Langues, ains au seul artifice & industrie des hommes».

26.- Así el madrileño Gonzalo Hernández de Oviedo, *Histoira general y natural de las Indias*, libro I, escrito antes de 1535, habla de «mi lengua castellana, la qual de las vulgares se tiene por mejor de todas.» (Asensio, 1960: 412, n. 2).

cas²⁷. En España no existe por estas fechas mención a la lengua francesa, a la que no se siente como rival, mientras que en Francia, antes de la mitad del siglo, ya Peletier du Mans expone su deseo de que el francés supere a las lenguas italiana y española. Para engrandecer su lengua la Pléiade recomienda también el estudio de los autores españoles, mientras que los escritores franceses no despiertan interés en España durante este siglo, a excepción del madrileño Juan Hurtado de Mendoza (nacido hacia 1497), autor del *Buen plazer trobado en treze discantes de quarta rima Castellana según imitación de trobas Francesas*,... (Alcalá, 1550), rezagado imitador de la poesía de los grandes retóricos.

Du Bellay (1549 [1970]: 28) piensa que un día la lengua francesa podrá igualarse con la griega y la latina pero para ello pide que se imiten «les bons auteurs Grecs & Romains, voyre bien Italiens, Hespagnols & autres» (1549 [1970]: 104). Ronsard, en su tercer prefacio póstumo a la *Franciade*, aconseja al futuro poeta heroico «d'apprendre diligemment la langue Grecque et Latine, voire Italienne et François et Espagnole» (Ed. Weinberg, 1950: 267). Hacia la mitad del siglo aparece una contraposición indirecta entre las dos lenguas en una gramática española publicada en los Países Bajos pero, en la Península, se siguen contraponiendo sólo el castellano y el toscano, como Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a las obras de Garcilaso*, 1580 (ed. Bleiberg, 1951: 87-92, Cf. Terracini, 1979: 229-284), mientras que Henri Estienne arremete contra el italiano y aún más el español. Por estos años, cuando en España se contrapone la lengua propia con la francesa es en comparaciones genéricas, en las que se introducen otras lenguas como el alemán, etc.; así, en el prefacio de Zapata a su traducción del *Arte poético* de Horacio (1592 [1954]):

Assi a estas vence a latina en facilidad de prononciacion, y claridad, y no ambiguidad a la Grega en autoridad, en decencia, y no en afectacion a la Italiana, a la Francesa en grauedad y abundancia, a la Tudesca en mansedumbre y llaneza, en no hazer el rostro a la garganta a los labrios, al acento violencia y fuerça. A la Latina, Griega, y Tudesca, y en general a todas en la abundancia de versos, en agudezas de dichos, y de gracias, y en fin, a la Griega, y Latina: que de dos y tres entendimientos que tiene vna cosa, dexan al oyente en su mano, que rastree como perro, por qual de los tres caminos ha de tomar.

4. CONFRONTACIONES ENTRE LAS LENGUAS ESPAÑOLA Y FRANCESA²⁸.

Uno de los criterios esgrimidos para aspirar al predominio lingüístico en Europa fue la mayor proximidad al prestigioso latín, lo que podría permitir sustituirlo como lengua «universal». De ahí, las numerosas composiciones hispanas y latinas, cultivadas por prestigiosos eruditos y escritores como Castillejo, Fernán Pérez de Oliva, Ambrosio de Morales, el Brocense,

27.- En una curiosa obra, compuesta entre 1510 y 1575 y dedicada a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, aunque no publicada hasta el siglo XIX, *Las Valencianas Lamentaciones y El Tratado de la Partida del ánima*, del cordobés Juan de Narváez (1889: 17-19), se sostiene que la lengua griega supera a la latina y la española a la griega, basándose en un argumento que encontramos también en Peletier, etc.: la perfección de las costumbres conlleva la perfección de la lengua: «Cuando los hábitos son/ De mayores perfecciones,/ Tanto sus prononciaciones/ Son de mayor perfeccion:/ Pues ¿quién la generacion/ De los nuestros vence ó sobra,/ Ni quien iguala á su obra/ En aquesta habitacion?// Por nos cierto se ennoblescen/ Artes, ciencias y exercicios:/ Por nos decaen los vicios/ Y las virtudes florescen:/ Entre nos vemos que crescen/ Los ingenios naturales:/ Por nos los actos reales/ Sobre todos resplandescen.»

28.- Este punto, así como el siguiente se desarrolla en el artículo titulado "Rivalidades lingüísticas franco-españolas en el siglo XVI", *Epos*, 14 (1998).

Francisco López de Úbeda, Sor Juana Inés de la Cruz, Tomás de Iriarte, etc. (Buceta, 1925: 86-87; 1932).

Una de ellas responde claramente a la polémica lingüística entre los dos países: es la «Epistola latina et hispanica», incluida al final de la *Vtil y breve institvion para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola* (Lovaina, 1555)²⁹.

Unas décadas después, el gran helenista e impresor calvinista Henri Estienne (1531-1598) publica la más ardua defensa del francés, comparándolo con el italiano y el español. El autor, que ya en el *Traité de la Conformité du langage françois avec le grec* («Préface», 1565 [1853]: 18), sostenía que el francés se asemejaba más al griego, la más bella de las lenguas, que el latín, el italiano o el español, redacta rápidamente, a instancias de Enrique III, su *Projet de l'oeuvre intitulé de la Précellence du langage françois* (1579).

Esta obra que, pese a no ser la «obra definitiva» nunca publicada, alcanza proporciones considerables, es una réplica a ensayistas italianos y en particular al diálogo *L'Ercolano* (1570) de Benedetto Varchi (1502-1565) (Estienne, 1579 [1896]: 14-15). Intenta «demostrar» la superioridad del francés frente al italiano y sobre todo al español (pues vencido lo más quedará derrotado lo menos) en «gravité», «gentillesse», gracia, brevedad y sobre todo riqueza, aunque para ello tenga que considerar como «préstamo» (o mejor «saqueo» y «rapiña») de la lengua francesa a cuantas voces del latín tardío, germánicas o con alteraciones semánticas figuran en estas lenguas (así figuran palabras como *batalla*, *caminar*, *cargar*, etc.).

Sus conocimientos de la lengua española son muy superficiales, lo que no parece inquietarle, pues siente hacia ella el mayor desprecio (*id.*: 23), desprecio en el que intervienen prejuicios políticos y religiosos. No es así extraño que, pese a la inquina que en ocasiones muestra hacia el italiano, proponga a sus hablantes un trato muy «favorable»: aceptar la supremacía de la lengua francesa, a cambio de lo cual los franceses otorgarán un honroso segundo lugar a la lengua italiana, aliándose ambos pueblos contra la odiada lengua española (*id.*: 25, 359-360).

5. UNA TÍMIDA CURIOSIDAD.

A pesar del escaso interés en España por la lengua y la cultura francesa, durante todo el siglo XVI, las circunstancias políticas, en este caso la paz de Cateau-Cambrésis (1559) y el matrimonio de Felipe II con Isabel de Valois, propiciaron que, en 1565, las prensas de Francisco

29.—Puede comprobarse con el comienzo del texto: «Scribo & supplico rogando te Francia des & respondeas tales probationes, tractando de tua eloquentia, loquela & excellentia, quales scribo de Hispania: comparando gentes, nationes & prouincias: quales manifesto dictando epistolas puras, Latinas & Hispanas. Hispania (antiquissima corona) perseuero (cessante memoria de contrario) duro, & regno prouincia Christiana. Tu Francia principias a Moroueo, & regnas continuando quasi mille annos christiana, praedicante sancto Remigio & regnando Clodoueo. Et Hispania quasi ante quatercentum annos praedicante sancto Iacobo Apostolo. Responde Francia, & da & propone contra nos tam grandes nationes, tam fertiles, tam fructuosas prouincias & tantas, tales gentes, tam ingeniosas, tam scientificas, tam virtuosas, prudentes, iustas, modestas, liberales, graciosas, & magnificas... Si demandas eloquentia tam propinqua Latina, Responde dictando, & compone libros, chartas tam Latinas & vulgares contra vnas Hispanas & Latinas tales...». (1555 [1977]: 125-126). El texto fue recogido, con variantes, en las *Alabanzas de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana* (1574 [1979]) de Rafael Martín de Viciano. Composiciones análogas intentaron demostrar la superioridad del portugués, del italiano, del «valenciano» e incluso en Francia se compusieron versos que podían leerse en latín y en francés, aunque el texto no presenta un mismo sentido en latín y en francés o carece de sentido en latín. Compusieron poemas latinos y franceses Jean d'Auton, Mathurin Cordier y Étienne Pasquier.

de Cormellas y Pedro de Robles, en Alcalá de Henares, publicaran dos obritas de escasísima originalidad pero interesantes como primicias de un interés que sólo se desarrollaría siglos después. Son la *Grammatica con reglas muy prouechosas y necessarias para aprender a leer y escreuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana*, de Baltasar de Sotomayor, y el *Vocabulario de los vocablos que mas comunmente se suelen vsar. Puestos por orden del Abecedario, en Frances, y su declaración en Español. El estilo de escribir, hablar y pronunciar las dos lenguas, el Frances en Castellano, y el Castellano en Frances*, de Jaques de Liaño, con una dedicatoria en francés firmada «Jaques Ledel». Ambas obras contaron con poco éxito pues únicamente, durante la guerra de Cataluña, las reprodujo parcialmente el impresor Antonio Lacaualleria, olvidando de citar a sus autores: *Grammatica con reglas muy prouechosas, y necessarias para aprender a leer, y escriuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana* (Barcelona, 1647).

Aunque en Francia el interés por la lengua y la cultura española, durante la segunda mitad del siglo XVI, es superior al que mostraron los españoles por las de sus vecinos nortefios, las primeras gramáticas españolas no aparecerán hasta finales del siglo, en un momento en que los enfrentamientos militares entre los dos países han generado una profunda hispanofobia.

Acaso esto explique el poco éxito alcanzado por la *La Parfaicte Methode povr entendre, escrire et parler la langue espagnole*, diuisée en deux parties. *La premiere contient briueument les Reigles de grammaire. La seconde, les Recherches des plus beaux enrichissemens de la langue qui seruent à la composition & traduction* (París, 1596), a pesar de sus cualidades intrínsecas y a que el anonimato encubría la personalidad del autor, N. Charpentier, muerto en la rueda en abril de 1597, bajo la acusación de participar en un complot proespañol.

En este medio hostil no sorprenden tampoco las declaraciones hispanófobas que encierra la dedicatoria de la primera edición de la más célebre gramática española para uso de los franceses de su tiempo, declaraciones que se matizarán en la segunda edición de 1604, para desaparecer únicamente en la tercera edición de 1606, dedicada a los hermanos Fugger. Es la *Grammaire et observations de la langve Espagnolle* (1597)³⁰ de César Oudin (h.1560-1625), traductor de la primera parte del *Quijote*.

6. CONCLUSIÓN.

Al comparar la rehabilitación en parte paralela -aunque más temprana en España- de los denigrados vulgares elevados a la categoría de «lenguas nacionales», se observa que esta reivindicación desemboca en la confrontación entre ambas lenguas.

En un principio, el francés y el español se comparan con el prestigioso toscano pero ya hacia la mitad del siglo se expresa en Francia el deseo de que la lengua francesa supere también a la lengua española, rivalidad que, en el caso del castellano, queda limitada a una epístola insertada en una gramática publicada en Lovaina.

La Pléiade recomienda enriquecer la lengua francesa con la imitación de los buenos autores españoles mientras que, salvo algún caso aislado y sin repercusión, la literatura francesa, tan apreciada en la Edad Media, no suscita interés por estos años en España.

Las circunstancias políticas propician la publicación, en 1565, de dos trataditos para aprender francés; ambos refunden materiales anteriores y no parecen haber tenido éxito; habrá que

30.—Que en su tercera edición pasará a llamarse *Grammaire Espagnolle...*

esperar más de medio siglo para que surjan en España nuevos materiales didácticos con esta misma intención.

Las gramáticas españolas para franceses no aparecen hasta finales del siglo pero, además de aportar una mayor originalidad, una de ellas inicia una serie de manuales didácticos que contará con una larga sucesión en el siglo siguiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALONSO, Dámaso (1957) «Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI: D. Juan Hurtado de Mendoza», *Obras Completas*, t. II, 1ª parte, Madrid, Gredos, 1973, pp. 665-766.
- ANÓNIMO (1555) *Vtil y breve institvion para aprender los principios y fundamentos de la lengua hespañola*, Lovaina, edición facsimilar con estudio e índice de Antonio Roldán, Madrid, CSIC, 1977. (Clásicos Hispánicos).
- ANÓNIMO (1559) *Gramática de la lengua vulgar de España*, Lovaina, edición facsimilar y estudio de Rafael de Balbín y Antonio Roldán, Madrid, CSIC, 1966. (Clásicos Hispánicos).
- ANÓNIMO (1647) *Grammatica con reglas muy prouechosas, y necessarias para aprender a leer, y escriuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana. Con vn estilo de escribir, hablar y pronunciar las dos lenguas, el Frances en Castellano, y el Castellano en Frances. A la fin va vna Egloga, y otras cosas en las dos lenguas, no menos prouechosas para qualquier que entrambas lenguas quisiere deprender*, Barcelona, Antonio Lacauallera.
- ASENSIO, Eugenio (1960) «La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española* 43, 399-413.
- BARROS, João de (1540) *Gramática da Lingua portuguesa. Cartinha, gramática, diálogo em louvor da nossa linguagem*, reproducción facsimil e introducción de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971.
- BATANY, Jean (1982) «L'amère maternité du français médiéval», *Langue française* 54, 29-39.
- BEAUNE, Colette (1985) *Naissance de la nation France*, nueva ed. 1991, París, Gallimard.
- BEMBO, Pietro (1880) *Prose Scelte. Degli Asolani, Della volgar lingua. Lettere scelte*, prefazione di Francesco Costèro, Milán, Edoardo Sonzogno.
- BLEIBERG, Germán (1951) *Antología de elogios de la lengua española*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- BOURLAND, Caroline B. (1933) «The Spanish Schoole-master and the Polyglot Derivatives of Noël de Berlaimont's *Vocabulare*», *Revue hispanique* 81/ 1, 283-318.
- BOURLAND, Caroline B. (1938) «Algo sobre Gabriel Meurier, maestro de español de Amberes (1521-1597?)», *Hispanic Review* 6, 139-151.
- BRUNOT, Ferdinand (1966-1967) *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, nueva éd., t. I. *De l'époque latine à la Renaissance*, t. II. *Le XVIIe siècle*, París, Armand Colin.

- BUCETA, Erasmo (1925) «La tendencia a identificar el español con el latín. Un episodio cuatrocenista», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, t. I, Madrid, Hernando, pp. 85-108.
- BUCETA, Erasmo (1932) «De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII», *Revista de Filología Española* 19, 388-414.
- CASTRO, Américo (1948) *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, nueva ed., Barcelona, Crítica, 1983.
- CERVANTES DE SALAZAR, Francisco (1546) *Obras...*, 3 tomos en 1 vol., Alcalá de Henares.
- CHARPENTIER, N. (1596) *La Parfaicte Methode povr entendre, escrire et parler la langue Espagnole*, diuisée en deux parties. La premiere contient briuelement les Reigles de grammair. La seconde, les Recherches des plus beaux enrichissemens de la langue qui seruent à la composition & traduction, París, Lucas Breyel.
- CORCUERA, Fidel y GASPAR, Antonio (1996) «Los comienzos de la expansión de la lengua francesa a través de las gramáticas publicadas dentro y fuera del territorio francés. El caso de España», *L'«Universalité» du français et sa présence dans la Péninsule Ibérique. Actes du Colloque de la SIHFLES tenu à Tarragone (Université Rovira i Virgili) du 28 au 30 septembre 1995*, Juan García Bascuñana, Brigitte Lépinette y Carmen Roigs (eds.), *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde* 18, décembre, pp. 173-188.
- DU BELLAY, Joachim (1549) *La Deffence et Illustration de la langue françoise*, ed. de Henri Chamard, París, Marcel Didier, 1970. (STFM).
- ESTIENNE, Henri (1565) *Conformité du langage françois avec le grec*, ed. de Léon Feugère, París, Imprimerie de Jules Delalain, 1853.
- ESTIENNE, Henri (1579) *La Précellence du langage françois*, éd. de Edmond Huguet, prefacio de L. Petit de Julleville, París, A. Colin, 1896.
- FLORES VARELA, Camilo D. (1978) «Les deux premières méthodes de français pour espagnols publiées en Espagne», *Verba* 5, 341-350.
- FRAIN DU TREMBLAY, Jean (1703) *Traité des langues, où l'on donne des principes et des règles pour juger du mérite et de l'excellence de chaque langue, et en particulier de la langue françoise*, nueva ed., Amsterdam, Estienne Roger, 1709.
- JONES-DAVIES, M. T., ed. (1991) *Langues et nations au temps de la Renaissance*, París, Klincksieck/ Université de Paris-Sorbonne.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean (1947) *La concorde des deux langage*, ed. crít. de Jean Franppier, París, Librairie Droz.
- LEMAIRE DE BELGES, Jean (1882-1885) *Oeuvres*, ed. de J. Stecher, Lovaina; reimpresión, Ginebra, Slatkine, 4 vol., 1969.
- LÉPINETTE, Brigitte (1996) «Les premières grammaires du français (1565-1799) publiées en Espagne. Modèles, sources et rôle de l'espagnol», *Histoire. Épistémologie. Langage* 18/ 2, 149-177.
- LIÑANO, Jacques de (1565) *Vocabulario de los vocablos que mas comunmente se suelen vsar. Puestos por orden del abecedario, en Frances, y su declaracion en Español. El estilo de*

- escriuir, y pronunciar las dos lenguas, ...* Ahora nueuamente recopilado por —, Alcalá de Henares, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles.
- LONGEON, Claude, ed. (1989) *Premiers Combats pour la langue française*, París, Le Livre de Poche Classique.
- LUSIGNAN, Serge (1987) *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue au XIII^e et XIV^e siècle*, 2^a ed., París, Vrin/ Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- MASSEBIEAU, Louis (1878) *Les colloques scolaires du XVI^e siècle et leurs auteurs (1480-1570)*, París, J. Bonhoure et Cie.
- NARVÁEZ, Juan de (1889) *Las Valencianas Lamentaciones y El Tratado de la Partida del ánima*, prólogo de D. Luis Montoto y Rautenstrauch, Sevilla, Imp. de E. Rasco.
- NEBRIJA, Antonio (1492) *Gramática de la lengua castellana*, ed. de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- LOUDIN, César (1597) *Grammaire et Observations de la langue Espagnolle*, París, Marc Orry.
- LOUDIN, César (1604) *Grammaire et Observations de la langue Espagnolle,...*, 2^a ed., París, Marc Orry.
- LOUDIN, César (1606) *Grammaire espagnolle espliuee en françois, ...*, 3^a ed., París, Marc Orry.
- LOUDIN, César (1610) *Grammaire espagnolle, mise et expliuee en françois,...*, 4^a ed., París, Marc Orry.
- LOUDIN, César (1619) *Grammaire espagnolle, receuillie, et mise en meilleur ordre qu'auparavant, avec l'explication d'icelle en François,...*, 5^a ed., París, Adrian Tiffaine.
- LOUDIN, César (1641) *Grammaire espagnole, expliuee en françois [sic]... Augmentée en ceste derniere edition, par Antoine Loudin,...*, París, Jean Jost.
- PASTOR, José Francisco (1929) *Las apologías de la lengua castellana en el siglo de oro*. Selección y estudio por —, Madrid, Los Clásicos olvidados. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles).
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio (1976) «Motivaciones para el estudio del español en las gramáticas del siglo XVI», *RFE* 58, 201-229.
- ROMERA-NAVARRO, M[iguel] (1929) «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bulletin hispanique* 31, 204-255.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Aquilino (1992) *Historia de la enseñanza del español como lengua extranjera*, Madrid, SGEL.
- SOTOMAYOR, Baltazar de (1565) *Grammatica con reglas muy prouechosas y necessarias para aprender a leer y escreuir la lengua Francesa, conferida con la Castellana,...* Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Francisco de Cormellas.
- STENGEL, E. (1879) «Die ältesten Anleitungsschriften zur Erlernung der französischen Sprache», *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur*, 1, 1-40.
- SUÁREZ GÓMEZ, Gonzalo (1961) «Avec quels livres les Espagnols apprenaient le français (1520-1850)», *Revue de littérature comparée* 35/ 1, 158-171, 35/ 2, 330-346, 35/ 3, 512-523.

- TERRACINI, Lore (1979) *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Turín, Stampatori.
- TORY, Geofroy (1529) *Champ fleury*, facsímil de la ed. de París, 1529, intr. de J.W. Jolliffe, Nueva York, Johnson Reprint Corporation/ La Haya, Mouton, 1970.
- TRABALZA, Ciro (1908) *Storia della grammatica italiana*, Milán, Ulrico Hoepli.
- VALDÉS, Juan de (1535) *Diálogo de la lengua*, ed. de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1969.
- VARCHI (1880) *L'Ercolano e Lezione Quattro sopra Alcune Quistioni d'Amore*, Milán, Edoardo Sonzogno.
- VICIANA, Martín de (1574) *Alabanzas de las lenguas hebrea, griega, latina, castellana y valenciana*, Valencia, Servicio de Reproducción de libros, Librerías París-Valencia, 1979. (Reproducción de la ed. de Valencia, Librería de Francisco Aguilar, 1877).
- VILLALÓN, Cristóbal de (1558) *Gramática castellana*, ed. facsimilar y estudio de Constantino García, Madrid, CSIC, 1971. (Clásicos Hispánicos).
- VILLEY, Pierre (1908) *Les Sources italiennes de la «Défense et Illustration de la langue françoise» de Joachim Du Bellay*, París, Champion.
- VIVES, Juan Luis (1947-1948) *Obras completas*, trad., comentarios y notas de Lorenzo Riber, 2 vol., Madrid, Aguilar.
- WEINBERG, Bernard (1950) *Critical Prefaces of French Renaissance*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- ZAPATA, Luis (1592) *El arte poetica de Horacio traducido por—*, reproducción en facsímil, Madrid. Real Academia Española. 1954.

TRADUCCIÓN

J.-K. HUYSMANS Y J. HERRERO: CONSIDERACIONES ACERCA DE UNA TRADUCCIÓN DE *À REBOURS*

CARMEN CAMERO PÉREZ
EMILIA ALONSO MONTILLA
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Proponemos en este artículo una reflexión sobre la traducción literaria a partir de la obra de J.-K. Huysmans *À Rebours*. El análisis comparativo del texto original y su traducción española, pone de manifiesto la necesidad de privilegiar el imaginario simbólico decadente frente a la traslación puramente lingüística.

Palabras clave: traducción, literatura, imaginario, decadente.

RÉSUMÉ

Cet article est une réflexion sur la traduction littéraire à partir de l'oeuvre de J.-K. Huysmans *À Rebours*. L'analyse comparée du texte original et sa traduction espagnole montre la nécessité de privilégier l'imaginaire symbolique décadent face à la traslation purement linguistique.

Mots-clés: traduction, littérature, imaginaire, décadent.

ABSTRACT

From *À Rebours* by J-K Huysmans we propose a reflection on the literary translation. The analytical comparison of both, the original text and its spanish translation shows the need of raising the decayng symbolic aspects instead of the liguistic translation.

Keywords: translation, literature, fancy, decay.

La traduction est un duel à mort où périt inévitablement celui qui traduit ou celui qui est traduit. Schlegel.

Andréi Fédorov proclamó en 1953 el principio de que toda traducción es ante todo una operación lingüística. Después de él otros muchos, pretendiendo a veces esquematizar el proceso de la traducción, han ofrecido soluciones francamente simplistas cuando no alejadas de la realidad. Ni siquiera la lingüística del texto (Neubert, 1992) que insiste en la *naturaleza textual* de la traducción, podrá llegar a desentrañar el acto creador, ya que por muchas que sean las disciplinas en las que se apoya, se le escapan todos los datos que constituyen la experiencia hecha de vivencias y se limita a reducirlo todo a una clasificación extensiva a cualquier texto.

Hoy, las distintas operaciones de traducción que existen nos muestran cómo cada género posee una originalidad propia que lo hace irreductible a otro. Es cierto que para traducir, lo mínimo que se puede pedir a un buen traductor es el conocimiento de dos lenguas. Pero esto es sólo el punto de partida, pues la esencia de cada traducción se encuentra, en los hechos ligados a un contexto cultural. El contexto lingüístico es sólo la materia bruta de la operación de traducir, son las relaciones entre dos culturas, dos formas de pensamiento y distinta sensibilidad lo que caracteriza la traducción. Por ello estamos de acuerdo con Teodoro Sáez Hermosilla en que un buen traductor de textos literarios tiene que poseer una gran capacidad crítica, ser crítico en el sentido de estudioso del texto literario, es decir analizar cada una de sus partes, y sus relaciones para vivir su dinámica como fragmentación y como totalidad. La organización del mensaje, la manera de vehicularlo, la estructura de la obra, importa muy mucho, pues denota el estilo personal del autor que no busca al escribir la captación simple del mensaje sino que es una creación sentida y proyectada. Lo que el autor dice no reside sólo en los signos lingüísticos, sino en la organización del estilo. Como dice G. Steiner un traductor no se perfecciona leyendo libros de hermenéutica, sí lo hace en cambio, conociendo el texto en sus coordenadas de lenguaje, mensaje, emisor y receptor.

Dada nuestra faceta de experiencia crítica, nuestra intervención consistirá en analizar e interpretar el texto literario para emitir una opinión presuntamente objetiva sobre la, digamos, calidad de la traducción.

De entre las obras de ficción de Huysmans hemos elegido, por considerarla la más representativa y por ello la más célebre *À Rebours* (1884), que llegará a convertirse en una especie de biblia del movimiento decadente.

La secuencia textual que vamos a analizar, corresponde al comienzo del capítulo V, (pp. 113-122 del texto original en la edición de 10/18 V.G.E. y pp. 176-185 de la versión realizada al castellano por Juan Herrero en 1984 para la editorial Cátedra) en el que Huysmans realiza una verdadera transposición artística, al inscribir en el texto literario la obra pictórica de G. Moreau, manifestando así su gusto por la pintura, gusto que ya hiciera evidente cuando en 1867 comienza a publicar artículos de crítica de arte en distintas revistas.

No se ha señalado bastante la estrecha relación existente entre pintura y literatura en Huysmans, pues efectivamente la evolución de sus gustos pictóricos va de par con el desarrollo y transformación de su concepto de literatura. De todos es bien sabido cómo en la obra de Huysmans se superponen distintas tendencias y cómo a cada época de su producción ficticia corresponde una muy similar en su producción de crítico de arte.

Esta obra se inscribe en la época en que Huysmans se aparta del Naturalismo y de la tutela de su gran amigo E. Zola, centrándose en la psicología profunda de unos personajes, símbolos de la tristeza y melancolía de un Huysmans que aborrece lo simple y mediocre de la existencia. Y es precisamente en esta época cuando el crítico comienza a alabar la pintura de un O. Redon o un G. Moreau, pintores de la mitología, de la ensoñación y la fantasía, cuyos cuadros vendrán a adornar las paredes de la ermita de Des Esseintes, personaje de la obra que nos ocupa.

Si Huysmans hace que su héroe se sienta atraído por los cuadros de Moreau es porque éstos representan para él la exaltación de determinados elementos del dandismo-decadente. Hastiado de un mundo vulgar y mediocre que detesta, el héroe de Huysmans decide aislarse, encerrarse solo para continuar su meditación y búsqueda estéticas, lejos de la mirada de otros.

Este aislamiento se concretiza en la obra con la presencia de una morada rara y refinada, poblada de muebles raros, pequeños objetos decorativos y obras de arte.

La pintura se inscribe en la diégesis del relato, funcionando como fuente de ensoñación, que permite al héroe reflexionar y meditar sobre la existencia, al tiempo que lo traslada, gracias a su poder simbólico, hacia un más allá mítico y fantástico.

En los primeros párrafos de la secuencia que vamos a tratar el narrador define el estado del héroe pasando a continuación a informarnos de sus gustos artísticos, imaginando que Des Esseintes ha adquirido los cuadros de Moreau (Las Salomé) que pasa seguidamente a describir, interpretar y evaluar. Al igual que Flaubert (Hérodias) Huysmans supo captar la mezcla de espiritualidad y materialidad, de pureza virginal y maldad secreta que se combina en esta figura femenina, que viene a inscribirse en la mitología finisecular como una representación más del mito de la mujer fatal.

Esta intertextualidad pictórica cumple una función específicamente literaria, al inscribirse en la ficción como parte del ritual del héroe: Des Esseintes se sirve de la pintura de Moreau como de una droga, un sustituto de los estupefacientes a los que debe renunciar por motivos de salud. El texto hace revivir a una mujer mítica, sensual y peligrosa para el hombre.

Esta presentación del texto objeto de análisis no es gratuita, sino que pretende poner de manifiesto hasta qué punto los aspectos contextuales e intertextuales cobran importancia para una exacta comprensión e interpretación de la obra de ficción base de toda buena traducción.

El análisis que vamos a realizar de este fragmento no pretende ser exhaustivo, sino mostrar cómo un conocimiento más profundo del autor y de la época habrían evitado determinadas traducciones que no transmiten ni los sentimientos ni las intenciones del autor.

En el primer párrafo nos llama la atención la eliminación por parte del traductor de toda una frase: *ou errant en quête d'argent par les rues* con la consiguiente pérdida de información para el lector español. En efecto no creemos que el hecho de traducir *tâcher* (trabajar en su sentido literal en Huysmans) por *realizar tareas domésticas* compense la eliminación de esa otra representación de la figura humana *deambulando por las calles en busca de dinero*. Aspecto que consideramos relevante, teniendo en cuenta los factores sociales, culturales y estéticos que implícitamente quedan reflejados en el discurso de Huysmans. En efecto, asistimos en el siglo XIX a un gran auge de las ciencias positivas y por consiguiente de todo lo materialmente demostrable, ideología ésta que responde a una clase social determinada, la de la burguesía interesada por el dinero. Tal situación da lugar al nacimiento de una corriente estético-artística opuesta: la del llamado idealismo, que representarán autores como Villiers de l'Isle-Adam (V. Claire Lenoir y *Les Contes Cruels*).

Frente a lo material se propugna la defensa de lo ideal y Huysmans está pues renunciando a través de la pintura, a lo real-material para defender lo irreal-onírico, es decir abandona a Degas, pintor de la mujer obrera representada por ejemplo en *Les Repasseuses*, para abrazar la pintura de Moreau.

Siguiendo en este mismo nivel del léxico, observamos el fenómeno contrario, Herrero añade nuevos términos al texto original que a nuestro parecer restan seguridad y firmeza a los sentimientos expresados por Huysmans. En la tercera línea, el traductor muy posiblemente con la intención de ayudar al lector a comprender el texto, no sólo añade términos que no están en el texto original sino que modifica la categoría gramatical de los mismos. Así *répugnances et regrets* que aparecen como determinantes del sustantivo *larves*, en la traducción de Herrero se convierten en puros sustantivos, complementos del verbo *provocar* que a su vez modifica su significación con la ayuda del modal *poder*. Estos cambios provocan, como hemos dicho, una pérdida de seguridad y de firmeza de sentimientos, indirectamente proporcional al número de términos utilizados en la traducción. Igualmente, contribuyen a esta pérdida la utilización del verbo *preferir* en lugar de *querer*, de *un tipo de pintura*, en lugar de *una pintura* y *fuera sutil* en lugar de simplemente *sutil*. La indefinición que caracteriza a estos tres términos empleados por el traductor pone de manifiesto la poca atención prestada a los gustos estéticos del autor en la época de composición de la obra.

La traducción de *obras pictóricas* por *larves* no nos parece acertada, pues si el autor elige el término *larves*, con el que se refiere a determinados cuadros, es sin duda porque desea añadir un sentido suplementario a la simple denotación expresada por el término utilizado en la traducción. Herrero se queda en el puro plano denotativo, olvidando la connotación, la imagen que Huysmans hace surgir en nuestra mente y que no es otra que la de una pintura sin interés alguno, inacabada, en estado de larva desde el punto de vista de su poder evocador. Una pintura que al igual que la época resulta vulgar.

Sin embargo consideramos acertada la traducción de *ravissait en de longs transports* por *le subyugaba* y *le sumía en éxtasis prolongados* ya que *ravir* en este tipo de construcción tiene un sentido figurado y la idea de desplazamiento brusco, propia a todas las demás acepciones, no es real. El sema de desplazamiento lo asume el verbo *sumir* y el de entusiasmo, propio a otra de las acepciones de *ravir* lo asume el verbo *subyugar*.

Al final del cuarto párrafo Herrero parece creer que el lector desconoce al pintor Moreau y por ello considera necesario hacerse cómplice del primero y hacer patente también su desconocimiento, utilizando la expresión *se trataba de* y añadiendo una nota a pie de página, a todas luces innecesarias para el tipo de lector que lee y conoce la obra de Huysmans.

En la página 177, en todo el primer párrafo, Herrero nos da un buen ejemplo de traducción libre, donde se dan tanto las omisiones como las adiciones. Una omisión que consideramos un tanto incomprensible es la de *deux*, *dos* que precede en el texto original a *obras maestras*, si tenemos en cuenta que las descripciones pictóricas que siguen se refieren a los dos cuadros de Moreau, que precisamente y gracias a Huysmans llegarán a hacerse célebres: *Salomé dansant* y *L'Apparition*.

Frente a esta omisión, el traductor añade una serie de términos ausentes en el texto francés: *de ensueño*, que representaba a *Salomé bailando ante el rey Herodes*. Herrero ofrece al lector español una información relativa al contenido del cuadro que es previa al discurso descriptivo del mismo, lo que no responde en absoluto a las intenciones de Huysmans, que se limita a nombrar al personaje central de la pintura: *Salomé*, sin restarle por tanto protagonismo.

En el quinto párrafo Herrero omite una frase que consideramos fundamental para la descripción del cuadro: *aux accords d'une guitare*. Salomé se muestra en el cuadro en posición de iniciación a la danza, a los acordes de una guitarra que tañe una mujer. La traducción de Herrero no transmite el instante que Huysmans describe en su texto, no sólo por omitir la frase mencionada sino porque traduce mal *sur les pointes*, término de danza que significa *sobre las puntas* y que nos remite a las zapatillas de ballet, con las puntas cortadas sobre las que se apoyan las bailarinas.

La palabra *attachés* que aparece en el párrafo siguiente se omite también en la versión española a pesar de su gran valor representativo. Al omitir este término se pierde la referencia a ese aspecto del cuerpo de Salomé que aparece en el cuadro vestido de joyas como si se tratara de un traje, o más bien de una segunda piel.

Podemos decir que el análisis comparativo de ambos textos a nivel de léxico pone de relieve que los términos añadidos se presentan en la mayoría de los casos como redundantes, explicativos y muchas veces innecesarios.

Por el contrario los términos omitidos conllevan una pérdida de significado en ocasiones bastante grave, como es el caso de la omisión que hemos tratado en el párrafo primero de la página 176.

En cuanto al nivel semántico, el más relevante sin duda de toda traducción, podemos decir que el traductor garantiza, en líneas generales, la invariabilidad del contenido, es decir que traduce las ideas reflejadas en la novela. Existen no obstante casos particulares, que introducen variaciones de significado y merecen ser observados.

En la página 176, en el primer párrafo, el término *s'appointait* aparece traducido por una perifrasis verbal *se iba haciendo más apremiante*, traducción que confiere al término francés un significado que no posee: el de precipitar o acelerar la ejecución de algo. *Appointer* sin embargo, posee su traducción literal y perfectamente ajustada en el término *aguzar*, es decir avivar y acentuar el deseo.

En la cuarta línea del mismo párrafo, Herrero traduce el verbo *voir* por *contemplar*, volviendo a distanciarse del original, añadiendo una significación que no contiene el término francés *voir*: acción pura y simple de mirar, mientras que *contemplar* conlleva junto a la acción de ver el hecho de sumergirse en lo que se mira, penetrando en el objeto. La crítica que podemos hacer a esta traducción se basa una vez más en el saber extratextual, ya que en efecto Huysmans, que en esta época renuncia a la pintura realista para abrazar un tipo de pintura más idealista, no desea contemplar esos cuadros, no desea ni siquiera verlos.

Consideramos también inapropiada la traducción de *avait voulu* por *buscó*, ya que la tarea que requiere la búsqueda no responde en absoluto a la acción llevada a cabo por Huysmans-Des Esseintes que más que buscar *elige* estos cuadros, que por otra parte ya conoce de sobra, por lo que no podemos admitir la traducción de Herrero que implicaría un desconocimiento de la obra de Huysmans.

En el cuarto párrafo de la misma página nos encontramos con el término *productos aromáticos* que Herrero utiliza para traducir *parfums* y efectivamente los perfumes son productos aromáticos, pero quizás hubiera sido más conveniente conservar el término francés por la carga semántico-estética que conlleva y que nos remite a toda una corriente de la época iniciada por Baudelaire. En todo caso creemos que el término *perfumes* podría haberse utilizado como equi-

valente de *vapeurs*, es decir se podría traducir por *nubes de perfumes*, con lo cual el valor connotativo introducido por Huysmans se habría recuperado.

Otra pérdida importante del valor expresivo de una palabra viene dada por la utilización de un tiempo verbal distinto. Algo que puede resultar irrelevante en algunas ocasiones es aquí una cuestión esencial. Si efectuamos la lectura del texto de Huysmans desde un punto de vista crítico podemos observar cómo el autor introduce con la descripción de la danza de Salomé una modificación en el empleo de los tiempos verbales. Del pasado de la narración pasamos al presente de la descripción. Este presente confiere carácter de actualidad a la imagen contemplada que llega a trascender los límites del cuadro para anclarse en la realidad y tomar vida en el mismo momento de la contemplación. Des Esseintes asiste a este ritual, a esta danza que se realiza ahora y aquí ante sus propios ojos.

Aparte de estos aspectos que hemos comentado y que responden a un análisis desde la posición del crítico literario, nos ha sorprendido la traducción de algunas palabras, que sin añadir ni quitar nada al texto resultan chocantes cuando no ridículas en este contexto: *cantimplora*, y *rayas verdes del color del pavo real*. La primera resulta anacrónica si tenemos en cuenta la época a la que hace referencia, y en cuanto al segundo ejemplo creemos que se podría haber resuelto fácilmente calcando la construcción existente en nuestra lengua para referirse a determinados colores: si tenemos *verde esmeralda* por qué no *verde pavo real*.

Desde el punto de vista morfológico nos ha llamado la atención la repetición a lo largo de la secuencia elegida, del participio de presente. Estos participios confieren al texto, gracias a su concisión, un matiz de convicción, de seguridad, que representa el estado anímico del autor. Al mismo tiempo, la vocal oral *a* oscurece su timbre al nasalizarse y nos transmite el estado de angustia y ansiedad en el que se encuentra Huysmans. Estos matices escapan a la traducción perdiendo ésta intensidad significativa.

En resumen y para concluir, podemos decir que el texto de Huysmans presenta no pocas dificultades de traducción, con un vocabulario a veces oscuro, raro y rebuscado, hasta el punto de llegar incluso a la creación de neologismos como *mufflements* que encontramos en la tercera línea del primer párrafo. La labor que Herrero ha realizado es considerable y digna de admiración. Las pocas traducciones existentes de *À Rebours* prueban que se trata de un texto más bien inaccesible. A parte de la de Herrero, sólo se conocen dos traducciones más: una de Germán Gómez de la Mata cuyo título en español es *Al Revés* de 1919 y otra de José de los Ríos titulada *Contra Natura* publicada en Tusquets en 1980.

La intención de Herrero al realizar su traducción parece ser la de garantizar la invariabilidad del contenido (*traduire les idéés*) mucho más que la de efectuar una restitución embellecedora del sentido. *La traduction est, au mieux, un écho*, decía George Borrow. Nosotros no pensamos que en este caso sea así y reconocemos que la edición es digna de elogios, ya que al texto en sí precede toda una parte introductoria sobre la vida, obra y estética de Huysmans, así como una confesión del propio traductor que refleja algo que consideramos muy importante: su conciencia de la dificultad de traducir.

DEUX TRADUCTIONS D'UNE RIME DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

CLAUDE DUÉE

Universidad de Castilla La Mancha

RESUMEN

Se trata de analizar dos traducciones de la Rima I (11) de Gustavo Adolfo Bécquer. La primera de Maurice-Alex Dumont fue publicada en 1946; la segunda de Robert Pageard, gran crítico y especialista de Bécquer, es de 1995. Teniendo en cuenta la distancia temporal que separa las dos traducciones, es posible sopesar las razones de las diferentes elecciones morfológicas, sintácticas y semánticas, de los dos traductores. Dumont intenta reencontrar en francés el ritmo, la métrica del original, mientras Pageard intenta transmitir el sentido, el querer decir de la Rima.

Palabras clave: Gustavo Adolfo Bécquer, traducción, análisis lingüístico, métrica, M.-A. Dumont, R. Pageard.

RÉSUMÉ

Il s'agit d'analyser deux traductions de la Rime I (11) de Gustavo Adolfo Bécquer. La première entreprise par Maurice-Alex Dumont date de 1946, la deuxième de Robert Pageard, grand critique et spécialiste de Bécquer, date de 1995. En tenant compte de la distance temporelle qui sépare les deux traductions il est possible de sopeser les raisons des choix syntaxiques, morphologiques et sémantiques des deux traducteurs. Dumont essaie de trouver un rythme et une métrique similaire à l'original tandis que Pageard essaie de transmettre le sens, ce que veut dire la Rime.

Mots-clés: Gustavo Adolfo Bécquer, traduction, analyse linguistique, métrique, M.-A. Dumont, R. Pageard.

ABSTRACT

This is an analysis of two translations of the poem Y (11) of G.A. Bécquer. The first one, undertaken by M.-A. Dumont, was published in 1946; the second by Robert Pageard, a great critic and Bécquer specialist, dates from 1995. Bearing in mind the considerable time-lapse between the two translations, it is

possible to weigh up the reasons for the different choices, morphological, syntactic and semantic, of the two translators. Dumont tries to reinvent, in French the rhythm and metre of the original, whereas Pageard tries to convey the sense and meaning of the poem.

Keywords: Gustavo Adolfo Bécquer, translation, linguistic analysis, rhythm, M.-A. Dumont, R. Pageard.

Nous allons entreprendre l'analyse de deux traductions de la Rime I (11) de G. A. Bécquer¹. La première, de Maurice-Alex Dumont, date de 1946 (Dumont, 1946) C'est, à ma connaissance, la première et seule traduction de toutes les Rimes de Bécquer. La deuxième traduction est de Robert Pageard et date de 1995. Elle s'insère dans une anthologie de poésies espagnoles dans laquelle apparaissent 18 Rimes de G. A. Bécquer (*Anthologie*, 1995).

En ce qui concerne l'ouvrage de M.-A. Dumont, il présente une assez longue introduction divisée en plusieurs parties où il est affirmé, entre autres, que la difficulté de la traduction des poèmes de Bécquer se doit à leur délicatesse, à leur subtilité, à l'harmonie du fond et de la forme, à la volonté d'éviter l'éclat. Puis, sont passées en revue les influences exercées sur l'écriture bécquérienne. Enfin, il aborde sa propre traduction qui se caractérise par les points suivants :

1. Les clichés qui doivent être replacés dans leur contexte historique : "La lyre, les pupilles de feu..." étant considérés comme de nouvelles images à l'époque de Bécquer.
2. La volonté de "transporter dans des rythmes français volontairement feutrés les poèmes de G. A. Bécquer."
3. La volonté de "rester aussi près de l'original, et donc de la lettre, de la structure et de l'assonance que la parenté des deux langues le permet." Et il ajoute "Et elle le permet le plus souvent. [...] Nous n'avons jamais hésité à accepter une *licence poétique*".

Quant à l'ouvrage dirigé par Nadine Ly, celle-ci, dans une introduction beaucoup plus succincte, commence par désigner Bécquer comme "plus symboliste que romantique". C'est ainsi qu'elle remarque non pas les influences reçues mais exercées sur la génération de 1898 et de 1927. L'originalité de Bécquer réside selon elle dans:

1. La métrique. En cela elle est proche, du moins en esprit, de Dumont. Mais elle ne parle pas de fond et de forme comme ce dernier. Par contre elle insiste sur la brièveté des Rimes.
2. Le rythme fluide.
3. Le langage familier et quotidien. Elle annonce la fonction hautement connotative du langage et sa relation avec l'inconscient.

Si l'introduction est de Nadine Ly, la traduction des Rimes est de Robert Pageard, qui dans un de ses articles, où sont analysées les traductions de la Rime XXXIX faites par Achille Fouquier et par M.-A. Dumont, parle de la poésie bécquérienne en ces termes:

La simplicité du dire bécquérien a constitué un second obstacle car le risque de prosaïsme et de banalité est grand pour le traducteur français. (1991: 104)

Puis, il ajoute :

1.- L'étude d'une seule Rime a permis une analyse plus fine de l'art des deux traducteurs.

Ces constructions, ces associations de [sons] et ces combinaisons de [rythmes] sont difficilement transposables, même en remplaçant la traduction par la simulation, dans une langue comme le français où les sonorités, plutôt neutres et fusionnantes, sont très différentes, de même que le sont les traditions métriques nationales.

Tout ceci annonce deux traductions très différentes : l'une qui va vers le lecteur et l'autre qui reste attachée au texte original. Teodoro Saéz Hermosilla explique:

Una postura es la de ir hacia, en busca del original por aproximación y luego tratar de "reformular" en la lengua término [...] el mensaje o sentido total del texto origen, en la versión más "transparente" posible y la otra es la de ir hacia el lector pensando en dar a éste la réplica de lo captado : sentido = forma + significado (mediante un proceso de recreación) en la más cercana, "equivalente" y normal forma poética de la lengua de llegada. (1997:121)

Pour expliquer cette dissimilitude qui caractérise les deux traductions qui nous concernent, il faut tenir compte non seulement de l'attitude des traducteurs face à la traduction mais aussi des deux époques qui les éloignent: 1946 et 1995. En effet, Bécquer est maintenant bien connu des hispanistes français et de leurs étudiants alors que ce n'était pas le cas à l'époque de Dumont. En outre, ce sont ses légendes qui le firent d'abord apprécier en France. D'autre part, les recherches sur Bécquer et son oeuvre sont actuellement bien plus avancées qu'en 1946.

Une autre raison réside dans le choix du support originel. En effet, le recueil de Rimes destiné à la publication avait été perdu et Bécquer les avait recopiées de mémoire dans un cahier qu'il avait intitulé *El Libro de los Gorriones*, ayant comme faux titre "Poesías que recuerdo del libro perdido". Effectivement, les Rimes qui apparaissent dans *El Libro de los Gorriones* ne sont apparemment pas ordonnées. Les amis de Bécquer, après sa mort et avant d'éditer les Rimes en 1871 chez Fortanet, avaient donc entrepris de classer les poèmes (et de les "corriger") selon certains thèmes et de les numéroter à l'aide de chiffres romains.

Par conséquent, en ce qui concerne la Rime que nous allons étudier, la Rime I (11), elle occupe la première position dans les différentes éditions, à commencer par la première, celle de Fortanet. Remarquons que Dumont a utilisé la huitième édition ou celles d'après, puisqu'il parle de 80 poèmes. Or, c'est à partir de celle de 1895 (la huitième) que les Rimes sont au nombre de 80. Peut-être ce traducteur ne connaissait-il même pas l'original ou du moins ne l'avait-il jamais consulté. Quant au numéro 11, cela signifie qu'elle se trouve en onzième position dans *El Libro de los Gorriones*, l'original. Nous verrons l'importance que ceci aura au moment de l'analyse.

La première position donnée par les amis de Bécquer à cette Rime est compréhensible dans la mesure où elle élucide le problème de la création poétique. Le poète est présenté comme un être différent car il possède un savoir que les autres n'ont pas. Ce savoir c'est un hymne, un poème intérieur à la fois pictural, musical et féminin qui l'habite à son insu. Et l'imperfection de l'idiome humain, trop rigide ne peut s'adapter à cet autre idiome intérieur et ineffable. Le déversement du dedans au dehors, déversement de toute façon imparfait, se fera donc difficilement au moyen de l'écriture, mais surtout par le chant et sera destiné à la femme. Il n'y a en effet que l'essence féminine moteur de l'existence de l'hymne qui puisse en être également le réceptacle. Le chant se retrouve inscrit dans la fluidité du rythme de ces vers de 10 et 12 syllabes².

2.- Voir ma thèse, qui n'a pas encore été publiée, Discours amoureux, Discours poétique : *Gustavo Adolfo Bécquer*, défendue en 1996, à l'Université de Caen (France) où j'analyse minutieusement cette Rime.

Voici en quelques traits ce qui va nous permettre de mieux comprendre les raisons pour lesquelles les deux traductions sont si différentes l'une de l'autre.

PREMIÈRE STROPHE.

Bécquer	Robert Pageard	M. A. Dumont
Yo (1) sé (2) un himno gigante y extraño (3)	Je sais un hymne géant et étrange	Je connais un hymne étrange et géant
Que anuncia (4) en la noche del alma (5) una aurora, (6)	Qui annonce dans la nuit de l'âme une aurore.	Annonçant dans la nuit de notre âme une aurore;
Y estas páginas (7) son (8) de ese himno	Et ces pages sont de cet hymne	Les vers que voici seront de cet hymne
Cadencias que el aire dilata (9) en las (10) sombras.	Cadences que l'air dilate dans les ombres.	Des cadences que l'air élargira dans l'ombre.

1. Le “yo”, en espagnol, est un pronom clitique disjoint et tonique. Il met en relief le sujet poétique. En français, il correspond à “moi”. Or, dans le premier vers des deux premières strophes des deux traductions, il est supprimé.

Le “yo” souligne, dans la première strophe, l'assurance de celui qui possède le savoir et dans la deuxième, l'impuissance à mettre en écriture ce qui est ineffable et intérieur au poète. En supprimant ce pronom on supprime cette idée qui se retrouve dans d'autres écrits bécquériens. Par contre, on garde un vers de 10 syllabes.

2. Le verbe “sé” est traduit par “savoir” et par “connaître”. Or, le verbe “savoir”, en espagnol comme en français, renferme l'idée de quelque chose d'intérieur. Le verbe “connaître”, par contre, contient l'idée d'un apport extérieur. Aux deux extrêmes, il y a l'inné (savoir) et l'acquis (connaître). Dumont a donc choisi de traduire - et par là de trahir - l'idée de ce savoir involontaire - hors de la portée consciente du sujet poétique - et presque divin. “Je connais” ne donne pas au poète cet aspect particulier de celui qui se trouve entre les dieux et les hommes.

3. La syntaxe est également mise en cause chez ce dernier puisque “gigante y extraño” devient “étrange et géant”. Cependant la fluidité du rythme “é-tran-ge et-gé-ant” semble plus proche de “gi-gan-te y ex-tra-ño”. D'autre part, on peut voir que l'accentuation du vers de Pageard est la même que celle de Bécquer ce qui supplée au heurt de “gé-ant-et-é-tran-ge”:

Il faut ajouter que l'inversion de l'ordre des adjectifs établit également un écart par rapport au sens originel. En effet, si l'on considère que le langage provient d'une représentation et d'un mode d'activité conscients et inconscients, propre à l'homme, alors l'ordre des mots, dans le texte bécquérien, n'est pas gratuit. L'adjectif “gigante” acquiert dans l'esprit du poète, comme du lecteur, consciemment ou non, un intérêt supérieur à “extraño”.

Par conséquent, l'équilibre de la traduction ne peut être maintenu ni par l'un ni par l'autre, soit c'est la fluidité qui est retenue, soit c'est le vouloir dire.

4. "Que anuncia" est traduit par "qui annonce" ou par "annonçant". Il y a de toute façon équivalence sémantique. Il faut remarquer que chez Dumont, l'emploi de la forme en -ant fait écho aux deux adjectifs, de la même forme, du vers précédent, ce qui établit un lien de signification. D'autre part, ce participe présent en français semble d'un registre plus soutenu que "qui annonce".

5. Le syntagme "del alma" devient "de notre âme" (Dumont) et "de l'âme" (Pageard). L'emploi de l'article défini en espagnol et dans ce poème suppose l'existence connue d'une âme. Il s'agit de celle du poète mais aussi celle du récepteur, la femme. En espagnol, quand il n'y a pas d'ambiguïté, l'emploi de l'article défini est normal - en marge du décompte syllabique. En français, on retrouve le même mécanisme. Il n'est donc pas nécessaire d'employer "notre" d'autant plus qu'il n'y a même pas de contrainte syntaxique telle qu'un adjectif qualifiant le terme "âme" et qui obligerait à l'emploi du déterminant possessif. Ainsi, Dumont particularise l'âme et de ce fait restreint l'interprétation: soit l'âme du poète et celle du récepteur (le lecteur ou la femme, mais alors le "notre" a une valeur cataphorique), soit seule l'âme du poète avec le déterminant employé comme signe de réserve. Alors qu'en gardant l'article défini, l'âme embrasse toutes les âmes des poètes, dont celle du "yo" de la Rime. Étant donné qu'il n'existe pas d'ambiguïté quant au "propriétaire" de l'hymne et de l'âme, c'est aussi une façon d'instaurer une distance entre le sujet poétique et le réceptacle premier de l'hymne, c'est-à-dire l'âme, et ainsi de maintenir vivante l'image d'un poète qui n'est qu'un contenant *involontaire*.

6. La ponctuation change également puisque chez Dumont la virgule devient un point virgule. Mais cela se comprend dans la mesure où le vers suivant, chez Bécquer comme chez Pageard, commence par la conjonction "et" qui lie les deux phrases, alors que Dumont la supprime.

7. "Y estas páginas", "Et ces pages" pour Pageard se transforme chez Dumont en "Les vers que voici". D'une part il faut constater que "ces" est un déterminant démonstratif, alors que "voici" est un présentatif qui correspond à "que vous voyez là". D'autre part, bien que l'intention des deux traducteurs soit de respecter la deixis du texte bécquérien, il est bien évident qu'il y a une différence fondamentale non seulement quant à "voici" et "ces", mais aussi en ce qui concerne le temps du verbe qui d'ailleurs est totalement lié à l'emploi des différents deixis. Si Robert Pageard respecte et le déterminant et le temps du verbe ("sont"), Dumont ne respecte ni le déterminant, ni le temps du verbe qui devient un futur ("seront"). Il faut revenir à la numération des Rimes pour essayer d'expliquer la transformation chez Dumont. En effet, Dumont s'est inspiré de l'édition Fortanet où cette Rime apparaissait en première position alors que dans l'original elle n'apparaît qu'en onzième position, ce qui le conduit à préférer un futur par rapport au moment de l'énonciation et par rapport au locuteur: le présent de l'écrivain et de la femme, et le présent du lecteur: l'écrivain n'a pas encore écrit, la femme et le lecteur n'ont pas encore lu les poèmes. Par contre, le présent de l'indicatif insiste sur le fait que ces pages appartiennent à l'âme du poète avant, maintenant et après: elles participent du sujet poétique. Par conséquent, ces pages, même en supposant qu'elles eussent été écrites plus tard, appartiennent d'ores et déjà au poète à l'instant présent et pour l'éternité puisqu'elles représentent une infime partie (des cadences) de l'hymne de l'âme. En utilisant le futur, cette valeur est laissée de côté. On pourrait renchérir que le futur peut aussi être gnomique. Oui, mais pas avec le syntagme "les vers que voici." En effet, "voici" pointe vers l'avenir mais par rapport au moment présent puisque le -ci de "vois-ci" rend l'objet

désigné très proche du locuteur dans l'espace et dans le temps. Le déterminant "ces", lui, renvoie à la fois à l'avenir et au passé et laisse l'objet désigné indéterminé quant à la relation spatiale d'une proximité immédiate ou non par rapport au sujet. En espagnol, le déterminant "este" appartient au domaine du locuteur, à son espace (Coste et Redondo, 1965: 214). Il désigne toutes les cadences de l'hymne, c'est-à-dire tous les textes bécquériens du *Libro de los Gorriones* par rapport à la Rime placée en onzième position et pas seulement celles qui ont été écrites par la suite. Le déterminant espagnol se trouve donc à mi-chemin entre la traduction de "voici" et celle de "ces". L'idéal aurait consisté en "ces pages-ci" qui se serait référé à la fois à la proximité spatiale et à une indétermination temporelle renforcée par le présent de l'indicatif.

Il faut ajouter à ceci la différence entre "vers" et "pages" par rapport à l'espagnol "páginas", liée également à l'utilisation de supports distincts (*L.G.* et éditions postérieures). Il s'agit d'une différence sémantique. Les vers sont bien sûr les poèmes, mais si nous considérons l'original, le déterminant "estas" désigne à la fois ce qui a été écrit ou lu et ce qui va être écrit ou lu, on ne peut dire qu'il ne s'agit que de vers: n'oublions pas le titre complet du *Libro de los Gorriones*, où il est inscrit "Colección de proyectos argumentos y planes de cosas diferentes que se concluirán o no según sople el viento".

Donc, en ce qui concerne les temps (futur/présent) et le lexique (vers/pages) aussi bien la traduction de Pageard que celle de Dumont sont compréhensibles dans la mesure où celui-là traduit l'original alors que celui-ci traduit l'édition remaniée. Quant au déterminant de "ces pages-ci" il semblerait qu'il rejoigne l'idée de l'original alors que le choix de Pageard et de Dumont n'embrasse pas tout à fait les connotations et dénotations de "estas". Par contre, seul Dumont maintient les dix syllabes.

8. Bécquer n'a pas utilisé de déterminant devant "cadence", Pageard non plus contrairement à Dumont. L'absence de déterminant en français, c'est-à-dire l'article en degré zéro, indique une volonté de diluer les formes, de rendre flous les contours, d'entrer dans le monde du non-réel. Remarquons que si la syntaxe n'avait pas été mise à mal (hyperbate : de este himno / cadencias) le déterminant aurait été nécessaire : (ils/ce) sont des cadences de cet hymne. En espagnol, par contre, l'absence de déterminant pluriel est logique puisqu'il n'y a aucune volonté de particularisation à l'aide de "unas". Par conséquent le choix de Pageard est un choix purement connotatif qui n'apparaît pas chez Bécquer mais qui rend bien l'atmosphère des Rimes.

9. La différence entre le verbe "dilater" (Pageard) et "élargir" (Dumont) en français est la même qu'en espagnol : "dilater" implique un volume contrairement à "élargir". Donc, non seulement Dumont trahit le sémantisme du verbe mais également le temps ("élargiront"). Ce dernier point est cependant beaucoup plus en accord avec le reste de sa traduction puisqu'il s'agit d'un parallélisme (obligatoire) avec le futur du verbe "être" du vers antérieur. D'autre part, le futur souligne l'intersection entre la sémantique et la morphosyntaxe qui devient l'outil au service de la sémantique. En effet, le terme "élargir" renvoie à un à-venir puisqu'à partir d'un point, il y a expansion linéaire : la définition du *Petit Robert* est "rendre plus large / plus ample". C'est ici le "rendre" qui implique le futur. Par contre, "dilater", c'est "augmenter de volume". Il n'y a pas l'idée de "rendre". La dilatation est. L'élargissement sera.

10. "En las sombras" est traduit par "dans l'ombre" (Dumont) et "dans les ombres" (Pageard). Encore une fois le déterminant est mis en cause. Le pluriel employé par Bécquer fait référence aux âmes (cité au vers 2) et rappelle "el reino de las sombras" qui en français donne "le royaume des ombres". L'emploi du singulier ne peut être dû qu'aux douze syllabes nécessaires à garder le rythme bécquérien.

DEUXIÈME STROPHE.

Bécquer	Robert Pageard	M. A. Dumont
Yo (1) quisiera escribirle, del hombre (11)	Je voudrais l'écrire, de l'homme	Je voudrais l'écrire, osant affronter
Domando (12) el rebelde, mezquino idioma (13),	Domptant le rebelle et mes- quin langage,	Le langage frivole et rebelle de l'homme,
Con palabras (14) que fue- sen (15) a un tiempo (16)	Avec des paroles qui fus- sent en un seul temps	Avec des mots qui seraient à la fois
Suspiros y risas, colores y notas. (17)	Soupirs et ris, couleurs et notes.	Des rires, des soupirs, des couleurs et des notes.

11. L'hyperbate "del hombre / Domando el rebelde, mezquino idioma" renforcée par l'enjambement n'est respectée que par Pageard. Dumont préfère une syntaxe plus régulière: le complément "de l'homme" est rejeté à la fin du vers supprimant ainsi l'effet de mise en relief de ce syntagme. En outre, dans l'oeuvre poétique de Bécquer, ce recours est essentiel. Il semble donc important de garder cet effet afin de souligner une des marques propres au style de ce poète.

12. Le verbe "domando" est traduit par "osant affronter" et "domptant". Le verbe "dompter", en espagnol comme en français, renvoie à la soumission. Cet aspect est totalement perdu par "osant affronter". En effet, dans ce cas-ci l'opposition fort/faible disparaît. On obtient une relation d'égalité qui se trouve à l'opposé de ce que connote et dénote la Rime (et même *les Rimes*). En outre, "dompter" implique quelque chose de vital, ce qui n'est pas le cas d'"affronter".

13. En ce qui concerne les adjectifs, "rebelde" et "mezquino", les deux traducteurs ont préféré supprimer la virgule et la remplacer par la conjonction de coordination "et". Ce qui donne plus de fluidité au rythme de la phrase mais supprime l'effet butoir de "mezquino" aussi bien en ce qui concerne le rythme que la connotation négative que suppose cet adjectif. D'autre part, ce dernier a non seulement changé de place chez Dumont mais il a aussi été remplacé par "frivole".

Les deux adjectifs n'ont que la personnification en commun. "Frivole" est quelque chose: "Qui a peu de sérieux et, par suite, d'importance" (*Le Petit Robert*). Or, "mezquino" donne à lire que l'idiome est peu ductil, peu souple et qu'il ne peut donc offrir tout ce qu'il renferme: il est avare. Bien sûr "mesquin" en français renferme cette dénotation de "médiocre, sans importance ni valeur", mais *Le Petit Robert* ajoute qu'il s'agit aussi de "qui témoigne d'avarice, de parcimonie". Donc, si "frivole" est proche de "mesquin" dans un premier temps, dans un deuxième temps, il n'est qu'une conséquence de ce "qui a peu de sérieux". D'autre part, il n'implique pas l'idée d'avarice. Ce qui paraît ici fondamental.

Il en est de même pour “idioma” traduit par “langage” qui, chez Bécquer comme chez Pageard, est rejeté à la fin, recevant tout le poids du rythme. Et il s’agit bien d’un mot essentiel, puisqu’il est le pilier de la création poétique. Il faut remarquer que dans les deux versions, celle de Fortanet et celle du *Libro de los Gorriones*, le mot “idioma” possède deux points sur le “i”. Dans la version que donne Pageard du poème en espagnol, les deux points sont éliminés. Or, ces deux points rendent possible la diérèse “i-di-o-ma” et permet ainsi au poète de garder les douze syllabes.

“Idioma” est étymologiquement ce qui est propre à une langue, ce qui a donc une dimension sociale. Ici, en l’occurrence, il s’agit de la dimension humaine. Mais il se trouve que ce système de signes ne correspond pas à celui qui compose l’hymne intérieur. De plus, il s’agit d’une convention, ce qui rend l’idiome humain peu ductil, et c’est ici qu’on retrouve la connotation de “domar”. Or, les deux traducteurs ont choisi pour “idioma” “langage”, ce qui est totalement éloigné de cette dimension humaine, sociale dont on vient de parler. L’idiome est selon Saussure “la langue comme reflétant les traits propres d’une communauté” (Saussure, 1972: 261). “Langage” est lié à la capacité individuelle d’exprimer la pensée et de communiquer. C’est selon Mounin, “L’aptitude observée chez tous les hommes à communiquer au moyen des langues” (Mounin, 1974). Etant donnée la différence entre les deux concepts, celui d’individu opposé à celui de groupe d’individus, pourquoi ne pas garder “idiome”? En effet, le poète en tant qu’individu s’oppose à la société, le “yo” s’oppose à “el hombre”, le dedans au dehors, l’inconscient au conscient.

De toute façon, le caractère individuel de la communication que dénote “langage” va se révéler dans la dernière strophe et cette actualisation, qui permettra l’extériorisation de ce quelque chose de divin, n’apparaît qu’après un long cheminement où la lutte est constante contre le rebelle idiome.

14. Chez Dumont, au septième vers, “palabras” est traduit par “mots”, alors que Pageard le traduit par “paroles.” En espagnol “palabra” désigne à la fois le mot et la parole. Or, la différence entre ces deux termes, linguistiquement parlant, est la même que la traduction un vers plus haut de “idioma” par “langage”. “Palabras” ou “paroles” renvoie à la parole poétique, un acte individuel et créateur; c’est une parole inventée, qui donne à lire la sensualité que dégage le vers 10. Or, “mot” ne possède pas le volume nécessaire à recréer cette sensation de mystère et d’ineffable, d’impossible idiome, de sensualité que recherche le poète. “Mot” est trop peu lié à la signification qui parcourt le texte.

15. Le vers dix est transformé par Dumont qui traduit “que fuesen a un tiempo” par “qui seraient à la fois” tandis que Pageart maintient le subjonctif imparfait. En français, l’emploi du conditionnel ou du subjonctif dans la relative est possible. Tout dépend de la modalisation que l’on veut mettre en avant. Le subjonctif est un mode intemporel qui n’est valable que dans un contexte ou par rapport à un autre temps à l’indicatif, qui est ici le conditionnel présent de la principale “je voudrais”, traduisant le potentiel espagnol “quisiera”, c’est-à-dire “Je veux mais pour l’instant je ne peux pas”. Tout d’abord, par rapport au présent du subjonctif “je voudrais l’écrire avec des mots qui *soient*”, l’imparfait, “fussent”, marque un procès irréalisé, cependant présent à l’esprit: cet irréel exprime un regret sans ouverture vers l’avenir, vers l’espoir de trouver la parole adéquate. Or, il est bien dit, dans la strophe suivante, que “no hay cifra / capaz de encerrarle”, par conséquent, il n’y a pas d’avenir possible.

Ensuite, par rapport au subjonctif, le conditionnel (“seraient”) s’ancre dans l’imaginaire du sujet poétique. Ainsi, le caractère onirique du conditionnel ne correspond pas avec la triste réalité de “no hay cifra”.

16. Il faut ajouter la traduction de “en un tiempo” par “en un seul temps” (Pageard) alors que Dumont le traduit par “à la fois”. “En un seul temps”, comme “en un tiempo”, souligne un point dans le temps, une simultanéité: simultanéité des différentes essences qui devraient composer les paroles (“suspiros y risas, colores y notas”). Cette traduction est aussi en corrélation avec le subjonctif qui indique un procès présent à l’esprit. Alors que “à la fois” donne à lire, plus qu’une simultanéité, une superposition, un rassemblement des essences mais sans que soit pris en compte le temps.

17. Chez Dumont, le huitième vers est complètement différent de l’original tant du point de vue de la syntaxe que du rythme. Le fonctionnement de ce vers, chez Bécquer est le suivant: quatre substantifs reliés deux à deux par une virgule, et ces deux groupes sont coordonnés par la conjonction “y”. D’autre part, le premier terme et le troisième sont des substantifs de trois syllabes (“suspiros” et “colores”) suivis d’un substantif de deux syllabes (“risas” et “notas”): 6/6. Les deux premiers sont liés par le sens et le son: ils connotent le sentiment et il y a allitération en /i/ et assonance en /r/ et en /s/. Les deux derniers renvoient à l’art (musical et pictural, chers à Bécquer) et sont marqués par l’assonance “o”. Ces observations montrent qu’il existe un parallélisme syntaxique, sémantique et rythmique dans ce vers qui sous-tend la signification.

Dumont, lui, rompt la syntaxe et ajoute des déterminants. Il casse ainsi le rythme et en impose un autre: 3/3/3/3. L’ajout des articles indéfinis “des” et le renvoi de la conjonction de coordination à la fin lui permet de garder douze syllabes. Au contraire, Pageard ne garde pas le décompte syllabique mais maintient les masses rythmiques et morphosyntaxiques. On obtient 4/4 avec une césure, comme dans le vers espagnol. Ensuite, le respect de l’absence d’article qui, ici, est un choix tout à fait possible puisqu’il y a énumération, donne à Pageard la possibilité d’effacer les contours de l’espace et de donner toute sa force à “en un seul temps” qui se trouve en fin de vers.

TROISIÈME STROPHE.

Bécquer	Robert Pageard	M. A. Dumont
Pero en vano es luchar (18); que (19) no hay cifra	Mais c’est en vain lutter ; point de chiffre	Mais je lutte en vain ; car rien ne pourrait
Capaz de encerrarle (20) y (21) apenas ;Oh hermosa! (22)	Capable de l’enserrer et c’est à peine - oh belle ! -	L’arrêter au passage. A peine, ô mon amie,
Si teniendo en mis manos las tuyas (23)	Si, ayant dans mes mains les tiennes,	Si je tenais tes mains entre les miennes,
Pudiera (24), al oído, cantárte- lo a solas.(25)	Je pourrais, à l’oreille, te le chanter dans notre solitude.	Pourrais-je le chanter pour toi seule à l’oreille.

18. Dans la dernière strophe, la syntaxe du premier vers subit une modification dans la traduction de Dumont. S'il suit l'ordre canonique sujet + verbe, la lutte est personnalisée : "je lutte." Pageard garde la structure impersonnelle "c'est en vain lutter". D'un côté le maintien du présentatif "c'est" renvoie à l'idée de "l'idiome des hommes" de la strophe précédente et place le poète entre le divin et l'humain, entre l'hymne et l'idiome, avec le sentiment de se trouver toujours en-deçà des possibilités de son monde secret et intérieur. D'un autre côté, Dumont, en gardant l'ordre canonique et en employant le "je", se rapproche de l'idée de la deuxième strophe: la simplicité du rythme.

En outre, il semble que si mettre "en vain" après "c'est" (Pageard) donne à la phrase un ton forcé que ne requiert pas le poème puisqu'il s'agit de chercher une langue souple capable d'extérioriser l'hymne intérieur, c'est aussi une façon de mettre en relief l'idée d'une inscription dévalorisée parce que justement le poète n'est pas Dieu et que son geste créateur est mortel: l'accouchement n'est que "cadences", poussières de ce monde secret du dedans.

Une autre différence est à souligner. Pageard, en gardant l'infinitif, mode non personnel, non temporel, impose une distance entre le sujet poétique et l'écriture. C'est comme si tout se faisait à son insu. Cette idée d'une inscription involontaire, hors de la conscience du poète est cependant contrariée par le fait même qu'il y a inscription. Mais cette tension entre inaccomplissement et accomplissement se dérobe à une simple lecture. Le sens n'affleure que dans l'infinitif. Or, cette idée qui sous-tend cette Rime et d'autres écrits bécquériens est trahie par Dumont qui impose un mode personnel et temporel : le présent de l'indicatif. D'un côté un infinitif qui marque l'accomplissement de l'action mais qui en même temps n'est pas accomplie, de l'autre une action qui est en cours d'accomplissement : "je lutte". Chez Dumont, l'inaccomplissement donné par le poème n'est offert que par "en vain".

19. Le "que" n'est pas traduit par Pageard. L'élision efface le parallélisme "pero" / "que" qui apparaît chez Bécquer.

20. Dumont transforme ensuite complètement la phrase : "no hay cifra / capaz de encerrarle" devient "rien ne pourrait l'arrêter au passage". Or, le mot "chiffre" est d'une importance capitale au regard des autres poèmes de Bécquer puisque l'écriture y est définie comme le résultat de deux actes: celui de l'inspiration puis celui de la raison (Rime 42-III). Or la raison est ordre, réunion, rythme, cadence et nombre. Le chiffre renvoie à une idée d'ordre que supprime Dumont dans sa traduction.

En outre, le chiffre, selon le *D.R.A.*, est "escritura en que se unen signos, guarismos o letras convencionales, y que sólo se puede entender conociendo la clave." Un peu plus loin, il est dit "En cifra : oscura y misteriosamente." Ainsi, ce mot est lié au langage chiffré, au langage mystérieux, sybellin, intérieur au sujet poétique, un hymne dont le code n'est connu que de ce dernier. D'autre part, "chiffre", étymologiquement, renvoie au zéro, au céfirum qui donne leur valeur aux autres nombres. Dire qu'il n'y a pas de chiffre, c'est dire que c'est le néant, même pas un vide à partir duquel il pourrait y avoir naissance d'un sens, une mise en forme. Donc, d'un côté un langage chiffré, de l'autre le néant. C'est dire que "cifra" ne peut être escamoté³.

21. Ensuite, M.-A. Dumont remplace par un point la conjonction "et", ce qui élimine justement le lien entre la langue et le langage.

3.- Je veux remercier très sincèrement M. Antonio García Calero qui m'a suggéré d'excellentes idées tout au long de cette étude.

22. En ce qui concerne l'emploi de "ô mon amie" par Dumont, il s'agit d'un choix qui ne correspond pas à l'image de la femme chez Bécquer puisque celle-ci apparaît liée à la poésie uniquement à travers sa beauté. Le mot "amie" est assez populaire. Il ne connote pas la beauté de la femme. Or, la femme, dans le discours bécquérien est surtout admirée, aimée pour sa beauté.

23. La traduction par Pageard de "si teniendo en mis manos las tuyas" paraît forcée. Les virgules cassent le rythme mais elles sont nécessaires pour la compréhension du vers. La traduction de Dumont semble plus fluide car il a choisi de changer le participe, mode non personnel, par un mode personnel: "je tenais". Cependant, en espagnol, c'est une manière de poser comme toile de fond l'image des mains sur laquelle va se détacher l'irréel du présent donné par "pudiera".

Pageard maintient la syntaxe de l'original et précise les limites des groupes syntagmatiques par des virgules qui facilitent la compréhension, mais heurte la diction.

Dumont maintient la diction fluide grâce à la traduction du participe présent "ayant" par un imparfait de l'indicatif qui vient compléter le "si" hypothétique. Cette traduction renverse cependant le sens. En effet, dans l'original, comme nous l'avons souligné, le participe présent sert de toile de fond et dans tous les cas il n'est pas subordonné au "si". Il s'agit d'un complément circonstanciel qui peut se déplacer dans la phrase. Chez Dumont il devient solidaire du "si". La valeur d'irréel ne porte plus sur la possibilité de chanter ou non mais sur l'hypothèse de prendre les mains de la femme: ce n'est plus une image de fond mais une mise en relief. La focalisation est déplacée.

En outre, dans l'original, "teniendo" ne connote pas la puissance ou domination du "je" de la part du poète comme chez Dumont, qui, lui, souligne une activité: "je tenais", activité volontaire et forcée. C'est l'opposition entre un mode temporel et personnel face à un mode non temporel et non personnel. Ceci est renforcé par la préposition "entre" qui donne à lire le sujet poétique emprisonnant l'objet de son regard, la femme, alors qu'il y a égalité: il reçoit ses mains, elle reçoit son chant. Il tend ses mains, elle tend son oreille. Il s'agit d'une communion mystique que Dumont transforme en relation maître-esclave. Cependant, sa traduction de "en mis manos las tuyas" par "tes mains entre les miennes" maintient un rythme fluide même s'il y a un bouleversement de la syntaxe: "mis manos" - "las tuyas" et "tes mains" - "les miennes". Un effet de télescopage apparaît et par là une focalisation de la femme chez Dumont, alors que chez Pageard, c'est le poète qui est focalisé.

24. L'inversion sujet-verbe de Dumont "pourrais-je" maintient une souplesse dans la diction.

25. "Al oído" est, chez Bécquer, placé entre virgules, ce qui lui donne un relief particulier. Pageard le respecte. Dumont choisit de le mettre à la fin du vers, ce qui le met également en valeur mais pourrait atténuer l'importance du "a solas", ce qui n'est pas le cas, car le "a solas" devient "pour toi seule". L'adjectif est une façon de rendre à ce "toi" l'importance de cet échange. Pageard, par contre, le remplace par "dans notre solitude", ce qui semble plus proche du sens bécquérien, d'autant plus que dans l'original, il y a une mise en relief du "yo" du vers 1 qui ouvre la Rime et qui fait écho à "a solas" qui la ferme. La solitude de "celui qui sait", de l'écu, ne dépérit pas avec l'apparition de la femme, puisque "a solas" souligne la communion des deux êtres, *une* solitude à deux.

Ces deux traductions sont fondamentalement différentes. D'une part, la traduction de 1946 tente de garder un rythme français même si cela doit éloigner la traduction du texte original quant à la morphosyntaxe et au sémantisme, ce qu'annonce d'ailleurs Dumont dans sa présen-

tation. Celle de 1995, par contre, se présente comme la seconde peau de la langue originelle, mais elle perd le rythme et la métrique du texte espagnol. Deux traductions, deux conceptions de la traduction poétique, deux époques : “la tensión entre el idioma original y el idioma al que se traduce se concretiza en la persona del traductor” nous transmet Hans Felten (1990: 84).

Les deux traducteurs sont d'accord sur le fait que les poèmes bécquériens sont difficiles à traduire d'autant plus que cette Rime parle elle-même de traduction puisque le poète essaie de traduire l'hymne du dedans. En fait il souligne que la connaissance est antérieure au langage, ce qui nous rapproche de la conception de la traduction de Teodoro Sáez Hermosilla (1994). En fin de compte, ce que font Pageard et Dumont, c'est une traduction d'une traduction d'un objet fantasmatique, d'un langage codé qui habite le poète. Ils se retrouvent tous les trois devant le même problème que formule T. Sáez Hermosilla d'une “posibilidad o imposibilidad de encontrar formulaciones equivalentes para esos mensajes que vienen finalmente a ser del individuo” (id.:14).

Et il semble que ce critique a raison quand il affirme que “lo esencial no es tanto remedar tal ritmo, tal combinación sintáctica, tal estructura estrófica o métrica, sino reencontrar un ritmo, una estructuración que sean poéticos y que reafirmen el proyecto estético y el emotivo.” (id.: 37). Dans ce sens, Dumont fait une traduction “d'après”. Son style est beaucoup trop chargé et ne respecte le texte bécquérien qu'en ce qui concerne la métrique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- Anthologie Bilingue de la poésie espagnole*, préface de Nadine Ly; éd. établie sous la direction de Nadine Ly; avec la collaboration de Yves Aguila, Claude Allaigre, Patrice Bonhomme, Paris, Gallimard, 1995, Bibliothèque de La Pléiade (419).
- BAYLON, C. et FABRE, P. (1995) *Grammaire systématique de la langue française*, Paris, Nathan Université.
- BÉCHADE, Hervé-D. (1986) *Syntaxe du français moderne et contemporain*, Paris, Puf, 1993.
- COSTE, J. et REDONDO, A. (1965) *Syntaxe de l'Espagnol Moderne*, Paris, SEDES.
- DUMONT, M.-A. (1946) *Les “Rimas” de Gustavo Adolfo Bécquer*, Bruxelles, éd. Lebègue.
- FELTEN, H. (1990) “Poesía española en alemán. Esplendor y miseria de la traducción. Informe sobre una experiencia.”, *España en Europa. Europa en España*. Actas del Simposio Internacional de literatura comparada. Universidad de Aquisgrán (R.F.A.), Universidad de Navarra (España), Barcelona, PPU.
- GILI GAYA, S. (1961) *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox..
- HALDAS, G. et HERRERA PETERE, J. (1962) “Le Pauvre Petit Causeur. Légendes espagnoles. La Mouette”, *Sommets de la Littérature Espagnole*, t. XI, Lausanne, éditions Rencontre, 201-358.
- MOUNIN, G. (1974) *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Puf.
- PAGEARD, P. (1958) “Gustavo Adolfo Bécquer et son oeuvre. Premières présentations en France. 1870-1890”, *Revue de Littérature Comparée*, 32e année, Paris, Librairie Marcel Didier, pp. 240-249.

- PAGEARD, R. (1991) "Quelques réflexions sur la traduction des "Rimas" de Bécquer en français. Le cas de la Rima XXXIX" in *Estudios de Investigación franco-española*, 4, Córdoba, Universidad de Córdoba, 103-107.
- PAGEARD, R. (1983) "Un intermédiaire traditionaliste entre l'Espagne et la France au XIX^e siècle: Achille Fouquier" *Iris*, Centre de Recherches sur les littératures ibériques et ibéro-américaines modernes, Montpellier, Université Paul Valéry, 133-145.
- SÁEZ HERMOSILLA, T. (1994) *El sentido de la traducción. Reflexión y crítica*, Salamanca, Universidad de León, Ediciones Salamanca.
- SÁEZ HERMOSILLA, T. (1997) "La traducción poética: Transparencia por aproximación o adaptación inevitable? A propósito de Ch. Baudelaire", *Livius*, Revista de Estudios de Traducción, 9, León, Universidad de León, 121-136.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1972), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.

LA TRADUCCIÓN COMO VEHÍCULO DE DIFUSIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN ESPAÑA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

FRANCISCO LAFARGA

Universidad de Barcelona

RESUMEN

Tras examinar el papel de la traducción en el conjunto de los estudios literarios y su importancia como nexo entre culturas, el artículo pasa revista a la situación de los estudios sobre traducciones de la literatura francesa en España.

Palabras clave: traducción, literatura, España, Francia.

RÉSUMÉ

Après l'examen du rôle de la traduction dans l'ensemble des études littéraires et son importance en tant que lien entre les cultures, l'article se propose de présenter l'état actuel des études sur les traductions de la littérature française faites en Espagne.

Mots-clés: traduction, littérature, Espagne, France.

ABSTRACT

This paper examines the role of translation from the perspective of literary studies and underlines the importance of this phenomenon in the setting-up of cultural exchanges. At the same time, this paper overviews the state of the art as regards to the study of French literature in translation in Spain.

Keywords: Translation, Literature, Spain, France.

El ámbito en el que conviene situar el tema de este estudio es, en realidad, doble, aunque permanezcamos en el marco general de la traducción. Por un lado, el lugar de la traducción en el conjunto de los estudios literarios, y muy especialmente en su relación con la historia de la

literatura y con la literatura comparada. Por otro, el papel de la traducción como nexo y relación entre culturas.

La importancia actual de la traducción no es sino continuación de una actividad pasada de la que no siempre se tiene conciencia exacta y cuyo peso a menudo se ignora o minimiza. De treinta años a esta parte se han multiplicado prodigiosamente los estudios sobre la traducción: numerosos investigadores se han volcado sobre los problemas teóricos, metodológicos y prácticos que la traducción suscita, pero son pocos -afortunadamente cada vez más- los que dirigen una mirada retrospectiva sobre su campo de estudio.

Y, sin embargo, el aspecto diacrónico no resulta desdeñable, antes bien, aquí como en cualquier otra disciplina, aparece como necesario para una mejor comprensión de los fenómenos actuales y de la reflexión contemporánea.

La historia de las traducciones no sólo ofrece un amplio abanico de hechos, que debería permitir a los teóricos no meditar *in vitro* sobre fenómenos a veces imaginarios, sino que puede constituir para la historia de la literatura y la literatura comparada un útil instrumento de enseñanza y de investigación.

Con todo, una historia de las traducciones por sí solas resulta insuficiente: se trata no sólo de examinar la traducción como práctica, tal como se ha desarrollado y ha sido percibida o descrita, sino también de tener en cuenta lo que se ha producido como teorización o como reflexión a partir de esa práctica, o por lo menos en relación con la misma. Del mismo modo que una teoría de la traducción debería comprender un aspecto histórico del problema, una historia de las traducciones puede difícilmente estructurarse convenientemente sin el complemento necesario de la perspectiva teórica, es decir, de la reflexión o del discurso sobre la traducción.

Los estudios generales que tratan de historia de la traducción son, en definitiva, poco numerosos. El más completo actualmente es la *Histoire de la traduction en Occident* de Henri Van Hoof. Con todo, la historia abarca sólo Francia, Gran Bretaña, Alemania, Rusia y los Países Bajos, dejando para otros el ocuparse de los restantes países. Nótese la ausencia de dos «grandes» europeos de larga y rica tradición (Italia y España), así como de los países americanos, más recientes pero con gran volumen de traducciones (sobre todo Estados Unidos y Canadá). Centrada en la historia, con escasas alusiones a las teorías, la obra contiene multitud de datos de traductores y obras traducidas, aunque carece de índices y de bibliografía.

La consulta de repertorios de traducciones -que todavía no son muy abundantes- puede contribuir poderosamente a estructurar la historia literaria, y en particular en su vertiente comparatista. En efecto, para el historiador de la literatura la traducción representa un aspecto privilegiado de los intercambios que se efectúan de una lengua a otra. Sin subestimar el valor de otros intermediarios (como la lectura de las obras en su estado original, los encuentros personales, las opiniones de los críticos, etc.), justo es reconocer que, en líneas generales, la traducción aparece como el más importante de esos vehículos y que se presta a inventarios concretos, garantía de testimonios fiables.

Ahora bien, las indicaciones que proporcionan los repertorios de traducciones en una época determinada no son únicamente estadísticas: puede extraerse también de ellos información acerca de las ideas literarias, los gustos de una época; pueden hallarse respuestas a preguntas como ¿qué textos se traducen?, ¿por qué han sido elegidos para la traducción?, ¿cómo han sido traducidos?

La literatura comparada no ha desdeñado la traducción y la mayoría de los manuales le dedican algunas páginas; no ocurre lo mismo con los manuales de historia de la literatura. Entre los primeros, puede citarse, por ser de los más recientes, el *Précis de littérature comparée*, dirigido por Pierre Brunel e Yves Chevrel, en el cual Chevrel ha redactado el capítulo «Le texte étranger: la littérature traduite» (véase Brunel & Chevrel, 1989: 57-83), así como *La littérature générale et comparée* de Daniel-Henri Pageaux, el cual, en su capítulo titulado «Lectures» consagra varias páginas a la traducción (véase Pageaux, 1994: 41-49). También Claudio Guillén insiste, entre otras consideraciones -como la vinculación de la traductología con la sociología de la literatura- en la importancia de una visión histórica de la traducción (véase Guillén, 1985: 355-357). Es más notable, por inesperada, la presencia de un apartado dedicado a la traducción en una obra sobre teoría literaria como la coordinada por Marc Angenot: su autor, José Lambert, aborda la cuestión -como es natural en una obra de tal característica- desde la óptica literaria, basando su discurso en los principios metodológicos de la teoría del polisistema, establecida por Itamar Even-Zohar, Gideon Toury y el grupo de Tel Aviv.

El propio Lambert aparece como el abanderado en Europa de esta idea y la ha expuesto, completado y difundido en numerosas publicaciones. También puede tenerse un acceso claro y directo a la misma gracias a la reciente síntesis de Montserrat Iglesias, integrada en una obra colectiva sobre teoría de la literatura. La teoría del polisistema, al considerar la literatura como «sistema de sistemas» literarios particulares (normalmente nacionales, entendiendo por nación una unidad lingüística y cultural), resulta útil y rentable para un estudio histórico de las traducciones, pues permite situarlas no sólo en el engranaje de los sistemas nacionales, como una pieza más (dimensión multinacional y comparatista), sino también en su dinámica dentro de un sistema literario particular (dimensión estrictamente nacional).

En esta perspectiva, las traducciones aparecen como un punto de contacto entre un sistema de salida y otro sistema de llegada, constituyendo en su conjunto un sistema intermedio, fluctuante. Forman lo que puede también denominarse «literatura importada», que entra en la dinámica de la literatura producida y de la literatura como tradición. Las relaciones establecidas entre estas tres fuerzas o movimientos pueden explicar algunos fenómenos de la historia literaria. Toda importación puede aparecer como una amenaza para un sistema establecido: en ese caso la producción propia se protege contra ella apelando a sus propios valores o a los valores de una tradición. Nociones como «novedad» o «modernidad» van asociadas muy a menudo con la traducción/importación.

Existen distintos estudios de caso con aplicación de la teoría del polisistema; los más conocidos son los llevados a cabo por el grupo de Lovaina (Universidad Católica), en torno al citado Lambert. Pueden verse los volúmenes colectivos editados por Holmes, Lambert y van den Broeck, y por Hermans.

Un sistema literario en formación, débil o en estado de crisis es más vulnerable y resulta más receptivo para acoger y asimilar literatura importada, normalmente en traducción. Las literaturas y culturas en crisis o en formación buscan las innovaciones, manteniendo en la medida de lo posible las características de las obras importadas. Por el contrario, las literaturas y las culturas estables y fuertes tienden a integrar los textos importados imponiéndoles sus propias convenciones: los traductores parecen evitar las obras demasiado «extrañas», los neologismos, el exotismo, las innovaciones, las vanguardias.

Queda muy clara la utilidad que hipótesis o principios de este tipo (que, como queda dicho, no son inamovibles, antes bien están sujetos a revisión y verificación caso por caso) pueden tener en los estudios históricos, tanto en el ámbito de la traducción como en el de la literatura.

Considerada bajo este prisma, la historia de las traducciones abandona su carácter acumulativo (farragoso a veces) para adoptar una actitud dinámica, en perfecta y continua consonancia (¿y disonancia?) con la historia literaria.

Salvo en los casos de una investigación exclusivamente bibliográfica -imprescindible pero necesariamente limitada-, no es posible el estudio histórico de las traducciones sin una constante mirada hacia el entorno histórico, ideológico, cultural y, sobre todo, literario en el cual se producen.

El otro ámbito en el que debería situarse un estudio de las traducciones es de índole cultural. En efecto, el desarrollo cultural de la humanidad, los progresos en todos los órdenes del saber y de la actividad humanas, no pueden entenderse o explicarse convenientemente sin el recurso a las relaciones entre los pueblos.

Sería difícil hallar en el mundo una sociedad culturalmente avanzada que se hubiera mantenido al margen de cualquier contacto o «contaminación» con otra u otras culturas. Si esto es cierto para el pasado, todavía lo es más en el presente, pues los actuales medios de comunicación facilitan enormemente los intercambios económicos y culturales de todo tipo. Tanto es así que nos hallamos ante una verdadera cultura del mestizaje, y toda apelación a una cultura -como a una raza- pura e incontaminada nos parece una regresión a unas posturas de signo totalitario y teñidas de xenofobia.

Actualmente, y también en el pasado, la traducción ha jugado un papel primordial en todo este proceso de transvase cultural. La diversidad de las lenguas, independientemente del hecho de que en algún momento alguna de ellas haya tenido o tenga una situación de privilegio, ha obligado, desde los inicios documentados de la cultura, a practicar la traducción. Se tienen noticias de que ya hacia el 3.000 a. de J. C. existía en Egipto una casta de intérpretes encargados de hacer de intermediarios para los tratados de paz o comerciales con los pueblos vecinos. Y desde entonces hasta nuestros días la historia de la traducción nos ofrece innumerables muestras de esa actividad mediadora del traductor y de la traducción (véase, para un panorama general, van Hoof, 1991).

Puede afirmarse que la mayoría de las grandes ideas practicadas en Occidente en las principales lenguas de cultura han circulado gracias a la traducción: desde Platón y Aristóteles hasta Hegel, desde Demóstenes y Cicerón hasta Marx, desde Hipócrates y Galileo hasta Freud, desde Euclides hasta Einstein.

Y si la traducción ha jugado ese papel en las relaciones interculturales, o sea, en las relaciones culturales internacionales, también su lugar ha sido esencial en la constitución de las culturas nacionales, aun cuando un patriotismo o un chauvinismo mal entendido haya cerrado a menudo los ojos ante tal evidencia. Sobre el particular véase, entre otros, Biedelman (1973), Cordonnier (1995), Gémar (1990), Kittel & Frank (1991) y Talgeri & Verma (1988).

En el terreno de la literatura, que es sin duda el que ofrece mejores y más numerosos ejemplos en este ámbito, una simple ojeada a los manuales más difundidos de las historias literarias nacionales, incluso de aquellos manuales -escasos- que intentan superar las fronteras nacionales, nos permite comprobar la escasa atención prestada por sus autores al fenómeno de la traducción.

Hay que asomarse al campo de los estudios de la traducción para encontrar una acertada respuesta al problema. Sobre el papel de la traducción en el ámbito de la literatura puede consultarse con provecho Lefevere (1992), así como Lambert & Lefevere (1993).

Otra faceta cultural de la traducción es que aparece como portadora o difusora de una imagen de la literatura y de la cultura de los demás, de los países de los que se está traduciendo. De ahí la responsabilidad -y el poder- del traductor.

Y si la historia de la traducción aporta nombres, títulos, fechas... hechos, en una palabra, que corroboran lo dicho, también el pensamiento sobre la traducción, es decir, lo que algunos pensadores o teóricos han opinado sobre el fenómeno traductor, ha incidido en este aspecto de la conexión entre lengua y cultura y en la importancia de la traducción como vehículo o procedimiento para el enriquecimiento cultural de los pueblos. Aunque podrían aportarse algunos ejemplos anteriores, es sobre todo el pensamiento alemán -o de la órbita alemana- del primer tercio del siglo XIX el que formuló distintas ideas o principios en esta línea.

Mme de Staël, en 1816, indicaba: «No existe más eminente servicio que pueda prestarse a la literatura que trasladar de una lengua a otra las obras maestras del ingenio humano. Existen tan pocas producciones de primera fila; el ingenio, en cualquier género, es un fenómeno tan escaso, que si cada nación moderna se viera reducida a sus propios tesoros sería siempre pobre. Por otra parte, la circulación de las ideas es, de todos los géneros de comercio, aquel cuyas ventajas son más ciertas» (en «Del espíritu de las traducciones», véase Lafarga, 1996: 377).

Con todo, en los procesos de interacción cultural evocados hasta ahora, no siempre los intercambios se han producido de modo justo y equitativo. La hegemonía cultural de la que han gozado algunos países en determinados momentos históricos -apoyada a veces en una supremacía política o militar- ha introducido modos perversos en la fluidez de la cultura. Por ello ha podido hablarse de un imperialismo o de un colonialismo cultural, gracias al cual una cultura nacional ha impuesto sus normas o ha hecho circular sus modelos lingüísticos, literarios y artísticos en otra cultura nacional, sin una contrapartida inmediata.

Si pensamos que en la traducción lo que se traslada de una lengua a otra es un texto que pertenece a un sistema cultural determinado, habrá que deducir que debe producirse un proceso de adaptación al sistema cultural de llegada de aquellos elementos del sistema cultural de salida que no encajen en el mismo o no resulten fácilmente comprensibles por el destinatario.

Nos hallamos, pues, ante una situación de adaptación cultural, de adecuación de los textos extranjeros -manifestación de una cultura- a la cultura del país de llegada, es decir, a distintas normas de tipo político, ideológico, religioso o estético. Esas normas no son inmutables, sino que cambian con el tiempo y las circunstancias: cada etapa histórica tiene las suyas, y conviene conocerlas al estudiar las traducciones realizadas en ella. Por otro lado, dichas normas no aparecen siempre enunciadas claramente, es decir, no constituyen un cuerpo de doctrina o una reglamentación establecida. Son a veces tácitas, levemente insinuadas y a veces incluso imaginadas por el traductor, que practica una especie de autocensura. Sobre los condicionantes de tipo ideológico, político y literario que pesan sobre el traductor véase Donaire & Lafarga (1991) para el ámbito hispanofrancés, así como Delisle & Woodsworth (1995) en un ámbito más general.

Teniendo en cuenta este doble ámbito que me he permitido recordar, intentaré a continuación trazar un panorama -necesariamente incompleto por razones de tiempo y espacio- de la situación actual en lo tocante a las traducciones españolas de la literatura francesa.

Tal vez donde más se note la ausencia de trabajos de envergadura sea en el campo de la bibliografía y la documentación. No hace falta insistir en la importancia de este tipo de obras, de poco lucimiento para el autor pero de enorme utilidad para los investigadores. Existe, sin embargo, un intento bibliográfico, llevado a cabo por Esperanza Cobos (1993), al que se añadirá en breve un trabajo que yo mismo estoy realizando y que reúne bibliografía comentada sobre la recepción de la literatura francesa en España.

Ausencia especialmente notable en la rúbrica bibliográfica es la de repertorios de traducciones. No contamos todavía para España con la historia de la traducción -es decir, como fenómeno amplio, incluyendo consideraciones sobre la reflexión traductora y las implicaciones literarias de la traducción-, ni siquiera con la historia de las traducciones, o sea, la relación de las principales versiones realizadas a lo largo de los siglos. Como he dicho anteriormente, España está ausente del panorama histórico trazado por van Hoof (1991).

Para el ámbito del inglés existe una base de datos en fase de informatización en la Universidad de León (en el entorno de Julio-César Santoyo); para el francés, que yo sepa, no hay todavía nada a ese nivel. Cierto es que para las traducciones contemporáneas se cuenta con las entradas de algunos repertorios nacionales o internacionales, como el ISBN o el *Index translationum*, las cuales proporcionan una información de base que siempre hay que comprobar y completar. Otros repertorios no específicos pueden aportar información sobre traducciones (Aguilar Piñal, 1981; Palau, 1948), aunque los escollos suelen ser los citados, unidos en muchas ocasiones a la propia identificación de la traducción.

Quedan otros repertorios específicos, aunque parciales, referidos a un género o a una época, como el de Alejandro Cioranescu (1977) para el siglo XVII, aunque en ambas vertientes; el de F. Lafarga (1983-1988, completado en 1997a) para el teatro del siglo XVIII; el de José F. Montesinos para la novela de la primera mitad del siglo XIX; el de Piero Menarini (en colaboración con Patrizia Garelli, Félix San Vicente y Susana Vedovato) para el teatro de la época romántica... Luego están, claro, las listas de traducciones que pueden hallarse en algunos estudios sobre recepción de un género o de un autor, que no voy a mencionar aquí para no alargar este apartado, aunque podrán encontrar su lugar más adelante.

Como se ve, estamos lejos de contar con un proyecto globalizador, aunque fuera con lagunas e imperfecciones: la información que poseemos, sobre ser parcial, está diseminada en multitud de publicaciones que dificultan el trabajo del investigador y desaniman a más de uno.

La prensa, que encierra multitud de textos breves traducidos (en particular poemas), así como valiosos detalles sobre anuncios de libros o de estrenos teatrales, sobre reseñas y críticas, notas biográficas, podría ponerlos a disposición del investigador caso de hallarse sistemáticamente vaciada.

Sólo una mínima parte de la prensa española resulta accesible en tal estado: algunos periódicos del siglo XVIII y varias revistas culturales del XIX y primer tercio del XX. Es evidente que, en tales condiciones, un rastreo sistemático de la presencia de lo francés (o de lo extranjero en general) es tarea larga y complicada.

Existen, sin embargo, algunos estudios parciales que, caso de repetirse, terminarían por constituir un mosaico completo. Así, los anuncios de traducciones de obras francesas aparecidos en la *Gaceta de Madrid* en dos momentos del siglo XVIII, han sido reunidos y comentados por D.-H. Pageaux (1967) y por M^a Aurora Aragón (1992). Varias revistas del siglo XIX, en particular la *Ilustración española y americana*, han sido objeto de trabajos de Esperanza Cobos. Un

proyecto ambicioso, el ofrecer las referencias a la literatura francesa en buena parte de la prensa madrileña del XIX, dirigido por José Simón Díaz, quedó lamentablemente truncado.

Pocos estudios más: de Aurora V. Ilarraz sobre la época romántica, de Carlos Ortiz de Zárate sobre la prensa canaria de la segunda mitad del siglo XIX, de Rosa Calvet sobre la *Revista de Occidente*.

En cuanto a los fenómenos de recepción globalmente considerados, en los que se ha tenido en cuenta tanto la traducción como la reacción de la crítica o el papel de algunos figuras u obras relevantes, debemos consignar algunos trabajos de ámbito general, sobre un movimiento o un género literario. Un aspecto del teatro francés del siglo XVIII, la comedia sentimental, es objeto del libro de M^a Jesús García Garrosa *La retórica de las lágrimas*; también el teatro, en este caso el de los años 1830-1850, en el que conviven el drama romántico y el vodevil, fue el tema de la tesis de Roberto Dengler, inédita, aunque expuesta en varios artículos.

Otra gran corriente literaria con marchamo francés, el Surrealismo, ha sido estudiada en su relación con España: véanse en particular los trabajos de Jesús García Gallego, así como los de Claudine Lécrivain. Se hallan también numerosas referencias a traducciones -sobre todo aparecidas en revistas y antologías- en el estudio de Miguel Gallego Roca. Y para la recepción del teatro de la segunda mitad del siglo XX es imprescindible la tesis de Amalia C. Valderrama, que reúne traducciones, representaciones, censuras y crítica.

El simple enunciado de los movimientos o géneros objeto de estudio pone de manifiesto lo que queda por hacer. Sin embargo, algunas corrientes literarias, sin ser atendidas como tales, aparecen en los estudios dedicados a sus principales representantes.

El estudio de caso más específico en el campo de la recepción y, por ende, de la traducción, es, seguramente, el que se refiere a un autor. Son numerosos los escritores franceses que han tenido a lo largo de la historia alguna resonancia en España; son menos los que han merecido la atención de los investigadores, y muchos menos aquellos que justifican tal atención en función de los parámetros estéticos que informan la historia de la literatura tradicional.

Me limitaré a citar algunos grandes nombres, representativos de distintos momentos históricos, señalando el grado de interés que han despertado en la crítica.

De los grandes autores del siglo XVI, Rabelais parece haber suscitado poco entusiasmo: sólo algunos breves artículos, a menudo tangenciales, que parecen reflejar un mitigado interés por este narrador en España.

Algo más se ha atendido a la recepción de Montaigne, en especial gracias a los trabajos de Otilia López Fanego, aunque para el aspecto específico de las traducciones lo más completo es la tesis inédita de Núria Petit (1996).

De los tres grandes dramaturgos clásicos del XVII, sólo Racine ha sido objeto de un amplio estudio y aun circunscrito a una época, el siglo XVIII: me refiero a la tesis, inédita, de Ana Cristina Tolivar, de la que se han publicado distintos aspectos. Atrás quedan los artículos de Charles B. Qualia y algunos otros, que habían abierto el camino. También a Qualia se debe uno de los primeros estudios sobre Corneille, autor que no parece haber disfrutado de mucho renombre en España: en cualquier caso, resulta circunscrito al siglo XVIII y principios del XIX. Con ser, de los tres, el más universal, el más *jouable*, tampoco Molière ha tenido éxito entre los investigadores. El único estudio de conjunto, de Emilio Cotarelo, es de 1899, y lo demás que se ha publicado son breves artículos que aluden a aspectos muy puntuales. Otro gran autor de la época,

La Fontaine, ha tenido que esperar a época muy reciente para tener un estudio de envergadura: se trata de la tesis de Rosario Ozaeta la cual, aunque limitada en el tiempo, será el inicio de una investigación continuada sobre el poeta francés.

El siglo XVIII no anda mucho mejor atendido. A pesar de los trabajos de Antonio Elorza, Isabel Herrero & Lidia Vázquez, y algunos otros, Montesquieu no tiene todavía su estudio de conjunto. Su contemporáneo Marivaux no está mejor provisto: con todo, la reciente tesis de Nathalie Bittoun arroja más luz sobre su oscuro itinerario español.

Algo parecido le había ocurrido a Beaumarchais: parecía que en su relación con España sólo interesara su aventura española, tan literaria por varios conceptos. El estudio de Amparo Contreras ha puesto de manifiesto, junto con las numerosas traducciones y adaptaciones, la vitalidad de su presencia en los escenarios.

Voltaire y Rousseau parecen haber tenido destinos paralelos en España: si el estudio de Jefferson R. Spell sobre la difusión de Jean-Jacques (el más completo hasta la fecha) se detenía en 1833, el mío sobre la recepción del patriarca de Ferney tenía su tope en 1835 (véase Lafarga, 1982). En ambos casos el corte estaba justificado por razones históricas, políticas y literarias. Ciertamente es que, en lo que atañe a las traducciones de Voltaire, la bibliografía de Christopher Todd llegaba hasta nuestros días.

Menos conocido fue sin duda el tercero en discordia, Diderot, aunque también se merecería una atención mejor y más profunda que la que se le ha prestado, incluyendo alguno de mis trabajos (Lafarga, 1979).

Tampoco tiene su estudio de conjunto (tal vez en este caso más que justificado) uno de los monstruos de las letras francesas: Victor Hugo. A partir, sobre todo, de los trabajos bibliográficos y acumulativos de Adelaide Parker & Edgar Allison Peers, se han sucedido distintos estudios más o menos puntuales: entre los más recientes, los de Heinz-Peter Endress, L. López Jiménez y mío aparecidos en el volumen editado por Francis Claudon *Le rayonnement international de Victor Hugo*, de 1989. Falta incluso por establecer una bibliografía actualizada de las traducciones, teniendo en cuenta que numerosos poemas de Hugo, como de tantos autores del XIX, se publicaron sueltos en revistas.

Sobre Stendhal se habían publicado algunos trabajos de orden bibliográfico y puntual, empezando por el ya clásico de Ramón Esquerro. Recientemente, el libro de Inmaculada Ballano, que recoge, según el subtítulo, «un siglo de recepción crítica, 1835-1935», enlaza, a mi modo de ver con maestría, el doble hilo de la recepción y de la creatividad, pasando revista a los más variados críticos y literatos del período abarcado. Dicho de otro modo, este libro no está nutrido sólo de Stendhal y de stendhalismo. Por eso, me atrevería a señalar un único defecto en este trabajo: la ausencia de un índice onomástico, que pondría de manifiesto toda la riqueza que encierra.

¿Hasta qué punto no sería interesante un trabajo similar sobre Balzac? Quien quiera emprenderlo cuenta con varios materiales de primer orden, en particular el excelente trabajo sobre las traducciones realizado por Lúcia Anoll como tesis doctoral, que ha visto la luz fragmentariamente en varias revistas.

La recepción de Flaubert cuenta con innumerables artículos, la mayoría de ellos sobre la vinculación con Clarín. A los críticos les ha interesado más esta faceta que la de un fenómeno más amplio de recepción: así, a diferencia de Balzac, no cuenta con una bibliografía de base.

Nuestro conocimiento de la recepción de Zola es, creo yo, más amplio, pues no solamente se dispone de ciertas bases bibliográficas, sino de varios estudios amplios, centrados normalmente en grandes novelistas españoles (Pardo Bazán, Clarín, Blasco Ibáñez) que recibieron, modularon o rechazaron su influjo. Por otra parte, el caso Zola aparece en el centro de cualquier análisis sobre recepción del Naturalismo en España. En este tipo de estudios aparece a menudo también la figura de Maupassant, quien, ha pesar de algunos artículos que se le han dedicado, no tiene todavía un estudio amplio; ni siquiera el centenario Maupassant, celebrado en 1994, parece haber despertado el interés de los críticos.

En el terreno de la poesía, es más que cierto que los distintos movimientos poéticos del XIX francés, representados por poderosas personalidades, alcanzaron eco en España. Gracias a algunos estudios amplios, como el de Glyn Hambrook sobre Baudelaire, el de Rafael Ferreres sobre Verlaine o el de Monique Allain-Castrillo sobre Valéry, sabemos más acerca de la irradiación de dichos autores; otros estudios puntuales, tanto sobre ellos como sobre otros poetas simbolistas y parnasianos, permiten comprender mejor una presencia intensa y numerosa.

Este panorama que he intentado trazar no recoge más que una parte, creo que la esencial, de los estudios realizados, que son numerosos, aunque parciales en su mayoría. Sin embargo, y a pesar de su riqueza, la dispersión de los materiales dificulta el trabajo de los estudiosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AGUILAR PIÑAL, F. (1981-1995) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.
- ALLAIN-CASTRILLO, M. (1995) *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Madrid, Gredos.
- ANGENOT, M. (dir.) (1989) *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, París, PUF.
- ANOLL, L. (1980) *Balzac en España. Catálogo bibliográfico de la traducción española de la obra de Honoré de Balzac. (Resumen de tesis doctoral)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- ARAGÓN, M^a A. (1992) *Traducciones de obras francesas en la "Gaceta de Madrid" en la década revolucionaria (1790-1799)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- BALLANO, I. (1993) *Stendhal en España. Un siglo de recepción crítica, 1835-1935*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- BASSNETT, S. & A. LEFEVERE (ed.) (1990) *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.
- BIEDELMAN, T. D. (1973) *The Translation of Culture*, Londres, Methuen.
- BITTOUN-DEBRUYNE, N. (1997) *Las traducciones del teatro de Marivaux en España, 1770-1835*, Facultad de Letras de la Universidad de Lleida (tesis doctoral inédita).
- BRUNEL, P. & Y. CHEVREL (dir.) (1989) *Précis de littérature comparée*, París, PUF.
- CALVET, R. (1987-1988) "La literatura francesa en la *Revista de Occidente*", *Epos*, III, 303-328; IV, 427-487.
- CIORANESCU, A. (1977) *Bibliografía francoespañola, 1600-1715*, Madrid, Real Academia Española.

- COBOS, E. (1982) *La poesía francesa en la "Ilustración Española y Americana"*, Córdoba, Imp. Astur.
- COBOS, E. (1993) "Relaciones culturales franco-españolas. Bibliografía", *Estudios de investigación franco-española*, 8, 113-187.
- CONTRERAS, A. (1992) *Beaumarchais y su teatro en España*, Barcelona, Publicacions de la U. de Barcelona (ed. en microficha).
- CORDONNIER, J.-L. (1995) *Traduction et culture*, París, Hatier-Didier.
- COTARELO Y MORI, E. (1899) "Traductores castellanos de Molière" en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Estudios de erudición española, I, 69-141.
- CHEVREL, Y. (1977) "Le discours de la critique sur les œuvres étrangères", *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'histoire des littératures romanes*, I, 336-352.
- CHEVREL, Y. (1988) "Les traductions et leur rôle dans le système littéraire français" en H. Kittel (ed.), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, Berlín, E. Schmidt Verlag, 30-55.
- DELISLE, J. & J. WOODSWORTH (ed.) (1995) *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Université d'Ottawa-Unesco = *Translators Through History*, Amsterdam, John Benjamins-Unesco, 1995.
- DENGLER, R. (1986) "El melodrama francés. Su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas en la época romántica, 1830-1850", *RÉCIFS*, 8, 138-160.
- DONAIRE, M^a L. & F. LAFARGA (ed.) (1991) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Publicaciones de la U. de Oviedo.
- ELORZA, A. (1970) *La ideología liberal en la Ilustración española*, Madrid, Taurus, 69-90 ("La recepción de Montesquieu").
- ENDRESS, H.-P. (1989) "La théorie dramatique hugolienne et le théâtre romantique espagnol" en F. Claudon (ed.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, Berna, Peter Lang, 37-50.
- ESQUERRA, R. (1936) "Las obras de Stendhal en España, 1835-1935", *Revue de littérature comparée*, XVI, 522-575.
- EVEN-ZOHAR, I. (1978) "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem" en J. S. Holmes, J. Lambert & R. van den Broeck 1978, 117-127.
- EVEN-ZOHAR, I. (1979) "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 1,1-2, 287-310.
- EVEN-ZOHAR, I. & G. TOURY (ed.) (1981) *Translation Theory and Intercultural Relations*, n° monográfico de *Poetics Today* II,4.
- FERRERES, R. (1975) *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos.
- GALLEGO ROCA, M. (1996) *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- GARCÍA GALLEGU, J. (1984) *La recepción del Surrealismo en España (1924-1931)* Granada, Antonio Ubago.

- GARCÍA GARROSA, M^a J. (1990) *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GÉMAR, J.-Cl. (1990) "La traduction est-elle civilisatrice? Fonctions de la traduction et degré de civilisation", *Meta*, XXXV,1, 247-257.
- GUILLÉN, C. (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- HAMBROOK, G. (1985) *The Influence of Charles Baudelaire in Spanish Modernismo*, Nottingham, Nottingham University.
- HERMANS, T. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres, Crom Helm.
- HERRERO, I. & L. VÁZQUEZ (1991) "Recepción de Montesquieu en España a través de las traducciones" en Donaire & Lafarga 1991, 143-157.
- HOLMES, J. S, J. LAMBERT & R. van den BROECK (ed.) (1978) *Literature and Translation*, Lovaina, ACCO.
- HOOF, H. Van (1991) *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande Bretagne, Allemagne, Pays-Bas, Russie*, París-Lovaina, Duculot.
- IGLESIAS, M. (1994) "El sistema literario, teoría empírica y teoría de los polisistemas" en D. Villanueva (comp.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago, Universidad de Santiago, 309-356.
- ILARRAZ, A. V. (1985) *La prensa española ante el Romanticismo europeo, resistencia y recepción (1780-1836)*, Indiana University.
- KITTEL H. & A. P. FRANK (ed.) (1991) *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*, Berlín, E. Schmidt.
- LAFARGA, F. (1979) "Notas acerca de la fortuna de Diderot en España", *Anuario de Filología*, V, 353-367.
- LAFARGA, F. (1982) *Voltaire en España (1734-1835)*, Barcelona, Ediciones de la U. de Barcelona; nueva ed. (1989), *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- LAFARGA, F. (1983-1988) *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2 vols.
- LAFARGA, F. (1989) "La réception de l'œuvre de V. Hugo en Catalogne" en F. Claudon (ed.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, Berna, Peter Lang, 61-73.
- LAFARGA, F. (ed.) (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, EUB.
- LAFARGA, F. (ed.) (1997a) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.
- LAFARGA, F. (1997b) «La traducción en la España del siglo XVIII» en J. M. Santamaría & al. (ed.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. 2, Vitoria, Facultad de Filología de la U. del País Vasco, 37-55.
- LAMBERT, J. (1980) "Production, tradition et importation, une clef pour la description de la littérature et de la littérature en traduction", *Canadian Review of Comparative Literature*, VII,2, 246-252.

- LAMBERT, J. (1987) "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature, la littérature comme polysystème", *Contextos*, V,9, 47-67.
- LAMBERT, J. (1989) "Les stratégies de traduction dans les cultures, positions théoriques et travaux récents", *TTR*, I,2, 79-90.
- LAMBERT, J. (1995) "Translation, Systems and Research, The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies", *TTR*, VIII,1, 105-152.
- LAMBERT, J. & A. LEFEVERE (ed.) (1993) *La traduction dans le développement des littératures/Translation in the Development of Literatures*, Berna, Peter Lang.
- LÉCRIVAIN, C. (1991) "Textes surréalistes et traduction: diffusion du Surréalisme dans les revues de langue espagnole" en R. Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, I, 431-438.
- LÉCRIVAIN, C. (1996) "Une approche espagnole du Surréalisme: bilan des traductions" en J.-M. Losada Goya, K. Reichenberger & A. Rodríguez López-Vázquez (ed.), *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, Kassel, Reichenberger, 745-754 (vol. III).
- LEFEVERE, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge; trad. esp. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- LÓPEZ FANEGO, O. (1977) "Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España", *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 22-23, 73-102.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, L. (1989) "L'accueil du théâtre de V. Hugo en Espagne" en F. Claudon (ed.), *Le rayonnement international de Victor Hugo*, Berna, Peter Lang, 51-59.
- MENARINI, P. & al. (1982) *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa.
- MONTESINOS, J. Fernández (1955) *Introducción a una historia de la novela en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas*, Valencia, Castalia.
- ORTIZ DE ZÁRATE, C. (1992) *La imagen del II Imperio francés en la prensa canaria de la época*, Barcelona, Publicacions de la U. de Barcelona (ed. en microficha).
- OZAETA, R. (1997) *Las traducciones castellanas de las fábulas de La Fontaine en el siglo XVIII*, Facultad de Filología de la UNED (tesis doctoral inédita).
- PAGEAUX, D.-H. (1967) "La *Gaceta de Madrid* et les traductions espagnoles d'ouvrages français (1750-1770)" en *Transactions of the 2d International Congress of the Enlightenment, Saint Andrew 1967*, Ginebra, Institut et Musée Voltaire, III, 1147-1168.
- PAGEAUX, D.-H. (1994) *La littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin.
- PALAU DULCET, A. (1948-1977) *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Editorial Palau, 36 vols.
- PARKER, A. & E. A. PEERS (1932) "The Vogue of V. Hugo in Spain", *Modern Language Review*, XXVII, 36-57.
- PARKER, A. & E. A. PEERS (1933a) "The Influence of V. Hugo on spanish poetry and prose fiction", *Modern Language Review*, XXVIII, 50-57.

- PARKER, A. & E. A. PEERS (1933b) "The Influence of V. Hugo on Spanish Drama", *Modern Language Review*, XXVIII, 205-216.
- PETIT, N. (1996) *Les traduccions castellanes i catalanes dels "Essais" de Montaigne*, Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona (tesis doctoral inédita).
- QUALIA, Ch. B. (1933) "Corneille in Spain in the Eighteenth Century", *Romanic Review*, XXIV, 21-29.
- QUALIA, Ch. B. (1939) "Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century", *PMLA*, LIV, 1059-1076.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1967-1968) "La literatura francesa en 24 diarios madrileños. 1830-1900", *Revista de Literatura*, XXXII, 239-264; XXXIV, 113-141.
- SPELL, J. R. (1938) *Rousseau in the Spanish World before 1833. A Study in Franco-Spanish Literary Relations*, Austin, The University of Texas Press. Reimpresión (1969), Nueva York, Gordian Press.
- TALGERI, P. & S. B. VERMA (ed.) (1988) *Literature in Translation. From Cultural Transference to Metonymic Displacement*, Nueva Delhi, Sangam Books.
- TODD, Ch. (1976) "A Provisional bibliography of published Spanish translations of Voltaire", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CLXI, 43-136.
- TOLIVAR ALAS, A. C. (1988) "Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII", *Estudios de investigación franco-española*, 1, 177-190.
- TOURY, G. (1986) "Translation. A Cultural-Semiotic Perspective" en T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlín-Nueva York-Amsterdam, Mouton-De Gruyter, II, 1111-1124.
- VALDERRAMA, A. C. (1988) *El teatro francés en España entre 1948 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, Madrid, Universidad Complutense.

QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LE TRAVAIL DE RÉÉCRITURE À PARTIR DE TRADUCTIONS FRANÇAISES DE ROMANS ESPAGNOLS CONTEMPORAINS

LAURENCE MALINGRET

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La traducción literaria es un proceso de lectura interpretativa y de reescritura que revela las normas dominantes de la lengua de llegada. Se perciben estos rasgos en todos los niveles del texto. Así, el análisis del aspecto visual (uso de la cursiva, de los paréntesis, por ejemplo) de las traducciones francesas de novelas españolas contemporáneas desvela tendencias propias del sistema literario francés.

Palabras clave: traducción literaria, reescritura, aspecto visual.

RÉSUMÉ

La traduction littéraire est un processus de lecture interprétative et de réécriture qui dévoile les normes dominantes du système d'accueil. Nous en trouvons les traces à tous les niveaux du texte. Ainsi l'analyse de l'aspect visuel (l'usage des italiques ou des parenthèses, par exemple) des traductions françaises de romans espagnols contemporains nous révèle certaines tendances propres au système littéraire français.

Mots-clés: traduction littéraire, réécriture, aspect visuel.

ABSTRACT

Literary translation is an interpretative reading process as well as a rewriting that unveils the predominant rules of the target text. Those features are perceptible at all levels of the text. Consequently, the analysis of the visual aspect (the use of italics, of brackets, for instance) in the French translations of contemporary Spanish novels reveals trends peculiar to the French literary system.

Keywords: Literary translation, rewriting, visual aspect.

La littérature traduite est un lieu privilégié pour l'étude des relations entre les systèmes littéraires, les stratégies traductionnelles nous donnant des indications pertinentes sur les normes et les modèles dominants¹. En effet la traduction littéraire est un processus, d'une part, de lecture interprétative et sélective et, d'autre part, de réécriture en fonction notamment des obligations imposées par le code d'arrivée. Nous voulons montrer que ce travail de réécriture est perceptible dans les moindres détails du texte, comme peut l'être l'aspect visuel, qui, s'il n'est pas déterminant pour le roman, n'en est pas pour autant innocent car il peut influencer les conditions de lecture, et donc orienter l'interprétation du texte.

Nous analyserons, dans quelques traductions de romans espagnols contemporains², le choix des italiques, des parenthèses et des guillemets, qui d'ailleurs dépend tout autant de l'éditeur que du traducteur. On sait que la mise en page est souvent le cachet des maisons d'édition ou des collections.

Au niveau de la macrostructure, que nous n'envisagerons pas ici, elle peut toucher plus directement la structuration du récit quand elle modifie les paragraphes, voire les chapitres, quand elle introduit ou supprime des espaces blancs à l'intérieur du texte, créant des subdivisions originales, ou quand elle organise différemment les rapports entre narration et dialogues. Au niveau des microstructures, les variations observées par rapport au texte original sont le résultat d'un choix réel de stratégie traductionnelle, révélant des tendances propres au système français, ou au processus de traduction, car elles sont rarement imposées par des contraintes strictement linguistiques. En effet, mis à part quelques cas précis, les normes d'utilisation des italiques, des parenthèses ou des guillemets, représentées par les recommandations des grammaires, sont fondamentalement les mêmes³. D'ailleurs les transformations ne sont pas systématiques, loin de là (plus nombreux sont les cas où l'option du texte original est conservée), et en sont d'autant plus significatives. Afin d'avancer une explication à ces modifications aléatoires et d'en évaluer les effets et conséquences pour le lecteur, nous aborderons quelques-unes des différences les plus fréquemment rencontrées entre les éditions espagnoles et les éditions françaises.

LES ITALIQUES

a. 'so brainsickly of things' como le dijeron que no hiciera a Macbeth (Marías, 1992: 200).

"so brainsickly of things", comme on déconseillait à Macbeth de le faire (Kéruzoré, 1993: 182).

b. sólo nos sentimos respaldados de veras cuando hay alguien detrás, lo indica la propia palabra, a nuestras espaldas, como en inglés también, to back (Marías, 1992: 78).

nous ne nous sentons vraiment protégés que lorsqu'il y a quelqu'un derrière nous, dans notre dos, comme le dit l'expression anglaise, to back (Kéruzoré, 1993: 71).

c. Los historiadores, te respondí, presentáis ex-abrupto a los personajes históricos (Torrente Ballester, 1980: 97).

1.- Voir à ce propos José Lambert et Hendrik van Gorp (1985: 42-53).

2.- *San Camilo 1936* de Camilo José Cela, *Un cœur si blanc* de Javier Marías, *L'île des jacinthes coupées* de Gonzalo Torrente Ballester, *Le royaume des voix* d'Antonio Muñoz Molina et *Vu des toits* de Manuel Vázquez Montalbán (Cf. bibliographie).

3.- Il existe évidemment des tendances propres à chaque système linguistique.

Vous autres historiens, t'ai-je répondu, vous présentez les personnages historiques *ex abrupto* (Bleton, 1989: 122).

d. a un héroe tan inexistente como el Cosaco Verde (Muñoz Molina, 1991: 24).

à un héros aussi inexistant que le *Cosaque vert* (Bleton, 1994: 27).

e. Antonio Arévalo sube por Santa Isabel, se mete por la calle de la Magdalena y también entra en el café Toki-Ona (Cela, 1969: 359).

Antonio Arévalo remonte la rue Sainte-Isabelle, tourne au coin de la rue de la Madeleine et entre également au café *Toki-Ona* (Bourguignon et Couffon, 1974: 368).

f. pronunciando de paso la palabra perrera (Muñoz Molina, 1991: 64).

prononçant au passage le mot *fourrière* (Bleton, 1994: 67).

g. Y lo que canturreó fue esto:

‘Mentira mi suegra [...] yen yen yen.’ (Marías, 1992: 50-51).

Et voici ce qu'elle fredonna:

“*Belle-maman ce n'est pas vrai [...] yen yen yen.*” (Kéruzoré, 1993: 46).

Si en théorie⁴, il n'existe pas de grandes différences dans les recommandations d'emploi des italiques et dans la définition de leurs fonctions par les grammaires françaises et espagnoles, nous remarquons néanmoins des différences notoires dans la pratique de la traduction. La suppression des italiques, assujettie à des transformations profondes de la phrase au niveau lexical ou syntaxique, représente l'exception. Par contre, les ajouts sont très fréquents, le cas de figure le plus récurrent étant celui des termes non-traduits.

Dans cette fonction, il est logique qu'une traduction confrontée par sa nature à la question de l'introduction de termes étrangers, y ait recours de façon, sinon systématique, du moins plus fréquente. Ces modifications sont dès lors la conséquence directe de la traduction et trahissent ainsi, pour le lecteur attentif, son statut de littérature traduite. En soulignant par la graphie les expressions espagnoles, le traducteur (ou l'éditeur) reconnaît leur statut particulier et une certaine distance linguistique et culturelle qu'il marque visuellement. Si c'était toujours le cas, ce ne serait guère pertinent mais, premièrement, tous les mots non-traduits ne sont pas discriminés par la graphie, quoiqu'une écrasante majorité le soit, et surtout, l'observation du traitement des termes étrangers aux deux langues, les expressions (ou les citations) anglaises principalement (exemples a et b), nous montre que, là où le texte espagnol a tendance à les assimiler sans encombre, la traduction française opte pour une attitude opposée. En effet, elle visualise le décalage, quand elle ne choisit pas de traduire (quand la cohérence du texte le permet, ce qui n'est pas le cas dans les exemples a et b), gommant ainsi le métissage culturel qui ne l'intéresse pas, comme dans l'exemple suivant:

algún usufructuario de los P.O. Boxes (Marías, 1992: 184).

un usufruitier des boîtes postales (Kéruzoré, 1993: 168).

4.- "Les caractères italiques servent: soit à indiquer que les mots sont employés avec une valeur différente de leur valeur ordinaire; -soit à marquer que le scripteur ne les reprend pas à son compte; -soit à attirer l'attention sur leur importance. En particulier, on emploie l'italique: pour les mots employés par autonymie [...], pour les notes de musique et les lettres minuscules utilisées comme symbole [...], pour les titres [...], pour les noms propres donnés à un bateau, à une maison [...], pour les mots que celui qui écrit considère comme n'appartenant pas à l'usage ordinaire [...], pour attirer l'attention [...], pour différencier des éléments considérés comme extérieurs au texte." (Grévisse, 1986: 96-99).

Ce type d'équivalence prouve la forte réticence du système littéraire français à l'intégration de termes étrangers. La présence de termes en espagnol (dont l'introduction est savamment dosée) est néanmoins tolérée dans la mesure où elle répond au besoin de couleur locale, d'exotisme, qu'assume en partie la littérature traduite. Mais la graphie affiche généralement explicitement la perspective française.

L'édition française multiplie l'usage des italiques dans de nombreux autres cas de figure:

-différencier des expressions et citations latines qui sont pourtant parfaitement intégrées dans le système linguistique français (l'expression de l'exemple c est tout aussi assimilée par la langue française que par la langue espagnole).

-différencier les noms propres tels que les titres, les noms de lieux, etc. (exemples d et e).

-différencier les emplois de type autonymique (exemple f).

-rendre à l'écrit diverses particularités de l'oral (dans l'exemple g, le traducteur différencie, grâce aux italiques, les paroles prononcées des paroles chantées).

Le traducteur adopte ainsi une graphie différente pour attirer l'attention sur une particularité du langage, voire pour introduire des nuances dans la perception et l'interprétation de la fiction. Bien sûr, l'édition espagnole utilise aussi les italiques dans ces emplois mais de façon moins systématique. Cette tendance à éclairer, à expliquer, est intrinsèquement liée au processus de traduction mais est aussi à mettre en rapport avec le statut du texte. La littérature traduite espagnole est souvent une littérature de prestige éditée avec grand soin.

Notons que cette volonté constante, dans les différentes traductions analysées, d'homogénéiser l'aspect visuel (en unifiant la graphie), de faciliter la lecture (en introduisant parfois des nuances absentes dans le texte d'origine) se traduit souvent par une surenchère des indications visuelles qui peut déboucher sur une redondance de l'information déjà présente, sous une autre forme, dans le texte.

LES PARENTHÈSES

a. Bueno, hoy no pretendía hablarte de tu cuerpo, ni tampoco (al menos largamente) del asunto de Claire (Torrente Ballester, 1980: 36).

Bon, aujourd'hui je ne voulais pas parler de ton corps ni m'étendre sur l'affaire de Claire (Bleton, 1989: 49).

b. martes 21 de julio san Daniel profeta y por detrás una charada o un verso (Cela, 1969: 356).

mardi 21 juillet fête de saint Daniel le prophète (à la suite il y a une charade ou un vers) (Bourguignon et Couffon, 1974: 263).

c. ¿Ves cómo van enredándose las cosas, o mejor unas palabras con otras? [...] un pájaro cuyo nombre dijiste y he olvidado (Torrente Ballester, 1980: 22-23).

Vois-tu comme une chose (je devrais dire un mot) en appelle une autre? [...] un oiseau dont tu me donnas le nom (je l'ai déjà oublié) (Bleton, 1989: 34).

d. en tu familia nadie se dedica a las ciencias ni al comercio, el Cid tampoco se dedicó a las ciencias ni al comercio, en tu familia son agricultores (Cela, 1969: 390).

Personne dans ta famille ne se consacre aux sciences ni au commerce (le Cid Campeador ne s'y était pas consacré non plus), ce sont des agriculteurs (Bourguignon et Couffon, 1974: 397).

Les parenthèses⁵, comme les italiques, sont recommandées par les grammaires espagnoles et françaises dans des emplois similaires qui n'impliquent pas de différences fondamentales.

Dans le cas exceptionnel de la suppression, on s'aperçoit que la traduction remplace celles-ci, soit par d'autres moyens graphiques, soit en bouleversant plus profondément la phrase (exemple a). Elles sont généralement supprimées au profit d'une plus grande recherche lexicale ou de structures syntaxiques plus complexes qui peuvent élever le niveau littéraire, au détriment de la vivacité du récit, ou rendre évident un lien sémantique sous-entendu dans le texte original.

Elles sont ajoutées (exemples b, c et d) dans différents buts: éviter des déséquilibres syntaxiques, structurer des phrases complexes, différencier les niveaux, les tons du discours (en particulier le ton de l'oralité), les perspectives (et, en particulier, les interventions du narrateur), compartimenter les modes de narration, voire émettre un jugement de valeur en hiérarchisant l'information.

La tendance générale du traducteur est donc de réduire les difficultés de lecture, d'apporter des éléments supplémentaires de structuration, de rationalisation, et donc d'interprétation, à travers les marques visuelles. Cette tendance explicatrice est parfois doublée d'une tendance orthonymique. En rééquilibrant la phrase, le traducteur répond à l'injonction du naturel et oriente le texte vers une forme, sinon plus courante de l'expression, du moins plus attendue, plus logique en quelque sorte, réduisant l'effet de surprise qui est le propre de l'écriture littéraire. Le texte est dès lors plus facilement assimilable par le système-cible mais, dans certains cas de figure, perd peut-être les aspérités gênantes et inconnues qui sont, en définitive, les seules à même d'exercer une influence sur l'activité littéraire. Cette tendance pourrait en partie expliquer la position marginale, ou secondaire⁶, qu'occupe souvent la littérature traduite au sein du système littéraire français.

LES GUILLEMETS

a. la comida era excelente y Carvalho la homenajeó encendiendo un Cerdán, un puro dominico-catalán [...] (Vázquez Montalbán, 1987: 74).

Le repas était excellent et Carvalho le couronna en allumant un "Cerdán" (Dana, 1996: 35).

b. La casa de Espiritu Santo no tiene mujeres, es tan solo casa de citas, en la guía *Madrid de noche* de don Antonio Aullón Gallego a las casas de lenocinio se les llama casas discretas autorizadas y a las casas de citas maisons meublées (Cela, 1969: 22).

La maison d'Espiritu Santo n'a pas de pensionnaires, c'est seulement une maison de rendez-vous du genre de ces "maisons meublées*" dont parle Antonio Aullon Gallego dans son

5.- "Les parenthèses s'emploient surtout pour intercaler dans un texte quelque indication accessoire; celle-ci peut,- soit être grammaticalement indépendante et même avoir sa propre ponctuation, -soit avoir une fonction dans la phrase, mais sans influencer les accords en dehors de la parenthèse." (Grevisse, 1986: 181).

6.- Selon la terminologie de la théorie du polysystème.

guide *Madrid la nuit*, où les bordels sont baptisés “maisons discrètes autorisées” (Bourguignon et Couffon, 1974: 40).

* En français dans le texte (N. des T.)

Les guillemets⁷ sont moins utilisés que les italiques mais leurs emplois s'apparentent très sensiblement. Il s'agit, en effet, d'attirer l'attention du lecteur ou de marquer un terme pour les raisons et dans les cas de figure vus précédemment (exemple a). Dans le cas de termes français dans le texte-source (exemple b), on remarque à nouveau que le texte espagnol les introduit sans nécessité de les souligner systématiquement. Légitimement le traducteur avertira son lecteur, par le biais de la graphie ou des notes érudites, de cette particularité du texte-source qui renforce le prestige du système d'arrivée et ne peut passer inaperçue. Que ce soient donc des mots en français (ou d'une autre langue) dans le texte original, ou des termes espagnols non-traduits, la traduction française, réticente à l'introduction non-différenciée de mots étrangers, qui peut-être signifierait ses propres limites d'expression, prend soin de marquer la distance ou de la faire complètement disparaître.

QUELLES CONCLUSIONS?

Ces modifications minimales sont, à notre avis, paradigmatiques de la réécriture de la traduction littéraire et nous amènent à formuler quelques réflexions d'ordre général.

Toute traduction littéraire intègre les textes en les transformant plus profondément que ne l'exige l'adaptation au système linguistique et ce degré de transformation dépend des rapports de force entre systèmes littéraires (et culturels au sens large), du statut et des fonctions du texte ainsi que de mécanismes propres au processus de la traduction (l'explicitation, la rationalisation ou l'orthonymie notamment). Cette transformation n'est en rien surprenante. Le statut et les fonctions du texte traduit ne peuvent que diverger de ceux du texte original si on envisage la littérature comme un acte de communication. Ainsi, on s'aperçoit que certaines traductions françaises de textes hispaniques orientent ceux-ci vers l'image attendue, d'une perspective française, d'une littérature prestigieuse ou d'une littérature exotique. De plus, des fonctions propres au texte traduit⁸, inexistantes dans le texte-source et dont le traducteur est plus ou moins conscient, peuvent interférer (renforcer le système d'arrivée par exemple). D'autre part, la réception du texte littéraire étranger se particularise par un décalage culturel générateur de fiction. Si le texte est lu “en version originale”, le simple contact avec une langue qui n'est pas celle de référence du lecteur suffit à augmenter la potentialité de l'aspect fictionnel du texte. S'il est lu en traduction, le décalage n'est que partiellement réduit. La lecture d'un texte appartenant à la littérature espagnole en France, la lecture hors-contexte, peut ainsi, partiellement, être ressentie, comme une lecture doublement fictionnelle⁹.

7.- “Les guillemets s'emploient surtout au début et à la fin d'une citation, d'un discours direct (représentant des paroles, des pensées) [...] les guillemets s'emploient parfois, au lieu des italiques, pour un mot se désignant lui-même, pour des mots ou tours considérés comme ne faisant pas partie du langage régulier (néologismes, régionalismes, mots étrangers, mots ou tours populaires, voire simplement familiers), pour des mots que l'on veut mettre en évidence, pour des enseignes, ou même pour un titre de livre, de revue, d'œuvre artistique.” (Grevisse, 1986: 184 -185).

8.- Voir à ce propos, entre autres, André Lefevre (1992: 113-132).

9.- Voir à ce propos Antón Figuerola (1996: 19-27).

Pourtant dans la pratique, ne pas trahir le texte est une des préoccupations principales de tout traducteur; il suffit de jeter un coup d'oeil sur les préfaces pour s'en rendre compte. On peut se demander à quel niveau se situe cette trahison; d'abord parce que le traducteur est avant tout un lecteur et donc un interprète du texte (avec la restriction supplémentaire que le traducteur doit choisir une lecture parmi celles qu'il fait du texte). Or, on sait que la lecture elle-même est un acte personnel ne dépendant que partiellement des signes écrits du texte. La construction du sens est en effet le résultat de l'interaction entre les signes lus, les référents de ceux-ci et les connaissances préalables du lecteur¹⁰, l'extralinguistique et la linguistique s'unissant dans le processus d'interprétation. Le lecteur évolue du sens universel, objectif, du signe écrit, au sens subjectif, particulier, de son interprétation corrélative à ses connaissances et aptitudes (dans le même ordre d'idées, mais côté public, cet aspect des choses prête au traducteur une position d'omniscience et l'oblige à jauger son lecteur afin d'ajuster sa stratégie traductionnelle).

Cette lecture interprétative est doublée d'une certaine trahison inhérente à l'acte même de traduire comme elle l'est d'ailleurs à tout processus de reformulation au sein d'une même langue. En effet, elle fait inmanquablement intervenir une "conscience" entre la première formulation et la seconde, qui, pour exprimer différemment, doit construire le sens, interpréter, et donc dans une certaine mesure modifier, transformer, trahir. La différence entre traduction et adaptation littéraire n'est qu'une question de limites de tolérance dans la trahison. Or, ces limites, c'est le système littéraire qui les fixe, et celui-ci étant dynamique, les fait varier. En effet, le fait que la lecture s'effectue dans une langue différente et dans un système culturel différent constitue le seul écart, le seul détournement, la seule transgression réelle par rapport à l'acte de communication initial. À partir de là, traduire littéralement, ajouter ou supprimer ne constituent que des choix d'équivalences qui, par nature, ne sont pas plus proches du texte original mais correspondent à des priorités différentes.

Pourquoi quand il s'agit de traduction, cette lecture interprétative inévitable se teinte souvent d'une valeur négative? Peut-être parce que la traduction vit (quoique probablement de moins en moins en ce qui concerne la littérature traduite) de cette illusion de transparence du traducteur et qu'elle peut difficilement mettre en évidence cette impossibilité théorique qui ruine les espoirs d'un public soucieux de découvrir un texte, un auteur, une littérature (du moins dans le cas de figure qui nous concerne, la littérature hispanique en France).

Le traducteur se révèle donc à tous les niveaux de la traduction de façon implicite ou explicite. Selon le public avide d'"étrangéité" ou de familiarité, le traducteur canalisera plus ou moins cette inquiétante et séduisante "étrangéité" du texte dans un périlleux exercice qui consiste à "faire français" tout en restant exotique, oscillant, consciemment ou pas, entre les positions théoriques de l'ethnocentrisme, de la littérarité ou du littéralisme. Mais il est clair que l'infrastructure éditoriale a assimilé, en partie, l'opération "traduisante" à une opération commerciale (la traduction est souvent une commande) convertissant le texte d'arrivée en priorité.

Les modifications apportées à l'aspect visuel sont-elles à attribuer au processus même de la traduction ou aux normes du système d'accueil? Il est hasardeux de répondre mais il est indéniable qu'elles participent pleinement à la métamorphose du texte littéraire espagnol et qu'elles en sont probablement un fidèle reflet.

10.- Voir à ce propos Jean-Claude Gémard (1995: 188-189).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Théorie

- FIGUEROA, A. (1996) *Lecturas alleas. Sobre das relacións con outras literaturas*. Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- GÉMAR, J.-Cl. (1995) *Traduire ou l'art d'interpréter. Fonctions, statut et esthétique de la traduction*. Presses de l'Université du Québec.
- GREVISSE, M. (1986) *Le bon usage*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988.
- LAMBERT, J. VAN GORP, H. (1985) "On describing Translations", *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Hermans, Th. (éd.), London, Croom Helm, pp. 42-53.
- LEFEVERE, A. (1992) *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York, The Modern Language Association of America, 1994.

Textes

- CELA, C. J. (1969) *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid, Alfaguara.
- CELA, C. J. (1974) *San Camilo 1936*, Paris, Albin Michel (Trad.: Claude Bourguignon et Claude Couffon).
- MARÍAS, J. (1992) *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- MARÍAS, J. (1993) *Un cœur si blanc*, Paris, Éditions Payot & Rivages (Trad.: Alain et Anne-Marie Keruzoré).
- TORRENTE BALLESTER, G. (1980) *La Isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1989) *L'Ile des jacinthes coupées*, Paris, Actes Sud, (Trad.: Claude Bleton).
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991) *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1994) *Le royaume des voix*, Paris, Actes Sud (Trad.: Claude Bleton).
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1987), *Historias de padres e hijos*, Barcelona, Planeta.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1996) *Vu des toits, Desde los tejados* (Trad.: Marie-Claude Dana), Paris, Presses Pocket, Bilingue.

ENRIQUE DÍEZ CANEDO Y FRANCIA: UNA MUESTRA DE SU FACETA DE TRADUCTOR

M^a ROSARIO OZAETA GÁLVEZ

UNED

RESUMEN

El estudio que presentamos versa sobre la traducción de las *Fábulas* de La Fontaine realizada por Díez-Canedo, escritor, periodista, traductor, y eminente crítico literario. Esta traducción, según parece, es desconocida, y ni siquiera su autor alude a ella; creemos que entre las razones de este «olvido» hay que tener en cuenta las circunstancias de su época –el exilio que tuvo que sufrir, por ejemplo–. Deseamos mostrar esta versión y su extraordinaria fidelidad, a la que aspiraba Díez-Canedo, según se refleja en sus escritos teóricos, y que logró plasmar a la perfección en la práctica. Vamos, pues, a proceder al análisis de los diversos niveles y procedimientos de traducción de dicho texto.

Palabras clave: Traducción, verso, fábulas, fidelidad, análisis.

RÉSUMÉ

L'étude que nous présentons porte sur la traduction des *Fables* de La Fontaine réalisée par Díez-Canedo, écrivain, journaliste, traducteur et critique littéraire éminent. Cette traduction a été –semble-t-il– inconnue, son auteur n'en faisant même pas mention; à notre avis, il faut chercher dans les circonstances de son époque –l'exile qu'il a dû subir, par exemple– la cause de cet «oubli». Nous tenons à montrer cette version et sa fidélité extraordinaire, ce à quoi Díez-Canedo aspirait si l'on en croit à ses écrits théoriques, et qu'il a accompli à la perfection dans la pratique. Voilà donc l'analyse des divers niveaux et procédés de traduction de ce texte.

Mots-clés: Traduction, vers, fables, fidélité, analyse.

ABSTRACT

The study we present is about the translation of La Fontaine's *Fables* carried out by Díez-Canedo, writer, journalist, translator and distinguished literary critic. This translation is apparently unknown, and not even his author mentions it; we think that among the reasons of this «oblivion» it is necessary to bear

in mind the circumstances of his age -the exile he had to suffer, for instance-. We want to show this version and its outstanding fidelity, which Díez-Canedo aimed at, according to what he states in his theoretic writings, and that he achieved to put perfectly into practice. We are going, thus, to analyse the different levels and procedures of translation of this text.

Keywords: Translation, verse, fables, fidelity, analysis.

INTRODUCCIÓN.

Como anuncia el título, el presente estudio es una muestra de la labor de Díez-Canedo como traductor; pero es una muestra peculiar, y su peculiaridad no reside en su contenido: las *Fábulas* de La Fontaine, sino en su eco o, mejor, en su ausencia de eco, que puede llegar a hacer cuestionable su existencia. Pero indudablemente, la obra se recoge en una ficha de la Biblioteca Nacional de Madrid que, sin embargo, no responde a una presencia material. Las *Fábulas*, localizadas en el *National Union Catalog* -en la misma Biblioteca-, fueron enviadas a la UNED a través del préstamo interbibliotecario, desde la Biblioteca del Congreso de Washington. El título completo es: *Las Fábulas de La Fontaine, escogidas y traducidas en verso por Enrique Díez-Canedo*.

Es extraño que José María Fernández Gutiérrez, que ha dedicado su atención al autor de forma exhaustiva en trabajos minuciosos que nos han servido de guía, no haya incluido esta traducción entre las otras que menciona en las Bibliografías. Ni siquiera lo hace al referirse a la editorial Calleja, y a las obras publicadas en ésta por Canedo en los años 1917 y 1918, cuando se da la circunstancia de que *Las Fábulas...* se publicaron en Calleja en este último año¹. Pero es que ni el mismo Canedo alude a esta traducción, ni se han podido detectar en sus escritos más que mínimas referencias a La Fontaine, y siempre en relación con temas ajenos al autor francés². Nos hemos propuesto, pues, examinar las traducciones de Canedo, por un lado, y rastrear sus opiniones acerca de la teoría de la traducción, por otro, para intentar establecer la adecuación de su concepto traductológico con la versión de que se trata en este estudio.

Entre sus diversas traducciones de autores franceses en prosa y en verso, hemos revisado *Vittoria Accoramboni* (s.a.), de Stendhal; *La Barrera* (1910), de René Bazin, *Páginas escogidas* (1917), de Montaigne, *Poemas en prosa* (1935), de Baudelaire, *Zanahoria* (1927), de Jules Renard, encontrando en el primero de los casos un método didáctico basado en la memoria visual ejercida en las versiones bilingües, y en los demás, meras traducciones, acompañadas, si acaso, de breves noticias acerca de la edición, el autor o el contenido. Más interesante es la Antología sobre *La Poesía francesa moderna*, que, ordenada y anotada por Canedo y Fernando Fortún, incluye: «Los precursores. Los Parnasianos. Los maestros del simbolismo. El simbolismo. Los poetas nuevos», consignando al pie de cada poesía el nombre de su traductor. Resulta de gran belleza la versión de Verlaine realizada por Canedo. A este propósito, el autor hace una referencia en su artículo «Verlaine en castellano» acerca de una publicación colectiva de la obra

1.- En el texto no consta dicha fecha, que sin embargo recoge el citado *N.U.C* (Pre-1956 Imprints. Volume 311. Mansell, 1974. Referencia: Pz7LC83 nº 3; NL 0027743 DLC).

2.- «... los animalitos, maestros en La Fontaine de prudencia o de malicia, se vuelven, a manos de Francis Jammes, emblemas de candor, cifras de santidad...» («La reencarnación de Francis Jammes», en *Conversaciones literarias*, 1964, 1ª serie, p. 168). La mención *Conversaciones literarias* se abreviará en lo sucesivo: *C.L.*, seguida de 1, 2, 3, según la serie de que se trate.

del autor francés de la que él formó parte, y define así su poesía: «... Es una infinita gracia vaporosa, un polvillo dorado en unas alas levísimas, que, al menor descuido, se ajan y deslucen. Es una poesía difícil de acariciar, y por lo mismo tanto más atractiva. Pero ¿es imposible dar de ella algún trasunto en castellano?» (C.L., 2: 79)

Sabemos que Canedo lo logró, y que gozó de una enorme aceptación. En la respuesta de T. Navarro Tomás a su discurso de ingreso en la Academia, leído el 1-XII-1935, éste señala: «En sus versiones de poetas extranjeros contenidas en sus libros *Del cercado ajeno*, *Imágenes* y *Antología de la poesía francesa*, y especialmente en su admirable traducción de la *Sagesse*, de Verlaine, su identificación con los originales llega en muchos casos hasta recoger el giro y el aire de sus propios ritmos» (1935: 49-50).

La actividad de traductor de Díez-Canedo comienza, según Fernández Gutiérrez, hacia 1907, y en ella «... llegó a tener una merecida consideración pública, que lo situaba entre los más prestigiosos del momento, tanto por la calidad y la fidelidad de sus textos, cuanto por las lenguas que dominaba, las cuatro o cinco principales de Europa...» (1981: 20).

Pero ¿cuáles eran sus teorías? En «Traductores españoles de poesía extranjera», artículo incluido en C.L., 3 y anteriormente publicado en *La Nación* (1925), se exponen claramente. En cuanto a la posibilidad de traducir, y de traducir poesía, el autor se reafirma en sus opiniones ya expresadas con anterioridad, señalando: «Creo firmemente en la posibilidad de la traducción. Todo gran escritor se ve traducido, no sólo por los que se aplican a reproducir el texto de sus obras en la propia lengua, sino por los que sienten su influjo. Traducir equivale a entregar. Se entrega al conocimiento, al estudio, a las discusiones, a la curiosidad de todos el pensamiento de un escritor, lo mismo si se reproduce con palabras de un idioma lo que él dijo en otro, que si se interpretan sus ideas exponiéndolas, comentándolas y contradiciéndolas.» (*Idem*: 236).

Siguiendo la misma línea en sus juicios, que se destacan por su modernidad, el autor, que prefiere la traducción poética en verso, distingue entre *transcripción* para traducir poesía entre lenguas afines, y *recreación* para lenguas más dispares, resaltando la importancia de discernir lo esencial y lo accidental en una poesía, en suma, de ser un avezado traductor. En otro artículo incluido en el mismo tomo, «La traducción como arte y como práctica», publicado por *La Nación* en 1929, ofrece su concepto de la fidelidad: «... Hoy la mejor cualidad de la belleza es la fidelidad. Fidelidad que no es sólo apego a la letra, sino, ante todo, respeto a la composición y esmero en trasladar todo lo trasladable. Grabado, si se quiere, pero grabado que conserva, si no hay colores del original, sus valores mismos en equivalencia lo más cercana que sea posible.» (*Idem*: 240-41).

Por fin, Canedo, en «Traductores españoles de poesía extranjera» nos da la clave, si seguimos sus propias instrucciones³:

Y aquí, por haberme arriesgado a interpretar dos libros verlainianos: Sagesse y La bonne chanson -y por otras muchas traducciones de diversos poetas y literaturas de que soy responsable-, podría yo hablar de mí mismo; pero las generalidades puestas al frente de este artículo indican cuál fue mi intención; las más de esas versiones o transcripciones han sido hechas por mí como tema de estudio, para penetrar bien la estructura última de los autores que iba leyendo. En cuanto al resultado, no soy yo lo suficientemente imparcial para emitir juicio. (Idem: 94-95)

3.- En «Leer entre líneas o los velos de la verdad» (*La Voz*, 1925: 131), incluido en el mismo volumen, el autor señala: «... a todo el que escribe sobre algo palpitante hay que leerle entre líneas, sea cual fuere su modo de expresión».

No cabe duda de que La Fontaine constituyó uno de los temas de estudio tratados por el autor, al que no concedió mayor importancia. Canedo tuvo que ocuparse del escritor francés; sus declaraciones acerca de la influencia de la literatura francesa así lo atestiguan. En «El oro extranjero y la literatura francesa» se hace eco de la influencia francesa desde que los «grandes genios del siglo XVII dejaron bien preparado el terreno» (C.L., I: 73).

DÍEZ CANEDO Y SU TRADUCCIÓN DE LAS FÁBULAS.

Al juzgar la cuestión del desconocimiento de las *Fábulas*, hay que tener en cuenta las razones de la escasez de la obra de Canedo en general, claramente expuestas por J.M^a Fernández (1993) y que son: los intereses políticos adversos a su persona -su amistad y relaciones con Azaña, que le nombró embajador de España en Argentina, hecho que se recoge en los *Diarios* de este último (1997: 96), contribuyó a la desaparición de sus libros-, la publicación de algunas de sus obras en el extranjero, el carácter limitado de las ediciones; en suma, su momento histórico. No nos referiremos aquí a su biografía, que recoge con detalle Fernández Gutiérrez, citando sólo sus enriquecedores viajes, su conexión con Hispanoamérica, el exilio, su erudición manifiesta en ensayos, conferencias, tertulias, artículos de numerosas publicaciones de prensa en las que colaboró, mostrando sus ideas liberales, afines a la corriente krausista, y ejerciendo sus actividades como poeta y como crítico de narrativa, poesía y teatro. En cuanto a su poesía: «...combina diversos tonos y tendencias de escuelas distintas porque su vasta cultura le permite escribir con independencia de criterio y con la sensibilidad y hondura con que puede hacerlo uno de los jueces más serios y justos de la crítica española.» (Fernández Gutiérrez, 1993: 47)

Díez Canedo tradujo treinta y uno de los textos de La Fontaine, veintisiete de la primera Colección y cuatro de la segunda. Sin duda guió su elección la mayor sencillez de la primera Colección, e incluso el número de versos más reducido de sus fábulas. Tomó sobre todo fábulas de los Libros I (ocho de sus veintidós fábulas), V (siete de veintiuna), II (cinco de veinte) y III (cinco de dieciocho), no eligiendo ninguna de los Libros IV, X y XI, y sólo dos del Libro VI, y una de los Libros VII, VIII, IX y XII. El orden en la disposición de las fábulas españolas -que ya no se ordenan por Libros- es totalmente arbitrario, coincidiendo únicamente el lugar inicial de la primera de ellas, «La Cigarra y la Hormiga». Les hemos asignado un número de orden con objeto de evitar alargar la redacción con la mención de los títulos, que se suceden del modo siguiente: 2. «La Liebre y la Tortuga» (La Fontaine, VI. 10); 3. «El Zorro y las Uvas» (III. 11); 4. «El Cuervo y el Zorro» (I. 2); 5. «El Labrador y sus hijos» (V. 9); 6. «El Zorro sin rabo» (V. 5); 7. «El Zorro y el Chivo» (III. 5); 8. «El Lobo y la Cigüeña» (III. 9); 9. «El Ratón ciudadano y el Ratón campesino» (I. 9); 10. «El Puchero y el Perol» (V. 2); 11. «El Viejo y el Asno» (VI. 8); 12. «La Lechera y el Cántaro» (VII. 9); 13. «El León envejecido» (III. 14); 14. «El Mono y el Gato» (IX. 17); 15. «El Zorro, el Lobo y el Caballo» (XII. 17); 16. «El Lobo y el Perro» (I. 5); 17. «El Ratón y el Elefante» (VIII. 15); 18. «El León y la Rata» (II. 11); 19. «La Paloma y la Hormiga» (II. 12); 20. «El Gallo y la Perla» (I. 20); 21. «El Lobo y el Cordero» (I. 10); 22. «El León se va a la guerra» (V. 19); 23. «El Asno con piel de León» (V. 21); 24. «La encina y la Caña» (I. 22); 25. «El Gallo y el Zorro» (II. 15); 26. «La Gallina de los huevos de oro» (V. 13); 27. «La Liebre y las Ranas» (II. 14); 28. «Los Lobos y los Corderos» (III. 13); 29. «El Asno cargado de esponjas y el Asno cargado de sal» (II. 10); 30. «El Pececito y el Pescador» (V. 3); 31. «Los dos Mulos» (I. 4).

El estudio que va a ser llevado a cabo presenta un gran inconveniente, al no disponer de datos acerca del objetivo ni de los destinatarios del traductor, más que la velada alusión que ha

sido mencionada. Trataremos, sin embargo, de describir el método seguido con la exclusiva base de los textos.

Canedo traduce en verso. Así, se ha privilegiado el nivel poético- estilístico, situándolo en primer lugar, por juzgar que condiciona todos los demás, y que la mayor parte de recursos o fenómenos presentes en la traducción aparecen en ella a través de su concurso.

En cuanto a la extensión de las fábulas, hay que destacar su proximidad, existiendo incluso algunas de ellas con el mismo número de versos: 9, 14 y 20. La mayoría de los textos españoles exceden a los franceses de uno a cuatro versos o son -raras veces- más cortos que éstos. Las diferencias de extensión son prácticamente inapreciables, pues, y las más acusadas obedecen a razones métricas y rítmicas, a discretas amplificaciones o a determinadas omisiones a las que se hará referencia más adelante. No es infrecuente que coincida el número de verso en los ejemplos cotejados, lo que confirma el cuidado del traductor por lograr una coincidencia minuciosa.

En lo relativo a la métrica, hay que destacar el predominio de la heterometría en Canedo, siguiendo en ello a las fábulas por él seleccionadas. Sólo en cuatro ocasiones las fábulas son isométricas, bien reproduciendo el texto francés (9 y 20) o desviándose de él (6 y 10). La heterometría mencionada se manifiesta en una alternancia de versos que tratan de reflejar la variedad de los franceses; éstos, octosílabos, alejandrinos, se acompañan muchas veces de decasílabos, o de significativos tetrasílabos o trisílabos. Los versos españoles más utilizados son los endecasílabos y los heptasílabos, también acompañados de alejandrinos, octosílabos, tetrasílabos, e incluso de un pentasílabo. En muchas ocasiones, los versos cortos enfatizan el sentido y contribuyen a transmitir determinadas sensaciones como rapidez («va a caer de repente», 19, v. 6; «se lanza, le sujeta», 31, v. 11), pequeñez («de un pajarillo el peso», 24, v. 4; «Una Carpa menuda», 30, v. 6); suavidad o ligereza («riza apenas y empaña», 24, v. 6) y otras muchas. Otras veces, los versos cortos subrayan las menciones clave del nudo de la fábula (5, vv. 5, 8, 10, 14). Los heptasílabos pueden «intervenir» en las partes álgidas de la narración, o en el desenlace, destacándose de los endecasílabos y proporcionando agilidad y ritmo (28). En no pocos casos, el español reproduce un verso de métrica similar a la del francés para obtener un efecto semejante, dimanante del juego heterométrico (8, 12, 16, 7, 21, 11). Veamos algunos ejemplos pertenecientes respectivamente a las tres últimas fábulas citadas:

Là, chacun d'eux se desaltère 6

Beben el agua clara. 6

Dans le courant. 14

de la corriente 15

Fuyons, dit alors le Vieillard. 9

-«¡Huyamos!» dice el Viejo. 11

Las rimas presentan una gran variedad -al igual que las francesas-, dando lugar a ritmos diversos; los versos no suelen ordenarse en estrofas y, si lo hacen, incluyen habitualmente versos de distinto metro. Las posibilidades son muchas: cuartetas que se combinan con pareados y un verso suelto (1), una sucesión de siete serventesios (9), otra de pareados excepto un cuarteto,

que confieren un curioso ritmo de cantinela (10), una serie de rimas -cruzadas y gemelas- que se entrecruzan, siguiendo un orden temático, más o menos estrófico, con la moraleja aparte articulada en un serventesio (14), dos sextillas (20). Lo más frecuente, con todo, es encontrar rimas variadas que rara vez forman estrofas, y que se alternan en una misma fábula, intercalándose, y pudiendo incluir versos sueltos. Estas formaciones no estróficas, de ritmo ágil y rimas consonantes -dispuestas con la mencionada variedad-, constituyen silvas si alternan endecasílabos y heptasílabos. Éstas pueden seguir el modelo francés, predominando los pareados (11), o las rimas cruzadas, terminando en pareados (17), o no coincidir con su modelo. Se ha detectado un buen número de silvas (7, 8, 11, 13, 15, 17, 19, 22, 23, 24, 25). La rima es asonante en los versos pares, por el contrario, en contadas ocasiones, en fábulas compuestas en todos los casos por endecasílabos y heptasílabos (2, 5, 28, 30 y 31).

Como consecuencia de las divergencias métricas y rítmicas, los recursos estilísticos y fónicos se atenúan o se pierden inevitablemente. Asistimos, así, a la desaparición de construcciones binarias («Un Loup n'avait que les os et la peau», v. 1: «En los huesos estaba/ un Lobo...», 16, vv. 1-2), de yuxtaposición de acciones («... il gémit, il soupire.», v. 12: «... Y él dice gimiendo», 31, v. 12), de repeticiones («Car il fallait si peu/ Si peu, que la moindre chose», vv. 6-7: «cualquier choque o tropezón», 10, v. 7), de antítesis («Devenus forts par sa faiblesse.», v. 4: «que ya se atreve a su senil flaqueza», 12, v. 5), de elipsis («Paix générale cette fois», v. 5: «La paz universal se firma y sella.», 25, v. 6), o de efectos fónicos («... donner la chasse aux gens», v. 23: «cuando haya cerca gentes», 16, v. 26; «Un Lièvre en son gîte songeait», v. 1: «Sola en su madriquera/ piensa una Liebre», 27, vv. 1-2). Igualmente se registran pérdidas en el terreno poético, en cuanto al empleo de imágenes o a la simétrica armonía («Le long d'un clair ruisseau buvait une Colombe», v. 20: «De un arroyuelo claro en los raudales/ bebía una Paloma», 19, vv. 3-4).

No obstante, es de justicia reconocer que, cuando ello es posible, el traductor español trata de restituir dichos recursos, manteniendo la binariedad («Le Roi des animaux, en cette occasion/ Montra ce qu'il était, et lui donna la vie.», vv. 7-8: «pero el León, mostrándose clemente/ como quien es, otórgale la vida», 18, vv. 7-8); las repeticiones («L'avarice perd tout en voulant tout gagner», v. 1: «Todo lo quiere y todo lo pierde la codicia», 26, v. 1), incluso las repeticiones retóricas («... rien qui vaille./ -Rien qui vaille?», vv. 19-20: «... así no te resulta./ -¿No me resulta?...», 30, vv. 18-19); las enumeraciones («Par monts, par vaux et par chemins», v. 8: «cruzando montes, valles y caminos», 29, v. 8); los contrastes («... repartit le Pêcheur:/ Poisson, mon bel ami, qui faites le Prêcheur», vv. 20-21: «... el pescador replica./ 'Predicador, tus pláticas profundas», 30, vv. 19-20); y aun algunas alteraciones («Bien posé sur un coussinet», v. 2: «lleno de leche, limpio, bien puesto en la almohadilla», 12, v. 2).

La ausencia de determinadas designaciones implica la pérdida de ironía y de afectividad («Messieurs les Louvats», v. 13: «los lobeznos», 28, v. 16; «Camarade Épongier», v. 21: «... al esponjero», 29, v. 21; «Capitaine Renard...», v. 1: «Un Raposo...», 7, v. 1); pero el tono, que puede parecer menos poético, no es por ello menos expresivo, lo que se pone de relieve en la tendencia a lo coloquial y a lo pintoresco, circunstancia que se hace evidente en el terreno del léxico, que trataremos más adelante.

Destacaremos, para dar fin a la revisión de este nivel, dos fábulas: «El Ratón ciudadano y el Ratón campesino», coincidente en sus veintiocho versos isométricos: octosílabos en francés, decasílabos en español, y en sus siete estrofas, serventesios en español, y que, aun perdiendo algunos efectos fónicos, mantiene las estructuras, la simetría y el ritmo, la viveza y el tono. «El Gallo y la Perla» reproduce una estructura idéntica a la francesa: dos sextillas, con el mismo

número de versos, doce octosílabos, que mantienen el mismo tono y simetría y gozan de una fórmula común, conjugando el héroe animal y el humano. Ambas fábulas dan fe de la calidad de traductor y de poeta de Díez Canedo.

El aspecto poético-estilístico está estrechamente ligado al enunciativo, que vamos a examinar ahora. Es importante, en un análisis previo al examen de las técnicas utilizadas en el proceso de restitución, tratar de detectar las transformaciones sufridas por el texto en sus distintos niveles, tanto en lo que se refiere al macrotexto como al microtexto.

En cuanto a la calidad de la enunciación, se aprecian diversas modificaciones. En pocos casos se mantiene la misma modalidad en los enunciados. El español busca una mayor expresividad, lo que se pone de manifiesto en la práctica totalidad de las fábulas. Así, los enunciados declarativos -asertivos o negativos- tienden a convertirse en interjetivos («*Ils sont verts, dit-il, et bons pour des goujats.*», v. 7: «- ¡Si están verdes! exclama, ¡Cómala un pillete!»), 3, v. 9), exhortativos («*Pour vous... / Je ne vois rien qui vous tienne.*», vv.10, 12: «Tú eres duro: vete luego.», 10, v. 11), interrogativos, muchas veces retóricos («*Car de le rattraper il n'est pas trop certain.*», v. 5: «¿quién puede asegurar que ha de pescarle?», 30, v. 5), o en la suma de varios de ellos («*Prétendre ôter la queue eût été temps perdu*», v. 18: «¿Renunciar a la cola? ¡Bobería!») 6, v. 21).

Otros rasgos caracterizan el entramado del texto español, cuales son los indicios de persona, los actoriales. Entre otros cambios, la omisión más frecuente registrada es la del sujeto de la enunciación, introductor del discurso, a menudo junto con el verbo, logrando así un estilo más vivo y más directo («*Point du tout, dit le Roi, je les veux employer.*», v. 13: «- 'No tal: han de venir todos conmigo.'», 22, v. 15.)

No aludimos a las coincidencias -frecuentísimas- considerando de más interés para este estudio subrayar las diferencias que conforman el estilo del traductor. Las divergencias más importantes desde el punto de vista enunciativo, y que más directamente inciden en los otros niveles textuales, estriban en los modos de transmisión del discurso, el uso de conectores y la interacción del narrador. Y precisamente en estos puntos, que configuran el texto, no hemos encontrado grandes cambios en español.

En lo que respecta a la reproducción de los modos discursivos, existen algunas variaciones. En «El Puchero y el Perol» se pierde el juego entre discurso indirecto (vv. 3-5), indirecto libre (vv. 6-9) y directo (v. 10...) presente en la fábula francesa, empleando exclusivamente el DD introducido sólo por las comillas, sin verbo introductor, como es frecuente en el traductor español («Mas el Puchero rehusa./ Muy cortésmente se excusa:/ - 'Mi existencia es muy sencilla», vv. 3-5...). Del mismo modo, en «el Ratón y el Elefante» el discurso indirecto se convierte en DD («*Le Rat s'étonnait que les gens/ Fussent touchés...*», vv. 20-21: «Asómbrase el Ratón: - '¿A la sencilla/ gente aquello le causa maravilla?'», vv. 13-14). En «El León se va a la guerra» no se mantiene el DIL, donde la economía de la descripción hace depender a todos los infinitivos de uno solo («*L'Éléphant devait sur son dos/ Porter l'attirail nécessaire/ L'Ours s'appreter.../ Le Renard ménager...*», vv. 5-8), sino que se hacen narrativos estos versos, introduciendo un verbo en cada segmento («Sobre su espalda el elefante asienta/ toda la maquinaria/ que para combatir es necesaria;/ para el asalto se dispone al oso;/ de estratagemas cuídase el raposo...», vv. 6-10). Por otra parte, algunos de los versos narrativos de «Los Lobos y los Corderos» son convertidos en DI (vv. 21-24), variando ligeramente el sentido del fragmento.

Como hemos señalado, las transformaciones son mínimas, ya que la traducción es muy ajustada en cuanto a la enunciación. Más frecuente es la modificación o adición de nexos, alte-

ración importante, puesto que entraña una distinta articulación del texto, diversificando el enunciado. La tendencia más acusada es la adición de nexos adversativos, que introducen una restricción que puede alterar la perspectiva del enunciado, dando lugar a la hipotaxis (2, v. 16; 8, v. 8; 15, v. 32; 16, v. 37). Pero muchas veces, la adición delnexo no hace sino explicitar la restricción implícita («Non pas franc, car pour gage il y laissa sa queue», v. 6: «pero no gratis, que dejó la cola», 6, v. 6) o enfatizar alguna indicación («Un petit bout d'oreille échappé par malheur», v. 5: «Mas por descuido deja/ ver un día la punta de una oreja», 23, vv. 5-6). Además, los ejemplos registrados no superan el 30% del total de las fábulas.

Se da el caso de introducir elnexo adversativo y omitirlo en una misma fábula (25: «Et cependant viens recevoir», v. 13: «y ven tú a recibir...», v. 15; «... Je vois deux Levriers.», v. 20: «... Mas ¿qué veo?/ Dos galgos corredores», vv. 20, 21). La restricción puede sustituir a la temporalidad («Quand voyant l'Âne même à son antre accourir», v. 10: «Pero al ver que el jumento/ se encamina a la cueva...», 13, vv. 13-14). No faltan los ejemplos de omisión de conectores, no recogiendo las construcciones restrictivas («Et cependant faisait le guet.», v. 16: «siempre de centinela», 27, v. 20), consecutivas («Un Loup donc étant de frairie», v. 2: «cierto Lobo en amable francachela», 8, v. 3) o causales («Car il lui fallait si peu,/ Si peu, que la moindre chose», vv. 6-7: «Cualquier choque o tropezón», 10, v. 7).

En cuanto a la participación del narrador, tan frecuente en las fábulas francesas, a través de las cuales La Fontaine, en un deseo de comunicarse con el lector, se dirige a éste por diversos medios como déicticos, incisivos, alusiones recurrentes... y se proyecta en su obra, no es siempre reflejada por Canedo, que no suele respetar esta proyección al no identificarse con ella («... Voilà mon Loup par terre», v. 28: «Rueda el Lobo...», 15, v. 39). Pero otras veces sí lo hace («Ainsi raisonnait notre Lièvre», v. 15: «Así va razonando nuestra Liebre», 27, v. 19), aunque rara vez en los mismos puntos, que suelen desplazarse compensando así esta participación, o, más raramente, se muestra de forma espontánea, sin correspondencia con el francés («De cette vérité deux Fables feront foi.», v. 3: «Tal verdad en dos fábulas explico», 18, v. 3). La ausencia de reproducción de incisivos propios del narrador entraña a veces una pérdida de ironía; ya hemos visto varios ejemplos de dicha ironía implícita en algunas designaciones, que tienden a cambiarse o a perderse. Pues bien, algunos incisivos se pierden igualmente («Le Roi des animaux, en cette occasion», v. 7: «pero el León...», 18, v. 7).

En otro punto hemos aludido a la merma de poeticidad y, en contrapunto, de la expresividad del tono utilizado, que responde a un léxico muy concreto, vivo y ágil, al que vamos a dedicar nuestra atención. En el caso de Canedo, la distribución léxica es, en cierto modo, amplificadora -ya hemos hecho referencia a la similar extensión de las fábulas-, particularmente en lo que concierne a la adjunción de adjetivos, epítetos o atributos. Este procedimiento contempla diversos objetivos, pues diversas son las funciones de tales adjetivos, que no se excluyen entre sí. En muchas ocasiones, los adjetivos contribuyen simplemente a una descripción más detallada, dotando al enunciado de mayor plasticidad («Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes», v. 24: «ve saltar a las ranas diminutas», 27, v. 27). Otras veces, la expansión es de género caracterizador, añadiendo uno o más rasgos o cualidades, que pueden orientarse del mismo modo a la descripción («Un Loup survient...», v. 5: «... sobreviene un Lobo fiero», 21, v. 5). Consideramos adjetivos valorativos a los que, además de ser caracterizadores, responden de alguna manera al juicio del narrador, al que se adivina en el texto («Lui coûta quatre dents...», v. 27: «... mas le cuesta/ su vanidad los dientes al muy bobo», 15, vv. 35-36). Otros adjetivos, por fin, a los que denominamos reforzativos, enfatizan el sentido del enunciado, otorgándole una mayor intensidad

(«... en Empereur Romain», v. 2: «como soberbio emperador romano», 29, v. 2). No hay que olvidar los numerosos casos en que es preciso equilibrar la métrica. Para Canedo, el léxico es un vehículo de expresividad, que en raros casos es inferior a la del texto francés; la traducción transmite una gran viveza y pintoresquismo, que contribuyen a veces incluso a eufemizar el sentido, como en el segundo de los ejemplos («Et notre vieux Coq.../ Se mit à rire de sa peur», vv. 30-31: «Viéndolo el Gallo el ceño desarruga», 25, v. 33; «Va s'excuser à son mari/ En grand danger d'être battue.», vv. 26-27: «vuelve a casa Petrilla, no sin miedo a la tranca.», 12, v. 29).

El estudio morfosintáctico sigue al léxico-semántico. Es destacable, en primer lugar, el frecuente paso de formas verbales no conjugadas a verbos oracionales (2, v. 19; 3, v. 2; 4, v. 1; 12, v. 1; 13, v. 3; 23, v. 1; 31, v. 8), siendo muy raro el fenómeno contrario. Por otro lado, el uso de construcciones paratácticas es paralelo al de las fábulas francesas -aunque ya se ha señalado la introducción ocasional de estructuras hipotácticas en español motivadas por la inclusión de conectores-, y obtiene un resultado similar, siendo incluso, a veces, más conciso («Le saisit le frein et l'arrête.», v. 10: «se lanza, le sujeta.», 31, v. 11). En cuanto a la organización temporal, sin entrar a considerar las formas perfectivas e imperfectivas, diremos que la tendencia predominante es la traducción del pasado al presente histórico. Naturalmente, hay excepciones, tanto en la narración como en el discurso, que atestiguan el paso: de presente a futuro («La Lièvre et la Tortue en sont un témoignage», v. 2: «La Liebre y la Tortuga/ Nos darán testimonio irrecusable», 2, vv. 3-4); de futuro a presente («Je grimperai premièrement», v. 12: «Subo con ligereza», 7, v. 13); de presente a pretérito perfecto («De ses moindres sujets sait tirer...», v. 18: «De sus súbditos.../ ... siempre ha sabido», 22, vv. 21-22); de presente a pasado («Tire ses grègues, gagne au haut», v. 28: «Bien sujeto el calzón se puso en fuga.», 25, v. 31). En algún caso, los tiempos del pasado se mantienen («Fut pris par un Pêcheur...», v. 7: «de un Pescador fué presa...», 30, v. 7). Sin embargo, aun en estos casos de coincidencia, el traductor vuelve al presente en otros puntos de la misma fábula. A veces, el cambio al presente llega a dificultar la comprensión (23, vv. 9-12) y, lo que es más problemático, puede perderse o variarse algún matiz aspectual («Ce lion fut pris dans des rets», v. 10: «... en resistentes/ redes preso se halla», 18, vv. 12-13).

Como en toda versión, en ésta se producen modificaciones en la organización del enunciado, que no distorsionan a éste demasiado, siendo frecuente la inversión inicial, que desplaza a los actores y focaliza otras indicaciones, como el proceso (1, 10, 24) o la descripción de un estado (16, 27) o caracterización (6, 8), la expresión de una condición (30), etc. Igualmente, otras reorganizaciones se detectan en puntos interiores de las fábulas, que focalizan la indicación espacial (3, v. 3) o el proceso (17, v. 4). No hay que perder de vista en ningún momento los imperativos de la rima (1, vv. 1-4; 11: «Un vieillard sur son Âne aperçut en passant», v. 1: «Montado en su Pollino/ va un Viejo de camino», vv. 1-2).

Entrando en el ámbito sociocultural, se aprecia toda una serie de usos o referencias que trascienden el texto. En lo concerniente a las formas de tratamiento, se detecta un uso más frecuente del tuteo en español⁴. -procedimiento seguido por los traductores de fábulas españoles ya desde el siglo XVIII, en los que la justificación era obviamente didáctica-. No obstante, las divergencias no son muy acusadas y, de hecho, en diversas fábulas se mantiene el mismo uso (2, 4, 16).

Existe toda una red de referencias propias de cada lengua, que Canedo adapta cuando ello es posible. En «El Zorro y las uvas», el traductor equilibra las coordenadas originales («Certain

4.- Cfr. fábulas: 6, v. 17; 9, v. 22; 10, v. 11; 24, vv. 2, 21; 30, v. 12.

Renard Gascon, d'autres disent Normand», v. 1: «Cierta Zorro andaluz -según otros gallego-, v. 1). En «El Ratón y el Elefante» se silencian las alusiones referentes a la realidad francesa, lo que se volverá a mencionar al dar cuenta de las omisiones detectadas. En «El Asno con piel de León», *Martin Bâton*, sujeto ejecutor, inanimado (utilizado por Rabelais), se convierte en un ser animado, resuelto con gran pintoresquismo y creatividad («Martin fit alors son office», v. 7: «... y al estafermo/ pone en razón Benito de Palermo», vv. 7-8). La moraleja de la fábula sitúa la acción en Francia, denunciando el triunfo de las apariencias y la vanidad. En español se generaliza sabiamente («Force gens font de bruit en France/ Par qui cet apologue est rendu familier», vv. 11-12: «Gente de mundo y pro, que triunfa y brilla,/ puede justificar la fabulilla», vv. 13-14).

Van a ser revisados los procedimientos llevados a cabo en la versión española, brevemente, ya que en ésta no se han producido grandes cambios. Utilizaremos una terminología ya tradicional para designar los recursos empleados, con objeto de transmitir una expresión más diáfana.

Se han detectado escasas transposiciones, en las que se tiende a la adjetivización («Les Loups mangent gloutonnement», v. 1: «Glotonos son los lobos...», 8, v. 1). La tendencia a la nominalización, propia de la lengua francesa, se ve atenuada («Une Sultane de renom./ S'en allait en pèlerinage», vv. 16, 19: «cierta bella sultana, peregrina», 17, v. 7). Las variaciones en el número no son tan frecuentes que merezcan una mención detenida, aunque se registran algunos casos («Tant les Chiens faisaient bonne garde», v. 2: «... tanto el Perro vigilaba», 16, v. 2). Más frecuentes que las sustituciones de categoría gramatical, son las denominadas modulaciones o variaciones de la perspectiva en el plano del pensamiento, muchas veces concomitantes a las anteriores, y cuyo amplio alcance se deriva de la naturaleza diferencial de cada lengua. En muchos casos se registra un giro en la situación o planteamiento, que puede acarrear un trasvase en el sujeto («... je tette encore ma mère», v. 21: «... mi madre todavía/ a sus pechos me cría», 21, vv. 21-22). No pocas modulaciones revisten un carácter metonímico, expresando el efecto por la causa («Elle demanda son salaire», v. 11: «Después tiende la mano»), 8, v. 12). La expresión de la situación contraria («-sage ou non...», v. 8: «-Loca o no...», 2, v. 11; «Raton de son côté/ Était moins attentif aux souris qu'au fromage», vv. 7-8: «... Ratón activo salta/ para coger el queso más que tras los ratones», 14, vv. 7-8), o la formulación del aspecto negativo -característica del francés- traducida por la afirmación de lo contrario⁵, aparecen a menudo («Le Cheval, qui n'était dépourvu de cervelle», v. 18: «Era el potro avisado», 15, v. 24). Los casos de modulación son muy diversos, y están presentes en toda traducción; los procesos de generalización y especificación constituyen asimismo modulaciones del sentido. En la traducción de Canedo son escasas las generalizaciones -si no se tiene en cuenta la pérdida o neutralización de designaciones, o la ausencia de indicaciones actoriales, y que en ocasiones entrarían en este terreno- («À ces mots, le Corbeau...», v. 10: «tantos cumplidos al oír, el ave», 4, v. 10), dándose con mayor frecuencia las especificaciones, aunque tampoco proliferan; los adjetivos contribuyen a veces a dicha especificación («Lui cependant méprise une telle victoire», v. 23: «... Su contrario/ desdén al vivo la victoria fácil», 2, vv. 25-26).

Hemos aludido anteriormente a las adaptaciones llevadas a cabo por Canedo ante situaciones culturalmente inexistentes. Vamos a referirnos ahora a una forma de modulación que conduce al uso de la equivalencia si los contenidos no son trasvasables de otro modo. Cuando se trata de transferir expresiones idiomáticas y enunciados sentenciosos, los condicionamientos semánti-

5.- La negativización es más rara, aunque también se pueden detectar ejemplos («Lui cependant.../ Tient la gageure à peu de gloire», vv. 23, 25: «... su contrario/ no ambiciona la puesta...», 2, vv. 25, 27).

cos y poéticos obligan casi siempre a perder la idiomática y, en el peor de los casos, a la ausencia de reproducción. En cuanto a las expresiones, se detecta una frecuente pérdida de la idiomática, y algunos significados erróneos -aunque ambos casos bien pueden no darse, como en el primero de los ejemplos- («Fut presque sur le point d'enfiler la venelle.», v. 15: «y tomar quiere las de Villadiego», 15, v. 20; «Je vous le dis en bon François.», v. 16: «... Bien claro se lo digo.», 11, v. 19; «... et haut le pied⁶...», v. 28: «y para repetir el casco apresta.», 15, v. 38; «Tire ses grègues⁷, gagne au haut», v. 28: «bien sujeto el calzón se puso en fuga», 25, v. 29).

Por lo que respecta a los proverbios, la dificultad de su reproducción se ve incrementada, por su fijación y condicionamientos formales y otros rasgos específicos que los definen. Incluso a veces, no existe una correspondencia paremiológica en nuestra lengua («Il n'est rien d'inutile aux personnes de sens.», v. 20: «nada es inútil para el buen sentido», 22, v. 24). A veces, no se ofrece el proverbio correspondiente, aunque sí cierto «aspecto proverbial» producido por la binariedad, o por la rima («Rien ne sert de courir, il faut partir à point», v. 1: «De nada sirve la veloz carrera/ si a tiempo no se sale.»⁸, 2, vv. 1-2; «Patience et longueur de temps/ Font plus que force ni que rage.», vv. 17-18: «Tiempo y paciencia logran resultados/ al ciego empuje y al furor negados»⁹, 18, vv. 18-19). En otros casos, en cambio, la longitud o la pérdida de la yuxtaposición hacen perder la concisión proverbial, a pesar del mantenimiento de repeticiones y oposiciones léxicas («Car c'est double plaisir de tromper le trompeur.», v. 32: «porque es placer doblado/ ver que sale engañado/ aquel que de engañar a todos trata.»¹⁰, 25, vv. 34-36; «L'avarice perd tout, en voulant tout gagner.», v. 1: «Todo lo quiere y todo lo pierde la codicia.»¹¹, 26, v. 1). En cualquier caso, como se puede apreciar, el traductor muestra su voluntad de reproducir las expresiones y los proverbios con un resultado más que aceptable¹², cuando la tónica general en muchos traductores es dejar de traducir las unidades fraseológicas. Sirva de muestra un último ejemplo: «Un tien vaut, ce dit-on, mieux que deux tu l'auras», v. 24: «Más que dos te dará bien vale un toma.», 30, v. 23.

En cuanto a la amplificación, ya nos hemos referido a la adición frecuente de adjetivos, no existiendo una tendencia amplificadora muy acusada, fuera del normal efecto expansivo de los condicionamientos poéticos y del énfasis expresivo, que llevan a expandir o a añadir determinados segmentos («Ne nous associons qu'avec nos égaux.», v. 28: «Si los amistosos lazos/ hemos de anudar, leales,/ sea con nuestros iguales», 10, vv. 30-32; «Et cependant Bertrand les croque.», v. 24: «... Las toma/ sin tardanza Beltrán ¡qué buena pieza!», 14, vv. 23-24).

6.- «En courant» (Rey/Chantreau, 1986: 718); «On dit de ceux qu'on fait partir brusquement...» (La Fontaine, *Fables choisies...*, ed. G. Couton, 1962: 544).

7.- «S'enfuir rapidement» (Rey/Chantreau, id.: 489). Canedo elige el significado -en cierto modo acomodado a la etimología- que juzga más pintoresco.

8.- Existe un proverbio bastante aproximado: «No por mucho madrugar amanece más temprano».

9.- «Más vale maña que fuerza».

10.- «Justa razón, engañar al engañador», «Engaña a quien te engaña, a quien te fai, faille».

11.- «El hombre avariento, por uno pierde ciento».

12.- El mismo Canedo decía: «En una obra literaria existe [...] una parte que no es traducible [...]. Pero así fuese la más desprovista de materia narrativa, la más ligada al sonido y valor de las palabras elegidas, con independencia de su significado, siempre se podría recrear en otro idioma la sensación que trata de dar.» (*C.L.* 3: 236).

Las explicitaciones presentes en el texto, en su mayor parte cercanas a la especificación, no son más frecuentes que esta última, siendo a veces innecesarias. Mencionaremos, sin embargo, algún ejemplo («Quand la bise fut venue», v. 4: «y en otoño, con el frío», 1, v. 3; «Montra ce qu'il était...», v. 8: «... mostrándose clemente/ como quien es...», 18, v. 7-8).

Entre las técnicas reductoras, no se han registrado implicaciones -como tampoco se multiplicaban las generalizaciones, a veces próximas a ellas-. Sí se puede hablar, en cambio, de omisiones -fuera de las mencionadas en el aspecto enunciativo-, y es éste un importante tema que enlaza con la reproducción de las referencias autoriales y las alusiones de orden sociocultural o político. Al margen de determinadas omisiones de poca importancia, y de algunos segmentos que, a nuestro juicio, sí la tienen («Elle se hâte avec lenteur», VI. 10, v. 22: fáb. 2; «... adoucissant sa voix», II. 15, v. 3: fáb. 25; «... comme on dit...», II. 10, v. 6: fáb. 29; «... ce dit-on...», V. 3, v. 24: fáb. 30, incisos que expresan un juicio conocido ajeno al autor), es preciso destacar dos fábulas: «La Lechera y el Cántaro», en la que Canedo silencia todas las referencias autoriales, desde el verso 27 francés, e incluso ofrece una moraleja basada en el contenido de la fábula y completamente fiel al sentido de lo narrado; y «El Ratón y el Elefante», en la que omite la introducción -diez versos- que da lugar a la fábula, y que versa sobre el carácter francés comparado con el español. Se dan, en compensación, diversas amplificaciones. Sólo el desenlace/ moraleja es idéntico al francés.

CONCLUSIÓN.

Si recogemos los contenidos expuestos, se destaca en conjunto la proximidad de las fábulas del poeta español a su modelo: una parecida variedad de versos y rimas, una proporción menor de recursos estilísticos, compensados con una expresividad muy acusada; la enunciación, el tratamiento fraseológico, la correspondencia en el plano sociocultural, todo ello se resume en una gran adecuación. Canedo adapta cuando es necesario, y al reproducir unidades fraseológicas, establece equivalencias, guardando la máxima fidelidad y poniendo en práctica las ideas expuestas en sus escritos. No se ha mostrado sino una mínima proporción de los ejemplos que han sido recogidos por su valor testimonial, y que en su totalidad sustentan estas afirmaciones.

En lo relativo al grado de adecuación, son mínimos los desaciertos al lado de los hallazgos. Es encomiable el ritmo conseguido en «El Labrador y sus hijos»; la recreación, buscando la agilidad de los versos, pero respetando enunciación y sentido, de «La Lechera y el Cántaro» («Los que en nada fundáis una quimera/ pensad en la Lechera», vv. 30-31); la viveza en el lenguaje de «El Zorro y el Chivo» y «El Lobo y la Cigüeña»; la concisión y la agilidad -como en el texto francés- de «Los dos Mulos»; la elegancia de «La Encina y la Caña». Es destacable la calidad e ironía de «El Zorro sin rabo», la fidelidad de «La Paloma y la Hormiga», «La Gallina de los huevos de oro», «Los Lobos y los Corderos». Y las más logradas, según nuestro criterio: «El Ratón ciudadano y el Ratón campesino» y «El Gallo y la Perla». Esta última -pareja en estructura, verso y rimas-, en la que sólo la opción temporal y unas pequeñas adiciones que subrayan el aspecto puntual e igualan la métrica y el ritmo se distancian ligeramente del texto francés, merece ser destacada:

<i>Un jour un Coq détourna</i>	1	<i>Un Gallo roba una Perla</i>	1
<i>Une Perle qu'il donna</i>	2	<i>Y al punto se va a ofrecerla</i>	2
<i>Au beau premier Lapidaire.</i>	3	<i>sin más ni más a un joyero.</i>	3
<i>Je la crois fine, dit-il;</i>	4	<i>-«Ha de ser fina, le dijo</i>	4

<i>Mais le moindre grain de mil</i>	5	<i>pero yo un grano de mijo</i>	5
<i>Serait bien mieux mon affaire.</i>	6	<i>a toda Perla prefiero.»</i>	6
<i>Un ignorant hérita</i>	7	<i>Hereda cierto ignorante</i>	7
<i>D'un manuscrit qu'il porta</i>	8	<i>un manuscrito. Al instante</i>	8
<i>Chez son voisin le Libraire.</i>	9	<i>va a llevárselo al librero.</i>	9
<i>Je crois, dit-il, qu'il es bon;</i>	10	<i>Dice: -«Ha de ser cosa rica,</i>	10
<i>Mais le moindre ducaton</i>	11	<i>pero una moneda, aun chica,</i>	11
<i>Serait bien mieux mon affaire.</i>	12	<i>yo a todo libro prefiero.»</i>	12

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AZAÑA, M. (1997) *Diarios, 1932-1933*, Barcelona, Crítica (Grijalbo Mondadori).
- BAUDELAIRE, Ch. (1935) *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948, 1968.
- BAZIN, R. (1910) *La Barrera*, París, Sociedad de Ediciones literarias y artísticas.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1924) *Algunos versos*, Madrid, Cuadernos literarios.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1993) *Antología de artículos* (Introd., bibliografía, notas y comentarios de José M^a Fernández Gutiérrez), Badajoz, Clásicos Extremeños.
- DÍEZ-CANEDO, E. (Obras de) (1921) *Conversaciones literarias*, México, Joaquín Mortiz, 1964. Primera serie: 1915-1920.
- DÍEZ-CANEDO, E. (Obras de) (1964) *Conversaciones literarias*, México, Joaquín Mortiz. Segunda serie: 1920-1924.
- DÍEZ-CANEDO, E. (Obras de) (1964) *Conversaciones literarias*, México, Joaquín Mortiz. Tercera serie: 1924-1930.
- DÍEZ-CANEDO, E. (Obras de) (1965) *Estudios de poesía española contemporánea*, México, Joaquín Mortiz.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1913) *La Poesía francesa moderna* (Antología ordenada y anotada por... y Fernando Fortún), Madrid, Renacimiento.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1935) *Unidad y diversidad de las Letras Hispánicas*, Discurso leído por el autor en el acto de su recepción académica, Madrid, Academia Española. Tipografía de Archivos.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J.M^a (1984) *Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra*, Badajoz, Depto. de Publicaciones de la Excma. Diputación.
- LA FONTAINE (1918) *Las Fábulas de... escogidas y traducidas en verso por E. Díez Canedo*, Madrid, Calleja.

LA FONTAINE (1962) *Fables choisies mises en vers* (Éd. de G. Couton), Paris, Garnier.

MONTAIGNE, M. de (1917) *Páginas escogidas*, Madrid, Calleja.

RENARD, J. (1917) *Zanahoria*, Madrid, Calleja.

STENDHAL (s.a.) *Vittoria Accoramboni*, Madrid, Revista de Educación familiar.

Diccionarios

CAMPOS, J.G; BARELLA, A. (1993) *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa Calpe.

CANTERA, J.; VICENTE, E. de (1983-1984) *Selección de refranes y sentencias*, II Tomos, Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.

REY, A.; CHANTREAU, S. (1986) *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris, Les usuels du Robert.

EN TORNO A LA TRADUCCIÓN: CONTEXTO E INTERPRETACIÓN DEL TEXTO LITERARIO

ADELAIDA PORRAS MEDRANO

EDITH LE BEL CABOS

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Delimitamos los presupuestos teóricos y metodológicos que pueden guiar una lectura interlingüística de un fragmento de *L'Antiquaire* de H. Bosco en una perspectiva didáctica.

Palabras clave: Traducción, teoría interpretativa, texto literario.

RÉSUMÉ

Nous partons de prémisses théoriques et méthodologiques clairement délimitées pour proposer une lecture interlinguistique d'un passage de *L'Antiquaire* d'H. Bosco dans une perspective didactique.

Mots-clés: Traduction, théorie interprétative, texte littéraire.

ABSTRACT

This paper outlines the theoretical and methodological foundations which may contribute to an interlinguistic interpretation of a fragment from *L'Antiquaire* by Henry Bosco, from a pedagogical perspective.

Keywords: Translation, interpretative theory, literary text.

El término “traducción” no deja de ser un cajón de sastre, una expresión “fourre-tout”, ambigua, que designa tanto las operaciones pedagógicas clásicas del “thème” y de la “version”, como la traducción “stricto sensu”:

La 'traduction proprement dite' vise à la production d'une performance pour elle-même (performance-cible), la 'traduction pédagogique' est seulement un test de performance sensé fonctionner comme test de compétence (compétence-cible et compétence source) et s'intègre à un ensemble pédagogique plus vaste. (Ladmiral, 1972: 19).

El ejercicio de la traducción en el aula de lengua extranjera sigue persiguiendo muchas veces únicamente metas pedagógicas de perfeccionamiento lingüístico y de evaluación del dominio de la lengua enseñada, reduciendo entonces sus problemas esencialmente a problemas lingüísticos en el terreno exclusivo de la lengua de llegada. Si bien es verdad que no se puede despreciar tan valiosa contribución de la traducción al acto didáctico, esta concepción de la traducción pedagógica no deja de ser, a nuestro juicio, reduccionista, sobre todo cuando su ejercicio se desempeña en el marco de la enseñanza universitaria. Nos parece más bien que ambos tipos de traducción -“stricto sensu” o “profesional” por una parte, y “pedagógica” o “escolar” por otra- pueden y han de encontrar su sitio y confluir en el aula.

Pensamos, en efecto que, a pesar de sus diferencias, una pedagogía de la traducción es perfectamente compatible con una traducción pedagógica, en la medida en que se supone por parte del estudiante -filólogo o no - una competencia lingüística, comunicativa, cognitiva y cultural que le capacitan para el aprendizaje de la actividad de la traducción como tal, cuya complejidad sobrepasa ampliamente la mera transcodificación lingüística, al ser fruto de una operación sobre el significado global de los mensajes textuales.

El postulado de que la unidad fundamental de un mensaje es el texto nos lleva a recalcar una distinción fundamental en la lingüística enunciativa entre “significado” y “sentido” que no deja de ser especialmente operativa para dar cuenta de la fase semasiológica del proceso traductor.

El significado pertenece a la lengua y el sentido al discurso, terreno en el que se desenvuelve el traductor.

Los representantes de la teoría traductológica interpretativa, a la que nos adherimos, han hecho de esta oposición fundamental su lema para definir el proceso traductor como un ejercicio de interpretación de un sentido y no de mera confrontación de las virtualidades de dos códigos lingüísticos.

Le sens des mots et des syntagmes correspond à leur signification pertinente résultant de la neutralisation de leur polysémie grâce au contexte ou à la situation. Le sens d'un message découle de la combinaison et de l'interdépendance des significations pertinentes des mots et des syntagmes qui le composent enrichies des paramètres non linguistiques et représentant le vouloir dire de l'auteur. (Delisle, 1984: 59)

No basta, en efecto, con actualizar las palabras en una significación discursiva. Es preciso, además, acudir al concepto de “conocimientos pertinentes” que, junto con los semas actualizados, constituyen los componentes de la interpretación textual, según los defensores de la teoría traductológica interpretativa. Ahora bien, tanto esta noción de “conocimientos pertinentes” o “complementos cognitivos” para referirse a aquellos conocimientos exteriores a la lengua, como la de “semas actualizados en un contexto”, han de enriquecerse necesariamente, cuando se trata de re-construir el sentido de un texto original literario, con algo más elaborado, que algunos autores proponen llamar “mental conception” o “Map” (Holmes et al., 1978:72), “schème structurel” (Garneer, 1985: 110), “méta-texte” o “translation reading”(Ravaux, 1984: 101, inspirándose en Eagleton) y que constituye un paso previo y necesario para dar cuenta del conjunto del desarrollo narrativo, de su organización interna, más allá de la linealidad del texto manifestado y para evitar al traductor contrasentidos o “glissements de sens”.

Pues si bien es cierto que, en la fase onomasiológica de su actividad, el calco de la nomenclatura sintáctica de una lengua sobre otra amenaza al “traductor-aprendiz”, preso de lo que M.

Lederer (1987: 15) llama “une rémanence têtue du texte original”, le amenaza de manera todavía más apremiante y peligrosa el riesgo de remanencia de la trama narrativa superficial del texto que, en la fase semasiológica de reconstrucción del sentido de dicho texto original, le esconderá el conjunto de estructuras sustanciales.

En efecto, para cumplir los requisitos de realización de una traducción “fiel”, tal como nos recuerda Lederer (1976: 38), se trata “non d’interpréter le sens du texte, mais d’interpréter le texte pour en restituer le sens intact”.

Por esta razón, un análisis semiolingüístico textual que conduzca a un análisis interpretativo razonado, nos parece constituir una garantía - necesaria sino suficiente - de fidelidad al servicio del traductor en la medida en que le permite ir más allá de la dimensión superficial del texto y de las trampas que ésta puede esconder para su interpretación.

Como subraya Ch. Boix (1985:62), tal análisis “fournit à nos étudiants des points de repère qui leur donnent des moyens de travailler et surtout une démarche générale applicable à des objets divers.”

Uno de estos objetos de aplicación lo constituye el ejercicio de la traducción literaria que practicamos en nuestras aulas universitarias.

Los presupuestos teóricos y epistemológicos que nos han guiado para el ejercicio de la traducción de unas páginas de *L’Antiquaire* de Henri Bosco, sometido a nuestros alumnos de la especialidad de Filología Francesa y que presentamos aquí a título de ilustración, establecen que la traducción es una *actividad de transformación semiótica* (Cfr. Ludskanov, 1969:43) creativa -supone un conjunto de elecciones previas no reglamentadas- y *funcional* -su fidelidad al texto original dependiendo de dicha funcionalidad-.

Este proceso exige una lectura interlingüística a partir de un marco de referencia analítico operativo que facilite la interpretación del texto original y tenga ya en cuenta los idiosincretismos de la lengua de llegada (Cfr. Ravaux, 1984:101).

Dicho marco de referencia -el análisis semiolingüístico, cuya metodología presentamos a continuación- presupone, pues, la coexistencia de una teoría de la traducción con una teoría general del discurso (Cfr. Delisle, 1984:50) y con una concepción determinada del hecho literario.

Tomamos pues como punto de partida la afirmación de Meschonnic (citado por Ravaux, 1984: 101), para quien la traducción implica una actividad de re-enunciación por parte del sujeto histórico, y la de Ludskanov (citado igualmente por Ravaux, *ibid.*), quien considera que toda traducción consiste esencialmente en un proceso semiosemiótico profundo, análisis de reconocimiento y descodificación que necesitan para su formulación -re-formulación- un sistema de referencia.

Nuestra finalidad es pues la de respetar en un grado máximo “l’équilibre interne des réseaux de signification du texte d’origine” (*id.*: 100), tarea en la que la creación de este sistema de referencia, metatexto o supratexto, elaborado a partir de un análisis semiosemiótico que desvele el entramado simbólico del texto - *L’Antiquaire* en este caso -, se impone como necesario paso previo.

El modelo de análisis seguido en la elaboración de este sistema de referencia ha sido el propuesto por el tematismo estructural, metodología crítica que combina un análisis descriptivo

de tipo estructuralista, en la descodificación del texto, con la profundización en su interioridad, desde una perspectiva temática, buscando la articulación entre sus diferentes niveles. El tematismo estructural supone un acercamiento inmanente a la obra que concibe ésta última como una estructura global que establece una trayectoria ontológica, al mismo tiempo que implica la estructuración de una nueva realidad en la escritura a través de procesos dialécticos: el que el yo creador mantiene consigo mismo y con la realidad circundante. El texto es por tanto concebido como microcosmos construido a partir de la subversión del mundo exterior -subversión lingüística- por la que crea su propio referente.

La concepción-dialéctica del texto hace que éste sea considerado como un todo sincrónico, espesor en el que sus diferentes niveles coexisten. Frente al texto como sucesión diacrónica, como expresión de un sentido únicamente aprehendido en la progresión cronológica, se alza la noción del texto como espacio (Houdebine, 1968: 35), susceptible de ser recorrido en todas direcciones a través de la lectura, que ya no estaría sujeta a una única progresión lineal, sino que se convierte en elemento de prospección de la profundidad textual.

Es evidente que la articulación entre estructuras temáticas y formales se lleva a cabo a través del análisis semántico, ya que éste contemplaría el objeto literario en su integridad, como fenómeno lingüístico y como fenómeno mental. El análisis semántico es por tanto el nexo, el punto de unión entre el nivel de la sustancia y el de la forma.

A la luz de esta metodología, el análisis efectuado sobre *L'Antiquaire* nos lleva a formular, en síntesis, las siguientes conclusiones:

El texto se compone de dos relatos de configuración y extensión notablemente diferentes y presentados cada uno de ellos por un narrador también diferente.

Mientras que en el primer relato, Baroudiel, su protagonista, nos narra su historia pasada, núcleo narrativo del texto, el segundo relato constituye una especie de epílogo aclaratorio de la confusa aventura de Baroudiel, realizado por su amigo Méjean tras la lectura del manuscrito del primero y una vez llevadas a cabo las pesquisas que permiten conocer su desenlace. El texto, de una densidad considerable tanto formal como temática, se plantea como una trayectoria existencial conformada a través de encuentros sucesivos que encierran una finalidad opuesta: dominar, poseer al yo, Baroudiel, o por el contrario, redimirlo.

Este yo se presenta a sí mismo como una entidad liberada -"détachée"- de ataduras de todo tipo, como un gran vacío que cada una de las distintas fuerzas actanciales del texto tratará de llenar y encaminar en una dirección.

El texto, que se estructura como una novela de intriga, encierra una marcada carga simbólica y mítica, a la que corresponde, como pretexto anecdótico, la historia de Alexandre Baroudiel, poseedor de un anillo misterioso por el que es atraído a los subterráneos de Marsella por dos hermanos anticuarios que son en realidad guardianes de un templo báquico. Baroudiel acabará por someterse a ellos, tras una serie de acontecimientos entre los que destaca su estancia en el desierto. Será liberado de esta posesión por Lucile, quien se ofrece en su lugar como víctima propiciatoria.

Todo el relato de Baroudiel se sitúa por tanto en el pasado y se encuentra limitado por estos dos polos: un primer descenso al subsuelo de Marsella y un último descenso, esta vez de Lucile, que provocará su ascensión. El manuscrito presenta divisiones que corresponden a cada una de las etapas de la trayectoria de Baroudiel, y entre las que merece ser destacada la titulada

“Mémorables”, enorme analepsis en la que el yo se sitúa a sí mismo y narra dos encuentros determinantes de su itinerario posterior: el primero, por el que conoce a Surac, símbolo de la abstracción, y el segundo, cuando descubre a Lucile, doble femenino del yo, que simboliza la aspiración a la trascendencia de éste último.

Todo el texto se construye de manera rigurosamente simétrica y antitética, simetría que queda especialmente puesta de manifiesto en la construcción de los distintos universos en los que transcurre la acción, ya que, como ahora veremos, los elementos de cada universo textual encuentran automáticamente su doble en el universo contrario. El centro, la cesura, que permite esta visión refractada, es el yo, referente de toda la construcción espacial que adquiere así una dimensión metafísica. Este yo, que Alexandre Baroudiel personifica, se encuentra en efecto dividido entre dos tendencias opuestas e igualmente peligrosas: la abstracción que conduce al vacío, a la destrucción del cuerpo, y que el diabólico Surac representa; la voluptuosidad, que conduce a la materia, a la substancia, al aniquilamiento del pensamiento, simbolizada en el texto por los laberintos subterráneos de la casa de los anticuarios de Marsella. Si Baroudiel vence la inclinación a la abstracción en el proceso de catarsis que su aislamiento en el desierto desencadena, la atracción del descenso, del laberinto báquico, será neutralizada por la ensoñación ascensional. Simetría por tanto la que opone la “tour de Lirande”, capilla de Lucile, la hija del sol, Júpiter, a las sombras báquicas de los hermanos Sourbidouze, guardianes del santuario subterráneo, morada de las divinidades terrestres. Obsesión por el doble en la estructuración de los distintos niveles del texto, donde cada habitante de la superficie terrestre se encuentra reproducido y pervertido en la profundidad de las sombras: Lucile y la sombra demoníaca de la voluptuosidad; Oscar que conduce a Baroudiel hacia la cima de la montaña, y Mathias, su hermano gemelo, que lo inicia en los misterios de la tierra; los hermanos Sourbidouze, sacerdotes del templo báquico, frente a Melchisédech, el legionario que cumple una función sacerdotal en el desierto, y frente al monje del monasterio Bonnestrel quien nos informa al final del texto de que Baroudiel tras su aventura entra en religión.

Entre estas presencias obsesivas que se anuncian en términos de absoluto y donde asoma la angustia del vacío, de la reducción a la nada, un medio se ofrece al ser como salida existencial y búsqueda de su propio yo: la escritura. La ensoñación de la página blanca que la lámpara ilumina se vuelve así un nuevo signo de reconciliación de las fuerzas del yo, que hace del itinerario vertical del Antiquaire, oscilación entre el bien y el mal, la abstracción y la voluptuosidad, un metadiscurso de la escritura, donde el aislamiento en el desierto simboliza la soledad del creador. Pero, antes de adentrarnos en el análisis del fragmento seleccionado como objeto de traducción, hay que señalar que esta búsqueda obsesiva de esa parte de sí mismo que supere a la abstracción y a la materia y que Baroudiel llama “l’âme”, supone una fusión de esos contrarios que la construcción espacial describe. Fusión que se lleva a cabo en dos momentos claves del texto, que marcan al yo un itinerario a seguir: un primer momento, descrito por nuestro fragmento, en el que la página blanca se ofrece como único camino posible en el desierto para vencer la abstracción; y, en segundo lugar, cuando Lucile, el alma, desciende al santuario de los Sourbidouze, fundiéndose con Baroudiel, el ser, que encuentra así definitivamente “la vía”, al entrar en religión. Esta fusión, donde el eje vertical espacial queda abolido, implica también una abolición temporal que el texto en general y nuestro fragmento en particular recogen por medio de una fusión de contrarios. Nos referimos a la utilización conjunta, a lo largo del mismo, de un verbo en pasado (“passé composé” / “imparfait”), con un valor de alejamiento temporal, y de un demostrativo de proximidad (“ce”, “cette”, “ces”), lo que origina un pretendido efecto de ambi-

güedad en el lector y serios problemas al traductor carente de una interpretación previa. Ambigüedad a la que habría que añadir la aportada por el adverbio “là”, que recubre ambos significados -lejanía / proximidad espacio-temporal-, al ser empleado junto a los lexemas antes citados (Víd Anexo I).

Por otra parte, esta simetría antitética se encuentra asimismo reflejada en el plano semántico por la utilización recurrente y obsesiva de una pareja de antónimos que caracterizan la actitud de las distintas fuerzas actanciales a las que Baroudiel se enfrenta (Baroud = combate) así como la actitud del yo frente a la disociación de sus propios componentes. Nos referimos a la pareja compuesta por los verbos “saisir”-“détacher” a los que habría que unir toda una constelación de lexemas que presentan como sema común el de la fusión, la posesión: “attacher”, “êtreindre”, “oppresser”, “embrasser”...

El fragmento seleccionado para su traducción, corresponde por tanto a ese primer momento utópico en que Baroudiel, ante la contemplación de la hoja blanca, que se le ofrece como síntesis del mundo, metáfora de la escritura, es capaz de descubrir y poseer su propia alma, fusión sinónima de una posesión física y cuyo resultado es la abolición del espacio-tiempo presente (A1, 67-68; A2, 64-66). Abolición que quedará sin embargo anulada, hacia el final del pasaje, cuando, con la ensoñación del descenso, volvamos a recuperar la idea de disociación: “Chute brusque. Instantanément tout a changé” (A1, 103) = “Descenso brusco. Todo cambió instantáneamente” (A2, 100).

La interpretación que acabamos de proponer permite aportar posibles soluciones a los problemas de traducción que el texto plantea y que suscitaban versiones contrapuestas en los trabajos realizados por los estudiantes a los que sometimos el fragmento estudiado. Pasamos ahora a la enumeración de dichos problemas:

El más destacable reside en la aparición reiterativa del adjetivo demostrativo francés “ce” junto al adverbio con valor espacio-temporal “là”, que recubre ambos valores déicticos y anafóricos, expresados en francés en un solo lexema, cuando el español distingue tres matices: “este”, “ese”, “aquel” / “aquí”, “ahí”, “allí”. Dicha unicidad formal permite al autor conseguir un efecto de ambigüedad consciente al servicio de una intención simbólica: la fusión del espacio y del tiempo (A1, 16-22; A2, 15-21) que refleja la fusión de las partes disociadas del yo (A1, 57-59; A2, 56-57). Si pretendemos asumir la concepción de Meschonnic (Cfr. 1973: 337), que ve la necesidad de mantener en el texto traducido la misma riqueza polisémica del texto original, es decir, su valor de “shifter”, nos vemos obligados a matizarla al aplicarla al caso que nos ocupa. Hemos de optar, en efecto, por uno de los tres lexemas antes mencionados para traducir una forma que encierra estos tres valores. Tras la interpretación, la traducción que nos ha parecido reflejar más exactamente esta fusión espacio-temporal, nos ha llevado a elegir los lexemas “allí” y “este” (A2, 15-16), aunque su proximidad en el texto pueda resultar un tanto provocativa, ya que nos basamos precisamente en este efecto para dar cuenta de la unión de los contrarios.

Dicha unión se ve confirmada por la utilización, antes señalada, de tiempos verbales de pasado junto a la forma demostrativa polivalente “ce”. Por una voluntad de coherencia, mantenemos el uso del lexema “este-a” a lo largo de todo el fragmento.

El valor simbólico de fusión espacio-temporal y existencial se ve también reflejado en la utilización de otro déictico indirecto “maintenant” (A1, 78) que responde perfectamente a la intención de aproximar el relato al momento de la enunciación -el de la escritura y su corres-

pondiente función catártica- junto al adverbio “encore” (A1, 79) que implica duración. Otro problema encontrado reside en la traducción de aquellas palabras claves (en negrita en los anexos), como “détacher” (A1, 10, 50), “fléchir” (A1, 34), “flanc” (A1, 34), “ployer” (A1, 28) y otras que presentan semas comunes como “saisir” (A1, 18, 31), “étreindre” (A1, 29, 64), “enlacer” (A1, 26), “presser” (A1, 65), “épouser” (A1, 31), “maintenir” (A1, 64), “immobiliser” (A1, 18) y que se repiten a veces en el fragmento estudiado, como en la globalidad del texto, dentro de distintas categorías gramaticales -“saisi” (A1, 18) / “saisissable” (A1, 31); “étreinte”: sustantivo (A1, 29) / “étreinte”: participio pasado de “étreindre” (A1, 64)- o con actualizaciones sémicas distintas -“détaché” (A1, 10, 50) = “recortado” (A2, 10), “delimitado” / “liberado”, “desprendido” (A2, 47), “desligado”...

En estos tres últimos casos, esta continuidad formal en francés, que implica la existencia de puntos de referencia sobre los que se construye el itinerario simbólico, no puede ser mantenida en español sin alterar el valor estilístico del texto traducido.

Por otra parte, la gran riqueza lexemática, a la que acabamos de aludir, para expresar la posesión en francés plantea problemas para encontrar equivalencias tan variadas en español. La expresión francesa “fléchir ce flanc” (A1, 34) resulta ambigua en la medida en que su polisemia no se neutraliza claramente en su actualización discursiva. En efecto, a primera vista, ambos lexemas pueden tener, en este contexto, tanto connotaciones afectivas (“émouvoir”, “toucher”, etc. / “conmover”, “ablandar”), como de lucha (“vaincre”, “soumettre” / “doblegar”, “vencer”, “someter”, etc.).

Esta ambigüedad se repite también en el contexto a través de palabras como “feu” (A1, 35-36), “blessure” (A1, 36), “douloureuse” (A1, 36), de connotaciones tanto bélicas como afectivas. Ambigüedad a la que las expresiones “l’emporte sur” (A1, 36), “ravagée intérieurement” (A1, 37), “a abattu” (A1, 46) hacen eco y que se ve reforzada por lexemas como “exaltation” (A1, 44), “tendre” (A1, 46), “douceur” (A1, 47).

Precisamente el análisis semio-lingüístico efectuado es el que nos permite optar de manera más razonada por la segunda posibilidad, ya que con ello enlazamos con el valor etimológico y simbólico del personaje de Baroudiel (“baroud” = lucha).

Finalmente, hemos de señalar la presencia de dificultades insalvables como la imposibilidad de traducir el adverbio de intensidad “très” (A1, 16), cuyo poder de refuerzo de la idea de exceso (A1, 22, 62; A2, 21, 60) resulta pertinente en el texto francés, mientras que su traducción perjudicaría las normas de idiosincrasia del español. Estas son tan sólo algunas de las dificultades que han resultado más problemáticas en las traducciones realizadas por los estudiantes. El texto ofrece muchas más posibilidades de análisis que por razones de espacio y tiempo nos vemos obligadas a obviar. Confiamos, con todo, haber contribuido a demostrar con este ejemplo, la necesidad de proporcionar a nuestros alumnos de traducción instrumentos de análisis que permitan una fundamentación razonada de sus criterios de selección en la fase de reformulación de la actividad traductora.

ANEXO I: L’ANTIQUAIRE DE HENRI BOSCO, PÁGS. 314-317.

1 Cette nuit, j’ai pensé cependant à Lucile. Pourquoi?...

2 Le vent brûlait. D’ordinaire, la nuit sur ce plateau,

3 c’est du froid que l’on souffre. Mais ce vent était chaud. Il

4 s'est levé verticalement du désert à l'Est, un peu avant
5 minuit. Il donnait l'impression d'une immense muraille
6 en marche qui, allant du sol jusqu'aux astres, les assombrissait.
7 J'étais accoudé à ma table. Une lampe-tempête
8 l'éclairait à peine.
9 J'avais sous les yeux une feuille blanche. Cette seule
10 feuille. Un carré de papier nettement **détaché**. Le reste,
11 rien, de l'ombre... Il n'y avait plus, dans tout l'univers
12 que cette blancheur. Et, d'elle à moi, plus de distance. Nous
13 ne faisons qu'un.
14 Et j'ai senti soudain qu'elle était là, elle, Lucile.
15 Bien mieux, je l'ai su.
16 Là, **très** exactement, sur ce point très précis du monde
17 et de la vie. A cet endroit du temps. Cet endroit qu'on pou-
18 vait marquer, toucher du doigt, qui, **saisi, immobilisé** dans
19 sa course, étincelait. Il lançait des éclairs. Il électrisait
20 le présent. Car c'était le présent d'une extraordinaire pré-
21 sence, celle que j'étais en moi-même; mais Lucile était moi
22 en moi. **L'excès** de mon être devenait si dense qu'enfin je
23 pouvais toucher à mon âme, comme on touche à un corps, et la
24 **serrer**. Mes mains frémissantes en suivaient les formes
25 fermes, pures, qui restaient distinctes. La substance en
26 était si dure qu'elle ne cédait pas à mon **enlacement**, et
27 alors je tremblais devant moi-même qui n'arrivais pas à
28 **ployer** mon âme, impassible et comme étrangère à ces
29 **étreintes**... Aucun visage ne sortait de l'ombre évoquant
30 Lucile et l'ardeur infernale de son sang. Pourtant, c'était
31 elle. Invisible mais **saisissable**, elle **épousait** la forme même
32 de mon âme, telle qu'étroitement je la **pressais**. Je ne sais
33 si j'avais le désir de son cœur, mais désespérément je
34 m'efforçais de **fléchir ce flanc** impassible et froid et
35 d'atteindre au **feu**. Car son cœur n'est que **feu** et, si
36 **douloureuse** qu'en soit la **blessure**, ce feu l'emporte sur ma
37 glace. J'avais, la sachant là, **ravagée intérieurement** de
38 toutes ses flammes, un besoin violent de flamber aussi,
39 dussions-nous, de ces doubles feux, tous deux tomber en

40 cendres... Plus ce désir s'exaspérait, plus elle devenait
41 présente. L'illusion se faisait réalité et telle en était
42 l'évidence que je m'entendais gémir, supplier peut-être, et
43 même prononcer les paroles serviles de la possession...
44 Soudain, au paroxysme de l'exaltation, un choc m'a fait
45 faiblir. Il m'a creusé le coeur. J'ai entendu un son, et
46 cette note tout à coup trop **tendre**, a **abattu** ma fougue. J'ai
47 cédé à la **douceur** inattendue, et j'ai vu -le temps d'un
48 éclair- un regard... De qui, je ne sais... Il était tel que
49 jamais je n'en ai croisé de pareil de ma vie. Un regard
50 **détaché** de tout... Sans venir de mes yeux, il semblait sortir
51 de moi-même. Un regard qui me contemplait avec une gravité
52 attentive, à travers les feux finissants et les grandissantes
53 ténèbres où achevait de se consumer mon délire. Ce regard lui
54 a survécu un moment, puis, s'est retiré en lui-même, et peu à
55 peu il s'est effacé.

56 Alors, je me suis senti atrocement seul.

57 Seul mais là. Toujours aussi **présent**, intact. Moi. Et à
58 la place même où je suis moi, mais infiniment plus que je ne le
59 suis d'ordinaire.

60 Et seul. Plus seul que je ne puis le définir. Une
61 solitude dans la solitude...

62 L'être y **surabondait**. Cette **surabondance** anormale de
63 l'être, dont j'éprouvais intérieurement la puissance
64 expansive, elle était **maintenue**, **étreinte**, en moi, par cette
65 solitude. Ainsi **pressée**, elle me donnait un tel sens de
66 l'évidence que plus rien ne m'était obscur. L'impossible
67 devenait réel. Le passé, le présent, l'avenir ne formaient
68 qu'un bloc. Pas une fissure. Ce qui avait été, l'était
69 encore, et ce qui devait être l'avait été. Pour le futur,
70 débarrassé de tout présage, j'en avais le contact; nous nous
71 touchions. Il était aussi près de moi que le présent et d'une
72 aussi puissante intensité. Mais de ce futur, j'avais disparu.
73 Sur les lieux où je me trouvais, juste à ce moment, de moi ni
74 souvenir ni possible retour ne donnaient à penser que j'y
75 avais vécu. La place était vacante... Cette table, ce

76 feuillet blanc, cette lampe fumeuse, que je voyais
77 distinctement, dont la forme, dont la couleur, dont la clarté
78 malodorante m'étaient si vivement sensibles, **maintenant**
79 subsistaient **encore** mais sans raison. Sous cette tente
80 abandonnée aux solitudes, rien n'avait été dérangé. Il n'y
81 avait qu'une lacune... Un vide invisible, ce moi, qui avait
82 disparu du monde... Ce moi, qui n'était plus moi, effacé,
83 dissous, métamorphosé dans la substance, à jamais divisé de
84 l'unité vivante, où plaisir et douleur, pensées et songes
85 avaient réfléchi, au miroir mystérieux de l'âme, les
86 mouvements obscurs de l'univers. Le miroir s'était dissipé;
87 il ne restait rien à sa place. Du point suspendu au-dessus du
88 temps, d'où je constatais mon abolition, j'étais comme
89 présent à mon absence... Si présent que soudain s'est creusé
90 en moi un abîme et que d'épouvante j'ai voulu crier. Ma voix
91 n'a pas répondu à ma peur. Le sable a brûlé mon visage. Je me suis
92 demandé si je sentais vraiment cette brûlure. Le vent a
93 soudain renversé la table; la lampe s'est brisée. Tout a été
94 noir.
95 La proximité de l'à-pic m'a fait craindre de changer de
96 place. Je me suis allongé à même le roc pour ne pas être
97 renversé par une rafale plus forte.
98 J'ai ainsi attendu le lever du jour. La tempête a
99 continué et l'aube était terrible. Trois jours le vent a
100 soufflé sans répit. On devenait fou. Puis il est tombé,
101 Il était quatre heures du matin.
102 Chute brusque. Instantanément tout a changé. On a vu
103 s'élever au fond du désert le voile immense du silence.
104 L'espace pur s'est abattu. L'étendue a repris son immobilité
105 jusqu'à l'horizon.

ANEXO II

- 1 Sin embargo esta noche he pensado en Lucile. ¿Por qué...?
- 2 El viento abrasaba. Normalmente, por la noche, es frío
- 3 lo que se pasa en esta meseta. Pero este viento era caliente.
- 4 Se elevó del desierto verticalmente, al Este, un poco antes

5 de la medianoche. Parecía una inmensa muralla en marcha que,
6 yendo desde el suelo hasta los astros los ensombrecía.
7 Trabajaba en mi mesa. Apenas la iluminaba una lámpara
8 de campaña.
9 Tenía delante una hoja blanca. Una sola hoja. Un
10 cuadrado de papel perfectamente **recortado**. El resto, nada,
11 sombra... En todo el universo no había otra cosa que esta
12 blancura. Y de ella a mí no había distancia. Éramos sólo uno.
13 Y sentí de pronto que ella estaba allí, ella, Lucile.
14 Mejor dicho, lo supe.
15 Allí. Exactamente. En este punto preciso del mundo y
16 de la vida. En este lugar del tiempo. Este lugar que se podía
17 marcar, tocar con el dedo, que, detenido, inmovilizado en su
18 carrera, resplandecía. Lanzaba relámpagos. Electrizzaba el
19 presente. Pues era el presente de una extraordinaria
20 presencia, la que yo era en mí mismo: pero Lucile era yo en
21 mí. El **exceso** de mi ser se hacía tan denso que podía por fin
22 tocar mi alma como se toca un cuerpo, y **estrecharla**.
23 Mis manos temblorosas seguían sus formas firmes, puras, que
24 permanecían claramente diferenciadas. Su substancia era tan
25 dura que no cedía a mi **abrazo**, y entonces temblaba ante mí
26 mismo, incapaz de dominar mi alma impasible y como ajena a
27 esta **opresión**. Ningún rostro salía de la oscuridad evocando
28 a Lucile y el ardor infernal de su sangre. Sin embargo era
29 ella. Invisible pero **accesible**, adoptaba la misma forma de mi
30 alma, con la misma fuerza con que yo la **apretaba**. No sabía si
31 deseaba su corazón, pero me esforzaba desesperadamente por
32 **doblegar este costado** impasible y frío, para alcanzar el
33 **fuego**. Pues su corazón es sólo **fuego** y, por muy dolorosa que
34 sea su herida, este **fuego vence** mi hielo. Sabiéndola allí,
35 **consumida interiormente** por todo su ardor, sentía una
36 necesidad violenta de arder también, aunque, por este doble
37 fuego, tuviéramos que caer los dos hechos cenizas. Cuanto más
38 se exasperaba este deseo, más presente se hacía ella. La
39 ilusión se hacía realidad, y tal era su evidencia que me oía
40 gemir, suplicar quizá, e incluso pronunciar las palabras

41 serviles de la posesión...

42 De pronto, en el paroxismo de la **exaltación**, un golpe

43 me hizo flaquear. Me atravesó el corazón. Oí un sonido, y

44 esta nota, súbitamente demasiado **suave**, **derribó** mi ímpetu.

45 Cedí a esta **dulzura** inesperada, y vi -un instante- una

46 mirada... De quién, no lo sé... Jamás en mi vida me he

47 cruzado con una mirada parecida. Una mirada **desprendida** de

48 todo... Sin venir de mis ojos, parecía salir de mí mismo. Una

49 mirada que me contemplaba con una seriedad atenta, a través

50 de los últimos fuegos y de las crecientes tinieblas en que

51 terminaba de consumirse mi delirio. Esta mirada le sobrevivió

52 un momento, luego se replegó sobre sí misma y se fue

53 extinguiendo.

54 Entonces me sentí terriblemente solo.

55 Solo. Pero allí. Siempre igualmente **presente**, intacto.

56 Yo. Y en el mismo sitio en que yo soy yo, pero infinitamente

57 más de lo que lo soy normalmente.

58 Y solo. Más solo de lo que puedo definir. Una soledad

59 en la soledad..

60 El ser **se excedía**. Este **exceso** anormal del ser, cuyo

61 poder expansivo experimentaba en mi interior, estaba

62 **mantenido**, **retenido**, en mí por esta soledad. **Ceñido** de este

63 modo, me daba tal sentido de la evidencia que ya nada me

64 parecía oscuro. Lo imposible se convertía en real. El pasado,

65 el presente y el futuro no formaban más que un solo bloque.

66 Ni una fisura. Lo que había sido, todavía era, y lo que debía

67 ser, había sido. Del futuro, liberado de todo presagio,

68 sentía el contacto; nos tocábamos. Estaba tan cerca de mí

69 como el presente y con una intensidad igualmente poderosa.

70 Pero de este futuro, yo había desaparecido. En el lugar en

71 que me encontraba, justo en este momento, ni mi recuerdo ni

72 mi posible retorno hacían pensar que yo hubiera vivido allí.

73 El sitio quedaba vacante... Esta mesa, esta cuartilla blanca,

74 esta lámpara humeante, que veía con nitidez, cuya forma, cuyo

75 color, cuya claridad maloliente me eran tan vivamente

76 sensibles, **ahora** subsistían **aún**, pero sin causa. Bajo esta

77 tienda abandonada a la soledad, nada había cambiado. Sólo
78 había una laguna... Un vacío invisible, este yo que había
79 desaparecido del mundo... Este yo, que ya no era yo, borrado,
80 disuelto, metamorfoseado en la substancia, separado para
81 siempre de la unidad viviente, donde placer y dolor, razón y
82 sueños habían reflejado, en el espejo misterioso del alma,
83 los movimientos oscuros del universo. El espejo se había
84 disipado; no quedaba nada en su lugar. Desde el punto
85 suspendido por encima del tiempo, desde donde constataba mi
86 abolición, me parecía prosenciar mi ausencia. Y ello, de tal
87 modo que súbitamente se abrió en mí un abismo y que quise
88 gritar de espanto. Mi voz no respondió a mi miedo. Salí fuera
89 de la tienda, cara al viento del este. La arena me quemó el
90 rostro. Me pregunté si sentía realmente esta quemadura.
91 El viento derribó de repente la mesa; la lámpara se estrelló.
92 Todo quedó negro.
93 La proximidad del precipicio me hizo temer el cambiar
94 de sitio. Me tendí en la misma roca para no ser derribado
95 por una ráfaga más fuerte.
96 Esperé así el amanecer. La tormenta continuó, el alba
97 era terrible. El viento sopló durante tres días sin descanso.
98 Uno se volvía loco. Luego amainó.
99 Eran las cuatro de la mañana.
100 Descenso brusco. Todo cambió instantáneamente. Se vió
101 elevarse, en el fondo del desierto, el velo inmenso del
102 silencio. El espacio puro se desplomó. La superficie recuperó
103 su inmovilidad hasta el horizonte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BOIX, Ch. (1985) "Des outils pour l'analyse littéraire", *Le Français dans le Monde*, 196, 62-69.
- BOSCO, H. (1954) *L'Antiquaire*, Paris, Gallimard.
- DELISLE, J. (1984) *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- DEL PRADO, J. (1984) *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad.
- GARNIER, J. (1985) *Linguistique et traduction*, Caen, Paradigme.

- HOLMES, J. et al. (1978) "Literature and translation", *New Perspectives in Literature Studies*. Louvain, Acco, XII.
- HOUDEBINE (1968) "L'analyse structurale de la notion de texte comme espace", in *Linguistique et Littérature*, numéro especial: "La Nouvelle Critique".
- LADMIRAL, R.(1972) "La traduction dans l'institution pédagogique", *Langages*, 28, 8-39.
- LEDERER, M. (1976) "Synecdoque et traduction", *Etudes de Linguistique Appliquée*, 24, 13-41.
- LEDERER, M. (1987) "La théorie interprétative de la traduction", *Le français dans le Monde, Recherches et applications*, Numéro especial: "Retour à la traduction", Août / Septembre, 11-17.
- LUDSKANOV, A. (1969) *Traduction humaine et traduction mécanique*, Document de Linguistique Quantitative. Centre de Linguistique Quantitative de la Faculté des Sciences de l'Université de Paris. Fasc. 1.
- MESCHONNIC, H. (1973) *Pour la poésie, II*, Paris, Gallimard.
- RAVAUX, F. (1984) "Tentative de saisie et de reproduction du sens", *Langue Française*, 61, 100-120.

NOTAS PARA UNA BIBLIOTECA DE TRADUCTORES ANDALUCES DE IMPRESOS FRANCESES

CARMEN RAMÍREZ GÓMEZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN

Los archivos, colecciones y repertorios bibliográficos revelan una ininterrumpida actividad traductora tanto en la España barroca, ilustrada, en la realista y la liberal como en la modernista. Estas consultas ponen de manifiesto la existencia de varios corpus: traductores, autores de gramáticas de lengua francesa, bibliotecas y colecciones de traducciones, y traducciones en la prensa. El presente artículo se centra en el corpus de los traductores cuyo perfil bio-bibliográfico ilustramos para seis autores andaluces: para el siglo XVIII, el heterodoxo abate Marchena y el poeta José Antonio Porcél; para el siglo XIX, el excelso Maury y el cordobés Solís y para la primera mitad del siglo XX, el políglota gaditano Hermenegildo Giner de los Ríos y el universal Manuel Machado.

Palabras clave: Traductores, andaluces, letras francesas, letras españolas.

RÉSUMÉ

Les archives, les collections, les répertoires bibliographiques etc révèlent une forte activité traductrice dans l'Espagne baroque, illustrée, réaliste, libérale et moderniste. Ces consultations ont abouti à la mise en place de plusieurs corpus: les traducteurs, les auteurs de grammaire française, les collections de traduction et la presse. Cet article s'occupe du corpus des traducteurs dont nous allons illustrer le profil bio-bibliographique de six d'entre eux: pour le XVIII^e siècle, l'hétérodoxe Marchena et le poète José Antonio Porcél; pour le XIX^e siècle, le superbe Maury et Solís, poète de Cordoue; et pour la première moitié du XX^e siècle, le poliglote gaditain, Hermenegildo Giner de los Ríos, et le sévillan universel, Manuel Machado.

Mots-clés: Traducteurs, Andalous, Belles Lettres françaises, Belles Lettres espagnoles.

ABSTRACT

Bibliographical archives, collections and repertoires bear witness to constant translation activity throughout the baroque period in Spain, as well as during the enlightenment and the ages of realism, libe-

ralism and modernism. These searches reveal the existence of a variety of corpora: translators, authors of grammar of the French language, libraries and collections of translations and translations in the press. The present article focuses on the corpus of translators whose bio-bibliographical profile we illustrate for six Andalusian authors: for the 18th century, the heterodox abbot Marchena and the poet José Antonio Porcé; for the 19th century, the sublime Maury and Solís from Córdoba, and for the first half of the 20th century, the Cádiz polyglot Hermenegildo Giner de los Ríos and Seville's widely-acclaimed Manuel Machado.

Keywords: Translators, Andalusian, French Arts, Spanish Arts.

Antonio de Capmany en el prólogo de su obra *El arte de traducir el idioma Francés al Castellano* (1776), explica que los diversos destinos de las obras traducidas sirven “no tanto para enseñarnos a hablar, quanto para mostrarnos como hablan los demás.” (1776 (1987): VII (67)). El filólogo gerundense aludía con suma claridad a la innegable función hermenéutica de la traducción como intérprete privilegiada de la identidad histórica, cultural, política, etc. del individuo. La traducción como *territorio dicente y docente* en las distintas edades del hombre constituye una clave teórica ineludible para los estudiosos. Así Van Hoof (1991: 7-9) afirma que la voluntad de escribir la historia de la traducción proporciona de algún modo la clave de muchos interrogantes relativos a la historia intrínseca del individuo, a la historia del mundo y de la civilización.

Por otro lado, nos encontramos con otro tipo de aseveraciones como la de Fray Benito Jerónimo Feijoo según el cual “el adorno de las lenguas es una de las cosas a que menos se han aplicado los españoles”. Esta rotunda afirmación en sus *Cartas* (1947: 290) no se corresponde con la realidad impresa, antes bien coincide con la idea habitual que asegura que el ámbito hispánico no siempre fue el terreno mejor abonado para sembrar y cosechar los frutos de la traducción en lenguas extranjeras debido a una escasa tradición pedagógica en este sentido, como tampoco fue el lugar predilecto para traductores a lo largo de la historia a pesar de la indudable riqueza de sus letras. En la época moderna, los Siglos de Oro -paradigmáticos de la cultura española en muchos aspectos- resultaron de un especial interés, concretamente la literatura picaresca (Montemayor, Mateos Alemán, Fernando de Rojas, Hurtado de Mendoza) y sus autores más universales como Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Gracián (Van Hoof, 1991: 73). En el siglo XIX, advierte que las obras españolas e italianas son los parientes pobres de la literatura europea a excepción de Pedro de Alarcón, Juan Valera y Fernán Caballero (ibid.). En el siglo XX se traduce a los autores más señeros cuales pueden ser Blasco Ibáñez, Gómez de la Serna, Goytisolo, J. Sender, Torrente Ballester, priorizando finalmente las letras hispanoamericanas (id.: 96-98).

En cuanto a la traducción en España de los impresos franceses, las genuinas circunstancias históricas que rodearon los destinos de ambos países, convierten el siglo XVIII en uno de los momentos cumbres de la difusión de obras literarias, históricas, políticas del convecino país y la piedra angular de sus traducciones. Capmany, como tantos otros, se hizo eco de esta extraordinaria transculturalidad -forzada para unos, y universal para otros- al tratar de la indeleble impronta de la lengua francesa en la España Moderna, no dudando en calificar el idioma francés de “intérprete en este siglo de los conocimientos humanos, esto es, de las verdades y errores antiguos y modernos” (1776 (1987): XVI (76)).

Actividad de “pane lucrando”, creación literaria o voluntad de compilar, no han faltado en la España Moderna personalidades y personajes diversos que se hayan dedicado a traducir. En

el siglo XVIII, podemos citar a un precedente ilustre por sus variadas facetas, el abate Marchena, sevillano exiliado que se convirtió en ciudadano de los mundos más heterodoxos. Esta figura tan celebrada como reprobada, apodado Allemanus en sus traducciones de autores clásicos, encabeza precisamente nuestro repertorio. En la época romántica, se puede destacar a Eugenio de Ochoa que se dedica a ese oficio entre 1835 y 1838. Traduce a numerosos escritores realistas y románticos como Alexandre Dumas, Victor Hugo y Jorge Sand¹. Para la España decimonónica y hasta la primera mitad del siglo XX, Francia ocupó por razones históricas, políticas y culturales, un lugar predilecto en la mente y en la memoria de los políticos, los eruditos, los pedagogos y los literatos (tanto creadores como críticos).

Elaborar una historia de la traducción en España resulta a todas luces una tarea tan atractiva para el investigador como necesaria en el ámbito del saber. El presente trabajo pretende contribuir al esbozo de dicha historia, centrándose en algunos perfiles de la babélica tarea, esto es, examinando a aquellos que dedicaron parte o toda su producción a verter el idioma de Voltaire en la lengua de Cervantes y viceversa. Estas reflexiones constituyeron la idea de partida para interrogarnos sobre su manifestación en España. Un examen inicial nos llevó a interesarnos por autores y personalidades de las más variadas procedencias -como podrán comprobar a continuación- pero de común inclinación hacia la lengua francesa en sus más diversas expresiones, y fundamentalmente como vehículo científico y artístico. Una primera prospección arrojó un corpus de autores² pertenecientes a los siglos XVII, XVIII, XIX y primera mitad del siglo XX, siendo la mayoría de éstos oriundos de Andalucía. El lugar de origen sirvió por tanto de rasgo distintivo para delimitar el corpus de la investigación.

Desde un principio, las diversas consultas bibliográficas revelaron una profusión de datos que ponía de manifiesto no sólo la existencia de una actividad traductora ininterrumpida tanto en la España barroca, ilustrada, realista y liberal como en la modernista, al tiempo que sobresalían otros aspectos de signos muy diversos, si bien vinculados todos, en menor o mayor medida, al ámbito de la traducción. Esta fase de prospección se ilustra con unos treinta nombres a la luz de los cuales decidimos establecer cuatro grupos: autores-traductores, autores de gramáticas, colecciones y bibliotecas de obras francesas, y prensa.

En el **Corpus de autores-traductores**, incluimos a los traductores de obras literarias (de creación: teatro, novela, poesía, artículo, y de crítica: ensayo y poética) y humanísticas (principalmente historia). En este grupo encontramos tres perfiles de autores:

1- Autores que traducen del francés. Constituyen una nómina bastante extensa³ que comprende a traductores accidentales o habituales, de muy distinto rango y carácter. Entre las figuras más insignes podemos citar al maestro de la Escuela Sevillana, Alberto Lista y Aragón (1775-1848), traductor puntual de Molière. El abate Marchena, los poetas Dionisio Solís o Manuel Machado comparten junto a otros literatos de menor renombre, la misma actividad traductora. Es el caso de Joaquín López de Barbadillo (1875-1922), sanluqueño (Cádiz) poco conocido, bibliófilo y fundador de una biblioteca de obras clásicas de amor en las que publica y anota las traducciones de novelas francesas galantes como *Teresa filósofa* de Boyer d' Argens

1.- Ver Donald Allen Randolph (1966) "Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español", in *Moderna Philology*, vol. 75, Berkeley and Los Angeles, University of California Publications.

2.- Advertimos que es un corpus en estudio y por tanto ampliable.

3.- No la incluimos en este artículo por razones de espacio y por ser objeto de una próxima publicación.

o *Margot la Remendona* de Fougeret de Monbron (Cuenca, 1925: t.II, 210-211). El poeta y periodista sevillano Juan González de Olmedilla (1893) traduce *Los maestros del libertinaje* de Sade (Cuenca, 1925: t.II, 162-163) o el erudito sevillano Méndez Bejarano, que traduce a Boileau, *Arte poética* y a Montesquieu, *Diálogo de Sila y Eucrates* (Méndez Bejarano, 1922: t.II, 75-82).

2. Autores que traducen al francés. Traductor accidental, se atribuye al insigne gaditano Antonio Alcalá Galiano (1789-1865) la traducción al francés de *Don Alvaro, o la fuerza del sino* del duque de Rivas (Valbuena Prat, 1968: t.III, 144 y Alborg, 1982: 482-492). Periodista, ensayista, editor y traductor, el sevillano Leopoldo García-Ramón (1849) traduce al español obras de Belot, Maupassant y al francés a la Pardo Bazán (Ferrerías, 1979: 171 y Méndez Bejarano, 1922: t.I, 239).

3. Autores cuyas obras aparecen indistintamente en francés y en español. Tal es el caso del ilustrado y político granadino Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862). Escribe un drama histórico romántico que se representa en París con gran éxito en 1830: *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II*, posteriormente por el mismo traducido al español. *Abun Humeya, o la rebelión de los moriscos* se estrena en Madrid en 1836. Mario Méndez Bejarano (1857) también escribe en francés su *Histoire de la juiverie de Sevilla* (1922) que publica en español, el mismo año y bajo idéntico título *La historia de la judería* (Méndez Bejarano, 1922: t.II, 75-82).

En el **Corpus de autores de gramática francesa o similar** (generalmente se trata de “curso de lengua”) podemos citar al sevillano Manuel Ceballda (1852-1911), hombre de ciencia y de letras que además de sus *Apuntes de física*, escribe una *Gramática francesa* (Cuenca, 1925: II, 77). El gaditano Eduardo Benot y Rodríguez (1822-1907), profesor y astrónomo, publica varias gramáticas, una de ellas en francés (Cuenca, 1925: I, 47-48). Mención aparte merece el sabio y prolijo Méndez Bejarano, cuya producción también incluye obras relacionadas con el conocimiento de la lengua francesa: *Curso cíclico de Lengua Francesa, Segundo Curso de Lengua Francesa, Fonología y ortografía Francesas, una Práctica de traducción inversa* (Méndez Bejarano, 1922: t.II, 75-82). Asimismo el catedrático de francés de Granada, Fernando López Monis (1881) escribe unos *Cursos de Lengua Francesa* (Cuenca, 1925: t.I, 201).

El **Corpus de colecciones y bibliotecas de obras francesas** comprende algunos títulos como la *Biblioteca Económica de Andalucía* (Sevilla y Madrid, 1868, 35 vols., Ed. Périé y Cia. Editores). Compendia obras novelescas en las que abundan las traducciones de Lamartine, Grichtot y Laboulaye (Ferrerías, 1979: 67). En la *Biblioteca Económica Popular* de Cádiz (1850) se publican traducciones de A. Dumas (Ferrerías, 1979: 68). La *Biblioteca del Mediodía* ofrece colecciones de novelas escogidas de los más célebres autores franceses e italianos alternados. Se publica en Cabrera y J. de Rosal, en Málaga entre 1846 y 1849. Consta de 105 tomos y de 18 títulos (Ferrerías, 1979: 71). El *Museo de novelas históricas* se publica en Cádiz, en 1842, en 5 volúmenes. Comprende 8 novelas traducidas del francés. La primera parte incluye obras de Madame de Raybaud, *El baile del vice-legado*; Eugenio Scribe, *El rey de Oros*; Enrique Berthout, *Entre mediodía y las dos* y *Las tortas del príncipe Bedredieu*; Sofía Gay, *El perro y el chal*. La segunda parte comprende *La caldereta de Bicetra*, por Enrique Berthoud y *Los dos polacos*, de Balzac y la tercera: *María Luisa de Orleans, reina de España*, de Sofía Gay (Ferrerías, 1979: 270 y Palau, 1957: t.X, 377).

En cuanto al **Corpus de prensa**, es preciso señalar que ocupa un lugar destacado en la promoción, difusión y divulgación de la lengua y la literatura francesas⁴. De forma especial, las publicaciones del siglo XIX ofrecen un volumen importante de traducciones de autores franceses coincidiendo además con el auge de la literatura por entrega. Aunque esta tendencia decae sensiblemente en la primera mitad del siglo XX, encontramos otro tipo de presencia francesa: a saber, la edición de un periódico redactado en francés y a la postre traducido al castellano, o con partes del mismo en los dos idiomas. Para el primer caso citaremos como ejemplo *Le Journal des Etrangers*, cuya cabecera lo define como “Periódico dedicado a los extranjeros residentes o transeúntes en Sevilla”. Su director es Adolphe Vasseur-Carrier y lo edita en francés y en español entre 1909 y 1919 en la ciudad de Sevilla. En las páginas interiores de dicha publicación es frecuente leer las traducciones de la propia señora Levasseur. En cuanto al segundo caso, a principios de siglo durante la Exposición Universal de Sevilla proliferaron las revistas ilustradas y turísticas que hacían su reclamo en español y en francés. Es el caso de *Andalucía*, revista de Turismo que se publica a partir de 1913 en Sevilla en francés, español e inglés. Por otro lado, las secciones literarias o las reseñas anuncian a menudo los títulos en francés: por ejemplo, la *Revista del Ateneo* de Jerez de la Frontera (Cádiz) hace referencia el 15 de febrero de 1924 en el n17 a la obra de Jean G rimond, *Notes d'un fl neur en Andalousie* (Bruxelles, Libraires Albert Denoit, 1924). Algunas revistas como la *Crónica Escolar*, revista ilustrada de Cádiz que se publica desde 1899, ofrecen también una gramática francesa por entrega.

De estos distintos apartados, optamos por centrarnos en el corpus de autores-traductores cuyo repertorio desarrollaremos en trabajos posteriores, y que en esta ocasión ilustraremos con la selección de cinco autores: el heterodoxo abate Marchena y el poeta José Antonio Porcél para el siglo XVIII; el excelso Maury y el cordobés Solís para el siglo XIX; el políglota gaditano Hermenegildo Giner de los Ríos y el universal Manuel Machado, para la primera mitad del siglo XX. La personalidad y especial vinculación de estos autores con Francia por razones personales, a veces históricas o simplemente literarias y artísticas los convierten en figuras emblemáticas para una posible Biblioteca de Traductores Andaluces de impresos franceses.

SIGLO XVIII.

MARCHENA RUÍZ Y CUETO, José. “Este sabio inmundo y aborto lleno de talento”, como lo llama Chateaubriand, nace de padres labradores en el pueblo sevillano de Utrera el 18 de noviembre de 1768. Cursa en Sevilla estudios eclesiásticos menores pero nunca se orden . Se licencia en leyes por Salamanca en 1788. De las lenguas antiguas dominaba el hebreo, el griego y el latín y fue un gran traductor de autores clásicos (Plutarco, Catulo, Petronio). Era tal su dominio del latín, y agudo su sentido de la heterodoxia que llegaron los eruditos alemanes a confundir sus traducciones con las obras de los propios Petronio y Catulo⁵.

De las lenguas modernas, conoce el inglés y el alemán y en especial el francés de cuyas letras es un apasionado lector, en particular de las obras que versan sobre un materialismo nada apreciado por la Santa Inquisición.

4.- En la actualidad está en vía de realización una Tesis doctoral sobre este tema en la Universidad de Sevilla.

5.- *Fragmentum Petronii ex vetustissimo Sti. Galli ms. excerptum, gallice vertit ac notis illustravit Lallemandus Sacrae Theologiae Doctor y Fragmentum Catulli ex vetusto papyro Herculansen...* Ambos apócrifos. La superchería del abate generó una gran polémica en su momento. Ver a este respecto M. Menéndez Pelayo (1946).

Sospechoso de complot en Sevilla, “la noche de San Antonio” huye a Gibraltar desde donde pasa a la Francia revolucionaria. Perteneció a las facciones de los jacobinos, de los girondinos y a punto estuvo de morir guillotinado. A aquella época pertenecen sus numerosas colaboraciones políticas, junto a Marat en *L’Ami du peuple*, más tarde en *L’Ami des Lois* y en otros periódicos de la era revolucionaria como *Le Spectateur Français* que publica en 1796 con Valmette. El abate de Utrera escapó de las manos de Marat y de Robespierre pero no cesó en su habitual costumbre de crítica, y bajo el Directorio fue enviado a Suiza, exilio que evitó in extremis por obtener aquel mismo año de 1797 los derechos de ciudadano francés que le fueron concedidos por el Consejo de los Quinientos. Primero, secretario del general Moreau en 1801, más adelante lo fue de Murat con quien regresa a Madrid en 1808, y quien lo salva de la cárcel de la Inquisición. Fue nombrado redactor de la *Gaceta* de Madrid y Archivero Mayor del Ministerio del Interior por el rey José quien le concede una pensión para publicar sus traducciones de Molière (Menéndez Pelayo, 1875: t.III, 387). Tras la batalla de Vitoria, Napoleón, sus ejércitos y sus séquitos salen de España. Empieza la última peregrinación del utrerano: Nîmes, Montpellier, Burdeos. Restablecida la Constitución de Cádiz, torna a Madrid donde muere en 1821 en el más extremo olvido.

Su obra cumbre en español fue *Lecciones de filosofía moral y elocuencia, o colección de los trozos más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política en los mejores autores castellanos, puestas en orden por D. Josef Marchena* (Burdeos imp. de D. Pedro Beaume, 2 vols., 1820).

Nos interesa destacar del abate la figura del traductor de literatura francesa de entre cuyos autores se ocupó de Voltaire y de Molière. *El Misántropo* y *El Hipócrita -Tartuffe-* (Madrid, 1811), cuya lectura y representación son prohibidas por la Inquisición, gozan de un sonoro éxito recompensado por José Napoleón que lo nombra Caballero de la Orden Española. Muy agradecido, el abate Marchena le dedica la traducción de *La Escuela de las Mujeres* (Madrid, 1812).

Gaspar Bono Serrano (Cueto, 1875: t.III, 619) le atribuye junto a *La Escuela de las Mujeres* la traducción de *El Avaro*. Menéndez Pelayo (1946: 91) no hace ninguna referencia al respecto, sino a otros dos autores del siglo XVIII, Manuel de Ipparraguirre y Dámaso de Isusquiza, y señala la existencia de otra versión de 1820 a cargo de Juan de Dios Gil de Lara, capitán de artillería. Asimismo Bono Serrano alude a la “tragedia, titulada *Polixena* (Madrid, 1809), escrita en vigorosos y magníficos versos”(Cueto, 1875: t.III, 619). Si bien es cierto que su biografía es inseparable de su obra de traductor, no hay que olvidar sus escritos en lengua francesa de índole política en primer instancia, y poética más tarde. En una primera etapa, a partir de 1795, el político vehemente y revolucionario escribe en francés *Quelques réflexions sur les fugitifs français depuis le 2 septembre* (París, 1795); *Joseph Marchena aux assemblées primaires* (París, 1795); *Point de Gouvernement Révolutionnaire, ou Observations sur le projet de décret présenté par Thibaudeau, à la séance du 7 floréal* (s.l.s.s.a.). Y en 1797, publica también en París, *Essai de la théologie* que fue refutado por impío por el Dr. Heckel.

A partir de estas fechas se suceden de forma casi ininterrumpida sus traducciones de obras literarias: *El amigo de los hombres y el egoísta, (Philinte de Molière, 1790)* de Fabre d’Eglantine; *Los dos yernos*, del académico Guillaume Etienne; *Epístola de Heloísa a Abelardo*, heroída del inglés de Pope puesta al francés por Charles Pierre Colardeau (Salamanca, Fco. de Tojar, 1798)⁶; *Voyages aux Indes Orientales* por el padre Paulino de Saint Bartélémy (París, 1808), obra traducida del italiano.

6.- Según Menéndez Pelayo (1881: t.III, 398 n.1) existen varias traducciones al español de la *Heroída* de Pope: dos se atribuyen a Marchena y otra a Maury en octavas.

La traducción acompañó al abate tanto como la *Guía de Pecadores* de Fray Luis de Granada que decía releer siempre. En efecto quien tuvo el ateísmo por principio⁷ dedicó el último tramo de su vida a la traducción para poder sobrevivir. Trabajaba con editores franceses para los cuales traducía los libros prohibidos que firmaba con su nombre. De esta extensa nómina señalaremos algunos títulos conocidos⁸. De Montesquieu traduce *Cartas persianas* (Nîmes, Durand-Balle, 1818)⁹ y *Del espíritu de las leyes* (s.l., 1820, 5 vols.). De Jean-Jacques Rousseau se le atribuye *El Contrato Social* (Londres, 1799), *Emilio o la educación...*, (Burdeos, Beaumé, 1817, 3 tomos) y *Julia o la Nueva Heloysa...* (Tolosa, 1821, 4 tomos).

De Voltaire, traduce las *Novelas* (Burdeos, Beaumé, 1819), los *Cuentos escogidos* (Madrid, 1921) -*Zadig*, *Micromegas*, *Cándido*¹⁰... etc.-, y *La Pucelle* (Cádiz, 1820). Aguilar Piñal (1989: 406) cita la existencia de una traducción de *Cándido*, *El ingenuo* a cargo de Leandro F. de Moratín y del propio Marchena.

De autores varios, podemos citar: el abate Morellet y su *Manual de los inquisidores* (Montpellier/Burdeos, 1819); A.V. Benoît, *De la libertad religiosa* (Montpellier/Barcelona, Picot, 1820); el abate Dominique de Pradt, *La Europa después del Congreso de Aquisgrán*, (Montpellier, 1820) y Charles François Dupuis, *Compendio del origen de todos los cultos* (Barcelona, 1820).

En aquella misma fecha publica un *Diccionario manual francés-español*, compendiado del de Capmany y a continuación en 1821, publica en Burdeos (Beaumé) la traducción de *Las ruinas, o Meditación sobre las revoluciones de los imperios* de C.F. Volney.

PORCEL Y SALABLANCA, José Antonio. Nace en Granada en 1720. Fue nombrado colegial del Sacromonte de Granada, canónigo de la Colegiata del Salvador y más tarde de Granada. Fue miembro de la Real Academia Española y de la de la Historia. Poeta muy conocido en la primera mitad del siglo XVIII, continuador de la vena barroca, fue un asiduo de las tertulias ilustradas cual fuera la Academia del Buen Gusto presidida en Madrid por la Condesa de Lémos, Marquesa de Sarriá (1749-1751), en la que se hacía llamar *el Aventurero*. Asimismo fundó la Academia del Trípode junto al conde de Torrepalma, su biógrafo, en la que firmaba, *el Caballero de los Jabalíes*, antiguo *Caballero de la Floresta*. Sus poesías, muchas de inspiración mitológica, han quedado sepultadas en el olvido. Es el caso de *Adonis*, publicada por vez primera en una colección decimonónica dedicada a la poesía del siglo XVIII (Cueto, 1869: t. I, 136-139).

7.- Aseguran sus biógrafos que durante la Convención, rotuló la puerta de su casa en París con una sentenciosa frase: "*Ici on enseigne l'athéisme par principe*".

8.- Para una lista exhaustiva, ver McKenna, J.J. (1982) *The Translations of Jose Marchena. A force for Humanism in Eighteenth-Century Spain*, in *Dieciocho* 5, n11, pp. 18-33.

9.- Conoce varias reediciones. Para los títulos reseñados de los distintos autores anotamos sólo la primera edición, para las posteriores ver Aguilar Piñal (1989).

10.- Leandro Fernández de Moratín (1737-1780) traduce esta obra en 1832 (Menéndez Pelayo, 1946: 102, n.1). Moratín pasó el final de su vida en París donde también desarrolló una importante actividad de traducción y adaptación de obras francesas y españolas. En marzo de 1812 representa *La escuela de los maridos* de Molière traducida libremente por Inarco. También refunde *El médico a palos*, representada en Barcelona en 1814, y calificado de "insulso sainetón" por Menéndez Pelayo. Fueron traducidas al francés varias de sus obras: *El viejo y la niña*, *la Comedia Nueva*, *El Barón* y *El sí de las niñas* publicadas en *Chefs d'oeuvres des théâtres étrangers, allemand, anglais, chinois, danois, espagnol, hollandais, indien, polonais, portugais, russe, suédois, traduits en français*. A París, chez Ladvoat, Libraire. MDCCCXXII. El propio Moratín corrige estas versiones (Menéndez Pelayo, 1875: t.III, 384-396).

En el capítulo de la traducción, su obra comprende varios títulos: *Carta del difunto rey de Prusia, padre, a su hijo reinante, Federico II, desde los Campos Elíseos*; *Merope. Tragedia puesta en verso castellano por Don Antonio Lecorp* (anagrama de Porcél, Madrid, Don Blas Román, 1786), correspondiente a la tragedia del mismo título compuesta por Voltaire (Lafarga, 1987: 172); *El facistol, (Le Lutrín)*, de Boileau y *La Dama Doctor*¹¹. La edición de Sevilla de 1785 incluye el nombre del supuesto anónimo: se trata de la comedia anti-jansenista del jesuita P. G.-H. Bougeant (Lafarga, 1997: 248). Leopoldo Augusto de Cueto (1869: t.I, 137, n.4) atribuía la obra a Montfleury, y daba por título *La Dame médecin*, una comedia en cinco actos que fue representada en París en 1678¹².

SIGLO XIX.

MAURY BENÍTEZ DE CASTAÑEDA, Juan María. Nace en Málaga en 1772 en el seno de una familia adinerada y muere en París el 2 de octubre de 1845 donde reside gran parte de su vida. Recibió una esmerada educación que completa en Francia, Inglaterra e Italia. Caballero de Carlos III, pertenece a la Academia Española. Cuentan los cronistas que habla con idéntica perfección el francés y el español. Pertenece al catálogo de autoridades de la Real Academia Española y Menéndez Pelayo lo califica como uno de “los mejores poetas de la primera mitad del siglo”(1953: t.III, 115-121).

Emigra a Francia en 1813. Fue diputado en las Cortes de Bayona y ocupó numerosos cargos en la administración del invasor del que fue partidario durante la guerra de la Independencia. Pertenece al grupo prerromántico sevillano junto a Martínez de la Rosa, Salvá, Saavedra, Alcalá Galiano y Burgos. Le caracterizó un amor inagotable por su lengua materna y su patria. Martínez de la Rosa lo nombra cónsul de España en Ruán, cargo que nunca ocupó al morir antes de tomar posesión.

Esta intensa relación con Francia se manifiesta de forma especial en la redacción en francés de *L'Espagne poétique*, poética que se imprime en París en 1826 y 1827, y en la que recopila en dos volúmenes la colección de poesías castellanas de autores de los siglos XV al XIX. El prólogo está en verso y le dedica la obra a Quintana y a Arriaza. Una serie de análisis y artículos biográficos, históricos y literarios completan la obra. Conoce una amplia repercusión en la prensa parisina del momento como así lo prueban los extractos críticos de varios periódicos contenidos en la edición de 1826, al lo cual alude Eugenio de Ochoa en sus *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (1840). En 1740 publica en París una novela en octava reales: *Esvero y Almedora. Poema en doce cantos*¹³.

Además de traducir el griego y el inglés, traduce, al igual que el abate Marchena, la epístola heroída de Pope, *Abelardo y Eloisa* publicada en Madrid, en 1810¹⁴.

11.- *La dama Doctor o Theologia de almohadilla. Comedia en cinco actos que en prosa francesa escribió un anónimo y que traduce parafrásticamente al verso castellano D. Josef Antonio Porcel, canónigo de la S.I.C. de Granada. Año 1753.* La edición de 1780 tiene un Prólogo del traductor y una “noticia sobre el Jansenismo y lo acaecido en Francia con motivo de la Bula Unigenitus”(Lafarga, 1997:2 48).

12.- Ver también Menéndez Pelayo (1953: t.IV, 81-82).

13.- Juan Nicadio Gallego, Secretario perpetuo de la Real Academia Española, da lectura al análisis de este poema el 1 de abril de 1841. Análisis publicado por Augusto de Cueto (1875: t.III, 154-164) en la noticia biográfica correspondiente a Maury.

14.- Ver nota 6.

Quizá un articulista del *Journal des Débats* (16 juillet 1827) sea quien mejor enjuice al insigne poeta: “[...]Si Don Juan Maury est espagnol par la naissance, on le prendrait pour un français par le talent avec lequel il écrit en français, soit en prose, soit en vers; et pour un cosmopolite, par la manière dont il connaît et apprécie toutes les langues de l’Europe.”

SOLÍS, Dionisio. Es el seudónimo de Villanueva y Rueda Dionisio a quien también se le conoce como Dionisio Villanueva y Ochoa. Letrado oscuro, de vida agitada y amigo de Moratín, nace en Córdoba en 1774 y muere en la misma penumbra en Madrid en agosto de 1834. Tras sus estudios en Sevilla de latín y de letras, tiene oficio un tiempo en la fiscalía de la Audiencia hispalense, tarea que compagina con la poesía. Además de la filosofía, la historia y los idiomas extranjeros, dedica la mayor parte de su vida al teatro. Apuntador desde 1799 en el teatro de la Cruz y del Príncipe, desarrolla una intensa faceta política y como liberal convencido lucha en la guerra de Independencia. Fue encarcelado varias veces, primero en la jornada de Uclés, y luego en Segovia en 1824.

Menéndez Pelayo (1953: t.IV, 258-262) concluye su noticia bio-bibliográfica aludiendo a Solís como a “uno de los primeros hablistas de su tiempo” y a “un escritor dramático y lírico de extraordinario mérito”. Su obra es variada y extensa: comprende poesías, varias tragedias y comedias inéditas así como refundiciones de autores clásicos barrocos tan habituales en la práctica teatral ilustrada¹⁵.

Su obra de traductor no es menos significativa: domina el griego, el latín, el italiano y el inglés. Del francés se le conocen los títulos siguientes: *Misanropía* y *arrepentimiento*, traducción de un arreglo francés de un drama alemán de Kotzebue a cargo de la actriz Madame Molé. La obra es representada e impresa en 1800. Se le atribuye además, *Orestes: tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el Coliseo del Príncipe, día 30 de mayo de 1807*, (Lafarga, 1997: 352, D.125). Traduce además *Juan Calás o la Escuela de los Jueces*, drama trágico representado en la Corte de Madrid en 1822 y que fue prohibido en 1824. Corresponde a la traducción de *Jean Calas ou l’Ecole des Juges* (1793) de Marie Joseph Chénier. Se le atribuye asimismo *Zeidar, o la familia árabe*, traducción del *Abufar* obra inédita, escrita en francés por Ducis y representada antes de 1826. Se le conocen diversas obras: *Mahoma*, de Voltaire, obra inédita; *El enredador (Le Méchant)*, de Gresset, también inédita; *La Sevillana*, imitación de *La Prude* de Voltaire; *Mohamed*, tragedia en cinco actos, traducción de *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1743) de Voltaire (Moratín, 1944: 333) y *Camila*, tragedia en 5 actos, adaptada del *Horace* (1641) de Pierre Corneille (Lafarga, 1983: 62). Según Leopoldo Augusto de Cueto (1875: t.III, 235)¹⁶ “es una traducción, o por mejor decir, es una imitación, no del Horacio de Corneille, tragedia de igual argumento, sino de otra que escribió en idioma italiano un poeta joven, cuyo nombre no hemos podido adivinar por sus iniciales A.L.U...”.

En el capítulo de las atribuciones probables, podemos citar dos obras: *El Delirio o las consecuencias de un vicio. Opera cómica. Compuesta en francés por el ciudadano R. St. Cir y la música por el ciudadano Bretón*, traducción de *Le Délire ou les Suites d’une erreur* (1800) de Jacques-Antoine Révéroni Saint-Cyr (Moratín, 1944: n.332) y *Romeo y Julieta*. Es una tragedia en cinco actos, traducida del francés Jean-François Ducis (1772) (Lafarga, 1983: 217).

15.- A menudo lleva aparejado una reflexión sobre la traducción en la que los autores la defiende no como antagonismo de la creación sino como revalorización del potencial artístico de las naciones. Ver Iriarte, *Literatos en cuaresma*, cit. en Alborg (1982: t.III, 598, n.102).

16.- Juan Eugenio Hartzenburch redactó la noticia biográfica correspondiente (233-327).

SIGLO XX.

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo. Nace en Cádiz en 1847 y muere en Granada el 20 de agosto de 1923. Después de terminar las primeras enseñanzas en su tierra natal, marcha a Madrid donde se doctora en Derecho y en Filosofía y Letras. Además de director de la Biblioteca Andaluza, es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, catedrático de Literatura de la Universidad de Santiago, numerario de retórica de varios Institutos y de Filosofía en el de Barcelona. Es catedrático de Psicología en el Instituto de Baeza (Jaén) y de Retórica en el de Alicante y catedrático de Psicología en Barcelona. La lista de sus publicaciones es interminable (Palau, 1953: t.IV, 197-198) y abarca campos muy diversos como la educación, la didáctica, la literatura, etc.

A su intensa actividad académica se debe sumar la del traductor políglota: francés, italiano y alemán. Traduce del francés las obras de Loti, Maistre, Theuriet, Belot, Daudet, Goncourt, Sandeau, Flaubert, Laurie y Laboulaye. En 1868, publica la traducción de *Historia del derecho de propiedad en Europa* de Edouard Laboulaye; en 1886, *Obras completas* de José de Maistre; en 1888, *Recuerdos de un destierro* de Pierre Loti; en 1889, (*Bravía!* de André Theuriet; en 1890, *Sor Filomena* de los hermanos Goncourt; *De Nueva York a Breste en siete horas* de André Laurie, y al año siguiente del mismo autor, *Memorias de un colegial ruso*. Ese mismo año publica *La Educación sentimental. Historia de un joven* de Gustave Flaubert, y *Jack* de Alphonse Daudet. Le sigue en 1905, *Historia de las Literaturas comparadas desde sus orígenes hasta el siglo XX*, de Frédéric Loliée (Cuenca, 1922: t.I, 155-156; Espasa Calpe, 1958: t.XXVI, 120-121, y Palau, 1951-1972).

MACHADO RUÍZ, Manuel. Nace en Sevilla el 29 de agosto de 1874 y muere en Madrid en 1947. Después de estudiar en la Institución Libre de Enseñanza de la Villa de Madrid a donde su padre se trasladó, obtiene la licenciatura de Filosofía y Letras en la Universidad de Sevilla e ingresa en el cuerpo de Bibliotecas, Archivos y Museos. Desarrolla una intensa actividad dedicada a las letras: poeta, ensayista, periodista y traductor. En el ámbito periodístico, es corresponsal de *Le Journal* de París y con otros compañeros funda varias revistas: *Electra*, *Renacimiento*, *Revista Ibérica*, *La Revista Latina*. Colabora en numerosos periódicos de españoles, y especialmente en los de Madrid. Ingresaba en la Real Academia Española el 19 de febrero de 1938.

Aúna el más genuino estilo andaluz del autor de coplas y el refinamiento del artista de fin de siglo, conocedor y amante de las letras francesas. Valbuena Prat lo define con acierto como "el Teófilo Gautier del modernismo español" (Prat, 1968: t.III, 384-387). Neoparnasiano y rube-nista entronca directamente con las formas francesas de parnasianismo y simbolismo en las excelsas figuras poéticas de Verlaine, Baudelaire y Mallarmé.

Y si su hermano Antonio, catedrático de Francés, residente en París es un autor muy traducido en su segunda patria (Carrión Gútiéz, 1976: 166-171), también las obras de Manuel son traducidas al alemán, al inglés, al húngaro, al italiano, al japonés, al ruso y al francés. Mas en su caso cabe destacar que predomina su actividad de traductor, una dimensión no siempre reconocida en el poeta sevillano. Basta enumerar algunos títulos para constatar la ingente labor que desempeñó en este terreno (id.:117-118).

Entre 1900 y 1915 publica en la editorial Garnier de París una intensa colección de traducciones: en 1900, de Paul Sebilot, *Cuentos bretones. Cuentos populares de campesinos pescadores y marineros...*; en 1909, d'Emile Bayard, *El arte del buen gusto. Estudio teórico y prác-*

tico de belleza puesto al alcance de todos; de Alphonse Crozière, *Lulú. Novela alegre...*; de Stendhal, *La Cartuja de Parma*; en 1912, de Abel Grenier, *Historia de la literatura francesa*; en 1913, de Spinoza, *Etica* (1920); en 1914, de La Rochefoucauld, *Reflexiones, sentencias y máximas morales...*, precedidas de un retrato literario por M. Sainte-Beuve; Virgilo Maron, *Publio, Obras...*, Estudio crítico por Sainte-Beuve; Vauvenargues, *Clapiers, Luc, Marquis de, Obras escogidas...*, con notas de Voltaire, Morelet, Suard..., (20 ed. 1915).

Anteriormente en 1908, en Madrid, prologado por Enrique Gómez Carrillo, publica *Fiest...* de Paul Verlaine.

En 1917, la revista *Esfinge* publica dos poemas de Verlaine: “Sabiduría” (35, 540) y “Resignación” (41, XV).

En 1918, *El Liberal*, “Los poetas contemporáneos”, (4 de julio de 1918, 1), publica una traducción de Charles van Lerberghe, “Barcas de oro” (de *Entrevisions*); “El Señor ha dicho...” y “Cuando viene la noche” (de *La Chanson d’Eve*) y otras de Emile Verhaeren: “El molino” (de *Les Soirs*), “Los pobres” (de *Les visages de la vie*) y “El árbol” (de *La multiple splendeur*).

Cosmópolis publica en 1919, I (3), “El rufián” de Jean Moréas.

Sin fecha y publicadas en la *Novela Ilustrada* de Madrid aparecen varias traducciones: de Max Nordau *La batalla de los zánganos...* y de Arthur Conan Doyle, *El campamento de Napoleón* (La novela de Caperuza Roja, por Alphonse Daudet).

En 1921 la editorial Garnier de París ofrece nuevos títulos: *Sanguis martyrimum* de Louis Bertrand y las *Obras completas* de René Descartes.

En 1932, la editorial Stampa de Madrid publica *El agilucho (L’Aiglon)*, un drama en 5 actos y en verso de Edmond Rostand.

Autores clásicos, modernos y contemporáneos fueron minuciosamente leídos y traducidos por Manuel Machado que dejaba constancia de su saber hacer pero también de las lecturas privilegiadas del momento entre los literatos españoles.

Finalizado el recorrido bio-bibliográfico que nos proponíamos, se imponen varias consideraciones. Perfilar la faceta traductora de algunos autores y de personalidades tan diversas pertenecientes a la escena política, cultural y académica española nos ha llevado a apreciar la inmensa riqueza bibliográfica que aportan a través de su incesante labor de estudio, de lectura, de traducción y de adaptación de obras francesas. De esta forma se pone de manifiesto una vez más que no sólo el afrancesamiento del siglo XVIII produjo un interés certero por las letras y la cultura francesas, pues tanto en el siglo XIX como a principios del siglo XX, Molière, Vauvenargues, Verlaine, Gautier, etc. son figuras privilegiadas por los traductores. Es patente pues la existencia de un intercambio bilateral generador de un fructífero movimiento cultural y literario de las distintas épocas, entre Francia y España. La traducción, incluso como actividad lucrativa, se convierte inexorablemente en un vehículo de conocimiento y de difusión de las letras y de las ideas tanto españolas como francesas.

En este sentido, una biblioteca de traductores no puede ser concebida bajo ningún concepto como un museo de obras traducidas, no creadas y por tanto sin vida, sino como un tributo a la comunicación y a la pluralidad de los mundos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AGUILAR PIÑAL, F. (1981-1995) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 Vols.
- ALBORG, J.-L. (1985) *Historia de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, t. III y IV.
- CAPMANY Y SURSIS DE MONTPALAU, A. DE (1776) *Arte de traducir el idioma francés al castellano 1776*, Edición de M^a del Carmen Fernanda Díaz, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicación e Intercambio Científico, 1987.
- CARRIÓN GUTIEZ, M. (dir.) (1976) *Bibliografía Machadiana. (Bibliografía para un centenario)*, Madrid, B.N.
- CUENCA, F. (1925) *Biblioteca de Autores Andaluces*, La Habana, Tipografía Moderna de Alfonso Dorsbecker.
- CUETO, L.-A. de (1869-1875) *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneyra, 3 vols. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid/Barcelona, Espasa Calpe, 1958-1996.
- FEIJOO, B.-J. (1947) *Teatro crítico universal y Cartas eruditas, Selección*, Edición de Luis Sánchez Agesta, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1944) "Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII", en *Obras de Nicolás y Leandro de Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas, pp. 327-334 (BAE, 2).
- FERRERAS, J.-I. (1979) *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- LAFARGA, F. (1983) *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- LAFARGA, F. (Ed. lit.) (1997) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida.
- MÉNDEZ BEJARANO, M. (1922) *Diccionarios de Escritores, Maestros y Oradores*, Sevilla, Tipografía Gironés, 1922 (Reprints, Sevilla, Padilla, 1989).
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1881) *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 3 tomos.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1952-1953) *Biblioteca de Traductores Españoles*, III, Santander, CSIC, 4 vols. (nº 54-57 de las *Obras Completas*).
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1946) *El abate Marchena*, Barcelona, Colección Austral/Espasa Calpe (1896).
- PALAU Y DULCET, A. (1948-1977) *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería Palau.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1922-1923) *Ensayo de un catálogo bio-bibliográfico de escritores de Córdoba*, Madrid, Tip. de Archivos.
- RICO, F. (1984) *Historia y crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Crítica, vols. 4-7.
- VALBUENA PRAT, A. (1956) *Historia de la Literatura española*, Barcelona, Noguer, vols. 3-4.
- VAN HOOFF, H. (1991) *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot.

REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LA *RELATION DU VOYAGE D'ESPAGNE* DE MADAME D'AULNOY

MARÍA ELENA ROMERO ALFARO

Universidad de Cádiz

RESUMEN

Las traducciones son un elemento fundamental para calibrar el grado de aceptación de una obra y su aclimatación al gusto de una época. La *Relation du voyage d'Espagne* (1691) de Madame d'Aulnoy se tradujo al español por primera vez a finales del siglo XIX. Presentamos una hipótesis sobre las posibles razones de esta traducción, a partir de una revisión de los aspectos fundamentales de la literatura de viaje a España, de las características socio-culturales de la sociedad española de la época y señalamos una importante modificación que se produce en el texto de llegada.

Palabras clave: Literatura de viajes, España, traducción, recepción, Madame d'Aulnoy.

RÉSUMÉ

Les traductions sont un élément fondamental servant à mesurer le degré d'acceptation d'un ouvrage et sa place par rapport au goût d'une époque. La *Relation du voyage d'Espagne* (1691) de Madame d'Aulnoy a été traduite en espagnol pour la première fois à la fin du XIX^e siècle. Nous présentons notre hypothèse sur les raisons de cette traduction, à partir d'une révision des aspects fondamentaux de la littérature de voyage en Espagne, des caractéristiques socio-culturelles de la société espagnole de l'époque et nous signalons une transformation importante dans le texte d'arrivée.

Mots-clés: Littérature de voyages, Espagne, traduction, réception, Madame d'Aulnoy.

ABSTRACT

Translations are an essential element to know how a book is accepted as well as its place in social moment. Madame d'Aulnoy's *Relation du voyage d'Espagne* (1691) has been translated into Spanish for the first time, at the end of the XIX century. We propose our hypothesis concerning the reasons of this

translations. We start with a review of the main aspects relating to travelling in Spain literature and the socio-cultural characteristics of Spanish society at that time. We finish with an important manipulation of the book in the target language.

Keywords: Travelling literature, Spain, translation, reception, Madame d'Aulnoy.

La presencia francesa en España, a lo largo del siglo XIX, tiene lugar principalmente a través de la producción literaria y de la recepción de obras francesas traducidas. Entre estas últimas nos encontramos una obra de Madame d'Aulnoy, la *Relation du voyage d'Espagne*, escrita a finales del siglo XVII (1691) y traducida a finales del siglo XIX (1891). En este trabajo pretendemos indagar en las razones de su recepción en un momento concreto de la sociedad española. Recordaremos la autora y su obra, así como las características fundamentales de la literatura de viajes, que servirán de base para intentar explicar el motivo de la traducción. Finalmente, comentaremos elementos que han sufrido transformaciones importantes en la primera traducción al español de la obra.

Antes de continuar indicaremos que citamos la obra original a partir de la edición de 1874, revisada por Madame B. Carey y la traducción, a partir de una edición facsimil de la segunda edición de la obra (1892), publicada en Valencia en 1996 (cfr. Referencias Bibliográficas al final de este trabajo).

LA AUTORA Y SU OBRA.

Marie Catherine Le Jumel de Barneville (1651-1705), a la que conocemos con el nombre de Madame d'Aulnoy, escritora del Gran Siglo francés, es una mujer ingeniosa y amable (Storer, 1928: 18-41), perteneciente a la alta sociedad parisina, que frecuentó el mundo literario de su época. A pesar de que no existen muchos datos biográficos, sabemos que su vida y la de su familia fue controvertida y que viajó por Europa, principalmente por España e Inglaterra (Aulnoy, 1926: 6-23).

Con respecto a su obra, podemos decir que, aunque sus escritos más famosos son quizá sus *Contes de fées*, Madame d'Aulnoy escribió otro tipo de obra que tuvo una gran acogida y cuyo éxito le valió un nombre entre sus contemporáneos. Se trata de obras de carácter histórico en las que la realidad se mezcla con la ficción. En más de un caso, tienen particular interés para los lectores españoles, ya que la autora describe los usos y costumbres de la sociedad española de finales del siglo XVII en su obras *Mémoires de la Cour d'Espagne*, de 1690, y *Relation du Voyage d'Espagne*, de 1691. También publicará otras obras, explotando el gusto por la anécdota histórica, que no se ciñen a España, como son *Histoire d'Hippolite, comte de Douglas* de 1690, *Histoire de Jean de Bourbon, Prince de Carency* de 1692, *Memoires de la Cour d'Angleterre*, de 1695 o *Le Comte de Warwick*, de 1703.

Tras el éxito de las *Mémoires de la Cour d'Espagne*, la *Relation du Voyage d'Espagne* tuvo igualmente una gran acogida. Ambas son un testimonio importante para el estudio de la historia de España bajo el reinado de Carlos II. El texto que analizaremos es el relato del viaje de Madame d'Aulnoy a España con su estancia en Madrid en 1679 y 1680. Es una obra escrita en género epistolar y dedicada al duque de Chartres, que se presenta en forma de quince cartas dirigidas por la autora, desde distintos puntos de su viaje, a una prima que vive en Francia. Y, aunque el asunto no afecte demasiado a este análisis, es comentario obligado el que con-

cierte a la credibilidad que la *Relation du voyage d'Espagne* despierta en los críticos. No todos piensan que lo que la autora cuenta es cierto, e incluso se ha puesto en duda la realización del viaje. Aunque es notoria la presencia de gran cantidad de información que la autora ha tomado prestada de diversos tipos de obra -la mitad aproximadamente según Foulché-Delbosc (Aulnoy, 1926: 73)-, muchos expertos han alabado su estilo, la calidad de su sentido de la observación, lo pintoresco de sus descripciones y no hay duda alguna respecto de la popularidad de esta obra, a la que podemos considerar el relato de viaje a España más célebre del siglo XVII. La desordenada composición de la parte final de la obra, la falta de información sobre el motivo del viaje, hacen que este crítico concluya de una forma bastante rotunda que el viaje relatado por Madame d'Aulnoy nunca se realizó y que sus obras sobre España no son más que recopilaciones de material ya existente.

El mismo crítico expone diversos motivos que le hacen dudar de que se trate de una correspondencia real: la frecuencia y la extensión de las cartas, sobre todo de las escritas durante el viaje, el contenido de alguna de ellas y ciertas contradicciones en las fechas e itinerario le llevan a concluir que la forma epistolar no es más que un artificio literario y que se incluyen en el género gracias a las fórmulas de encabezamiento y saludo inicial y a las de despedida, produciendo una impresión de ficción por lo escueto de dichas fórmulas y, en ocasiones, por la ausencia de las mismas¹. La destinataria de las cartas es un mero pretexto que representaría al destinatario real pretendido por la autora, es decir, el público lector. Además, parece cierto que el viaje no pudo realizarse en la fecha que se indica, ya que si en las *Mémoires de la Cour d'Espagne* Madame d'Aulnoy deja entrever que abandonó España en mayo de 1681, no pudo haber realizado el viaje entre 1679 y 1680, fechas que se indican en las cartas. En cualquier caso, hiciera o no el viaje, la redacción de la obra es posterior al mismo.

Sin embargo, la conclusión a la que llega Foulché-Delbosc será rechazada por otros críticos como Farinelli (1942: 176), Roche-Mazon (1968: 7), Morel-Fatio (1888: 55), el Duque de Maura y Agustín González Amezcua (s.d.)², los cuales señalan la presencia de adornos poéticos y novelescos en la obra, hablan incluso de exceso de imaginación, pero reconocen casi siempre un fondo de verdad en lo relatado. Para Hippolite Taine (1866: 329), se trata de una obra maestra de picante y aguda observación de la sociedad española. Alabando su calidad y originalidad, Sainte-Beuve (Aulnoy, 1926: 5) incluso recomienda los escritos sobre España de Madame d'Aulnoy para la comprensión de textos de estilo español, que estaban de moda en Francia.

Sea como fuere, lo que parece cierto es que Madame d'Aulnoy fue uno de los autores más leídos y disfrutados de su tiempo. Trató temas que llegarían a ser tópicos en la literatura de viajes y ejerció una clara influencia en escritores posteriores, tanto franceses como anglosajones (Aulnoy, 1926: 1-3).

La bibliografía de Foulché-Delbosc (1896: 85-87) contiene doce ediciones (entre ediciones y reimpressiones) francesas de la *Relation du voyage d'Espagne*, de las cuales seis pertenecen al mismo siglo de publicación de la obra, cinco al siglo XVIII, siendo la última edición incluida la única del siglo XIX. También aparecen traducciones a otras lenguas: la primera tra-

1.- La carta segunda comienza con una escueta fórmula: "Je reprends sans compliment la suite de mon voyage, ma chère cousine" (Aulnoy, 1874: 35) y la cuarta aparece sin fórmula de introducción: "Nous eûmes lieu de nous apercevoir, en arrivant à Burgos, que cette ville..." (Aulnoy, 1874: 101).

2.- Estos autores dedican su obra *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa d'Aulnoy* a mostrar lo que la viajera describe a partir de su propia experiencia y lo que copia de otras publicaciones.

ducción española, dieciséis traducciones inglesas (traducciones y reimpressiones), cinco alemanas y una holandesa. Además de lo que aparece en la bibliografía mencionada, tenemos que añadir la edición crítica, publicada posteriormente por el propio Foulché-Delbosc, en 1926. La bibliografía de Farinelli (1942-1979, II: 175-177), aunque completa el trabajo de Foulché-Delbosc en materia de literatura de viajes, en el caso que nos ocupa no añade otras ediciones, sino referencias de bibliografía crítica sobre Aulnoy y su obra.

LA LITERATURA DE VIAJE A ESPAÑA.

Le récit de voyage est ce qu'est le voyageur. Un document, qui nous instruit sur le tempérament de l'écrivain autant que sur les réalités vivantes des terres qu'il parcourt. (Bertrand, 1931: 8)

A lo largo de los tiempos los libros de viajes han tenido un gran poder de convocatoria, representando la posibilidad de recorrer tierras más o menos lejanas, en épocas en las que viajar era incómodo e incluso peligroso. En distintos momentos, España ha ocupado gran parte de esa literatura, despertando admiración unas veces, otras rechazo, pero rara vez indiferencia. Según Fernández Herr (1973:13) las razones de esta presencia española en la literatura de viajes en la época moderna, son de tipo político y de tipo literario. Desde un punto de vista político, España interesa, pues aunque desde el siglo XVII ha perdido su hegemonía europea en favor de Francia, sigue en posesión de un gran imperio colonial del que depende gran parte de la economía europea. Desde un punto de vista literario, los géneros picaresco y morisco, representantes de España en la literatura francesa desde el siglo XVII, siguen floreciendo en el siglo XVIII con autores como Lesage y Beaumarchais. Posteriormente, en el siglo XIX, la representación literaria de España en Francia y la propia visión de España sufrirá una transformación: los viajeros, mejor o peor preparados por su cultura, descubren una España de ensueño, atractiva, original, encastada, religiosa, más diversa y más artista, violenta y muy pintoresca, de rasgos orientales y medievales... romántica a voluntad. El viaje de artistas, indiscutiblemente de moda, se concibe como un gesto de liberación.

Los viajes, por lo tanto, son diferentes según las épocas. El siglo XVII se interesó fundamentalmente por los espectáculos humanos: las costumbres, la vida en las ciudades, en la corte. A principios del siglo XVIII la atención europea se vuelve hacia España, dado el cambio de dinastía que se produce en 1700, pero el siglo XVIII francés condena lo que España representa: el absolutismo y la religión. Hasta que volviendo a posiciones anteriores, se despierta un nuevo interés y, en el siglo XIX, los románticos manifiestan ampliamente el gran atractivo que ejerce sobre ellos España. La imagen sobre la que se pronuncian los románticos se debe a una reacción contra el espíritu filosófico del siglo anterior y, al mismo tiempo, a una serie de rasgos representativos del país, que son fundamentalmente aspectos conocidos a través de las descripciones realizadas por viajeros anteriores sobre las ciudades, el paisaje, los habitantes y sus costumbres, la historia, la geografía, las ideas, la política del país. Se trata de una imagen relativamente verídica, ya que, antes de 1830, los escritores apenas habían visto España. Normalmente, los viajeros eran políticos o diplomáticos que viajaban con unas funciones específicas, aunque también se da algún viaje de placer. Y, como es natural, cuando los viajeros visitan el país y escriben sus relatos, muestran los valores que priman en cada época, estableciendo además una comparación constante entre sus ideas y el objeto de su observación. Y no podemos olvidar, con respecto a la literatura de viajes, que el viajero francés es el que más se interesa por España, aunque no es el único (Foulché-Delbosc, 1896: 2, nota 1). Entre estos viajeros, destaca de alguna manera Madame d'Aulnoy:

Desde un punto de vista estrictamente literario es, sin duda, el viajero más importante que escribió sobre la vida española del siglo XVII. (Diez Borque, 1975: 48)

Estando presente la intención de satisfacer la curiosidad del público francés, de saciar su sed de aventuras y de pintoresco, podemos decir que España aparecía con un cariz romántico a los ojos de los viajeros extranjeros ya antes del Romanticismo. Lo que hicieron los autores románticos fue fijar esa imagen y difundirla. Y en Madame d'Aulnoy, atenta a las costumbres autóctonas y a lo exótico, estos rasgos se vislumbran. Entre los que aparecen en la *Relation du voyage d'Espagne*, señalaremos el perfil morisco, en lo referente al orgullo español, la tez morena o la barbarie y la crueldad, por ejemplo, cuando trata el tema de las corridas de toros:

Pour moi, je suis surprise que, dans un royaume où les Rois portent le nom de catholiques, l'on souffre un divertissement si barbare. Je sais bien que qu'il est fort ancien, puisqu'il vient des Maures; mais il me semble qu'il devrait être tout à fait aboli, aussi bien que plusieurs autres coutumes qu'ils tiennent des infidèles. (Aulnoy, 1874: 363)

O de la forma de sentarse a comer de las mujeres:

Nous étions plus de soixante dames dans cette galerie, et pas un pauvre chapeau. Elles étaient toutes assises par terre, les jambes en croix sous elles; c'est une ancienne habitude qu'elles ont gardée des Mores. (Aulnoy, 1874: 255-256)

Además del perfil morisco, Madame d'Aulnoy trata también temas que serán constantes en los viajes a España de siglos posteriores: el paisaje, árido y lleno de contrastes, para un público procedente de una Europa verde y húmeda; las diferentes regiones a las que se les van asignando valores que se mantendrán en sus futuros estereotipos: la falta de atractivo y la pobreza de Galicia (Aulnoy, 1874: 111), Andalucía³ y Cataluña, la más europea, la que busca apoyo en el exterior para defender sus privilegios (Aulnoy, 1874: 73); el calor excesivo; las ruinas y los castillos que la autora encuentra a su paso y visita; lo medieval, no sólo presente en los castillos, sino también en otros elementos, como las Órdenes de Caballería a las que pertenecen algunos de los españoles que aparecen en la obra; la falta de progreso, entendida como la encarnación de lo primitivo, y aquí podemos incluir desde el mal estado de los caminos o las condiciones de las calles de Madrid, hasta las supersticiones; la abundante presencia de elementos históricos, tanto de personajes como de acontecimientos e instituciones; la religiosidad de los españoles y sus santuarios; los peligros, procedentes de lo abrupto e irregular de los caminos, en los pasos de montaña, por ejemplo, o al atravesar un arroyo, tanto como de la posibilidad de toparse con bandidos...; resumiendo, el espíritu de la aventura y la búsqueda de lo pintoresco que antes hemos mencionado se dan la mano en la obra de Madame d'Aulnoy.

Quizá entre los precursores románticos del siglo XVII ninguno más significativo que Madame d'Aulnoy [...] Testigo inteligente de una España en decadencia y que se estaba jugando sus destinos, intérprete exagerada pero cierta contribuyó a crear una imagen española que iba a ser casi definitiva en Europa. Es evidente que sus exageraciones, su falta de fidelidad histórica y el acarreo literario con que sobrecargó sus memoria, defiguran en buena medida esa imagen. Pero son precisamente estas limitaciones, a las que tan ágil y divertidamente servía su pluma, las que dibujaron un perfil de España que los visitantes posteriores completarán con las inevitables varia-

3.- Aunque la autora no llega a visitar esta región, indispensable, para muchos, en el itinerario del viaje romántico, uno de los caballeros que acompañan a la viajera desde cerca de la frontera a Madrid, es el andaluz Estève de Carvajal (Aulnoy, 1874: 38), se ubica en Córdoba uno de los hechos extraordinarios narrados (Aulnoy, 1874: 97-98), alguna de las grandes damas que aparecen es andaluza (Aulnoy, 1874: 119-121).

bles del paso del tiempo. Muchos de los tópicos, que constituyeron la masa de la información sobre España, están aquí y a los que la fantasía de Madame d'Aulnoy hizo resaltar con los matices precisos para popularizarlos. (Muñoz Rojas, 1981: 15)

CIRCUNSTANCIAS DE UNA RECEPCIÓN.

A finales del siglo XIX, en 1874, tiene lugar una nueva edición francesa, modernizada en usos lingüísticos y en tipografía, de la *Relation du voyage d'Espagne*. Se trata de la edición revisada y anotada de Madame B. Carey. Las razones para esta nueva edición se pueden relacionar con la atracción que ejerce España sobre los escritores y sobre el público francés en general en el siglo XIX y con la presencia predominante de literatura de viajes. Madame B. Carey comenta en el *Avis au lecteur* de su edición, el injusto olvido de la obra de Madame d'Aulnoy y su voluntad de revalorización de la misma. Pudiera ser que esta actitud de rescate se haya visto influida por el estudio del crítico Hipolite Taine, cuyas apreciaciones van encaminadas a poner de manifiesto la importancia de esta obra: "On imprime beaucoup de livres nouveaux; on ferait bien de réimprimer quelques livres anciens, au premier rang celui-ci" (1887: 329). Además de destacar su importancia, Taine expone en su artículo el interés de esta reimpresión y sus palabras se incluyen en la *Advertencia preliminar* de la traducción. Según la bibliografía de Foulché-Delbosc (1896: 84), la obra no se había reeditado desde hacía un siglo, es decir desde 1774. "Ce livre méritait, à notre sens d'être tiré de l'oubli où, depuis longtemps, il était tombé" (Carey, 1784: I). Madame B. Carey, a pesar de ser consciente de una mezcla de ficción y realidad en la obra de Madame d'Aulnoy, considera que esto no es razón para rechazarla. Habla de cierta frivolidad en las observaciones y comentarios de la autora, lo cual suscita en ella desconfianza y el deseo de confirmar datos, nombres, personajes, etc. Como resultado de esta falta de confianza, la edición de Madame B. Carey aparece llena de notas a pie de página destinadas a explicar lo exacto y lo inexacto en el texto de Madame d'Aulnoy. Añade igualmente un apéndice con varios apartados, incluyendo información complementaria para una mejor comprensión del texto⁴. En cuanto al estilo y la estructura del libro, afirma haber respetado incluso las negligencias de estilo⁵.

No obstante, esta obra de Madame d'Aulnoy ha sido objeto de revisiones, nuevas ediciones y traducciones al español después de 1896, fecha de publicación de la bibliografía de Foulché-Delbosc. Hemos trabajado con los siguientes textos⁶:

- *Relacion que hizo de su viaje por España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679*, 1891. Se trata de la primera traducción; la única traducción incluida en la bibliografía de Foulché-Delbosc.
- *Un viaje por España en 1679 por la Condesa d'Aulnoy*, 1942⁷.

4.- *Avis au lecteur*: "Nous avons corrigé quelques erreurs, ajouté des éclaircissements qui nous semblaient indispensables..." (Aulnoy, 1874).

5.- *Avis au lecteur*: "Nous avons d'ailleurs conservé au livre sa physionomie, nous avons ainsi respecté jusqu'aux négligences de style. Les contes de Madame d'Aulnoy ne méritaient assurément pas de tels ménagements" (Aulnoy, 1874).

6.- Existe otra publicación: AULNOY (1986) *Relación del viaje de España*, según G. Mercadal, Madrid, Akal. Ni la edición de Akal ni la de G. Mercadal, que se menciona en ella, aparecen en el apartado de referencias bibliográficas, ya que no hemos trabajado con ellas en este estudio, dadas las limitaciones de espacio y tiempo.

7.- La fecha que proponemos está sacada del fichero del fondo antiguo de la Biblioteca Nacional (Madrid), que además coincide con la que da la bibliografía de Palau. El texto no está fechado.

- *Viaje por España en 1679 y 1680. Cuentos feéricos*, 1962⁸.

- *Relacion que hizo de su viaje por España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679*, 1996⁹.

Pensamos que la primera traducción al español de la obra (1891) se realizó a partir de la edición de Madame B. Carey. Por lo tanto, si tenemos en cuenta la fecha de publicación, podemos decir que la obra se tradujo con bastante retraso; pero si nos situamos con respecto a la reedición del siglo XIX, la distancia entre el texto original y la traducción sería de 17 años.

Tras la revisión de una serie de aspectos fundamentales de la literatura de viajes, el momento en que se realiza la primera traducción española y las características de la obra, proponemos una serie de razones que explican la realización de dicha traducción. En primer lugar, se traduce un libro de viajes en el siglo XIX, siglo por excelencia de los viajeros. En segundo lugar, se traduce una obra de Madame d'Aulnoy porque, aunque es una escritora del siglo XVII, ya están presente en ella una serie de temas que van a ser los tradicionalmente tratados o tópicos para ilustrar la España romántica, por lo tanto la traducción se suma al gran número de escritos sobre España que se realizan en la época¹⁰. Además, se traduce por el interés histórico de una época poco conocida. Pero fundamentalmente, diríamos que se traduce por un interés sociológico relacionado con una corriente, frecuentemente conservadora, de mediados del siglo XIX, reivindicadora del espíritu nacional.

Sin pretender entrar de lleno en lo que se conoce como literatura costumbrista y aún a sabiendas de que la opinión más aceptada centra este movimiento entre 1830 y 1850, quedando así un tanto distante de la traducción, consideramos fundamental revisar algunos aspectos de las tendencias literarias que rondan la primera traducción de la obra de Madame d'Aulnoy. Y ponemos en relación esta traducción con el costumbrismo, en primer lugar, porque coincide con la definición que da la crítica literaria de este movimiento: "Toda literatura que muestra la vida cotidiana del hombre de la sociedad coetáneos del autor quedaría dentro del costumbrismo" (Alborg, 1980: 709). Por otro lado, Aulnoy no propone una descripción exhaustiva y variada de tipos, como se propone el costumbrismo, pero los personajes que aparecen en la obra de la viajera, pertenecientes fundamentalmente a la alta sociedad, le sirven, no sólo para caracterizar a la dama y al caballero español del momento, sino que las conversaciones con los mismos son el pretexto para trasladarse a lo que podríamos llamar otras escenas y adentrarse en otros temas autóctonos. Mediante los caballeros que acompañan a la viajera desde cerca de la frontera hasta Madrid, Madame d'Aulnoy pinta, describe y opina sobre la historia del país, sus costumbres, sus supersticiones, sus instituciones... La traducción se presenta como un texto anacrónico, ya que el momento descrito es muy anterior; pero si tenemos en cuenta el interés que

8.- Este texto se presenta como la primera traducción íntegra y, aunque no la hemos analizado a fondo, sí incluye elementos suprimidos en la primera traducción. También aparecen por primera vez en el documento los nombres de las traductoras: María Corominas y Mercedes M. Villalta.

9.- Se trata de una edición facsímil correspondiente a la segunda edición de la primera versión española (1891), en cuya portada aparece indicado que se trata de una "Nueva edición, aumentada con un precioso retrato de Mme. D'Aulnoy y un detallado Índice de materias". Farinelli cita la segunda edición señalando que ésta obra en su poder (1942-1979, II: 175-176).

10.- Con respecto a la gran presencia española en Francia en el siglo XIX, Rees (1977:13-80) recoge, sólo en el período que va entre 1800 y 1850, 826 documentos producidos por franceses o en francés, relacionados con España. Hoffmann (1961) también estudia el mismo período. Sería igualmente interesante consultar la obra de Vauchelle-Haquet (1985), sobre las obras publicadas en español en Francia entre 1814 y 1833.

despierta, por un lado, el pasado español, postura propia del sentir romántico en el que lo nacional interesa en todos sus aspectos y, por otro, la reivindicación de los valores castizos que se están perdiendo -entre otros valores podemos señalar el de la galantería del caballero español, la hidalguía, la religiosidad, el apoyo a la monarquía... además de los braseros, las capas y las mantillas-, entonces el texto de Madame d'Aulnoy sí comparte el momento literario español.

Se trata finalmente de oponer a la imagen falseada o inexacta, a menudo hiperbólica, de los extranjeros, otra más reales y parecidas al objeto de la descripción. El esfuerzo por alejarse de los modelos extranjeros, francés e inglés, promotores del costumbrismo español, no impide que se propongan, esta vez desde escritos españoles, aspectos que habían sido rechazados si provenían de plumas extranjeras. En el caso que nos ocupa, la propuesta aceptada -puesto que se avala en la traducción- procede de una autora extranjera y pensamos que es la vinculación con el pasado, con lo *auténticamente* español, lo que supone el gran atractivo de la obra.

Por lo tanto, ponemos en relación la traducción de la *Relation du voyage d'Espagne* con el costumbrismo y con la literatura tradicionalista, de autores como Ricardo León, de gran aceptación en su época. Así, leemos al final de la *Advertencia Preliminar* de la traducción "... lo importante, lo digno de atención es que á través de todas estas páginas, el caracter español se muestra y lo reconocemos como fué siempre, como es aún, con vicios insoportables, pero también con virtudes y méritos que no tienen igual" (Aulnoy, 1892: VIII).

Volviendo a la obra, hemos de señalar que la de Madame d'Aulnoy intercala una serie de relatos (en las cartas 1, 2, 4 y 7) incidiendo negativamente, según Madame B. Carey, en la credibilidad de la misma. Explica ésta que había pensado no incluirlos, pero que los ha conservado marcándolos con comillas a todo lo largo del texto y recomendando al lector que los hojee rápidamente, ya que distraen y alejan de la realidad. Piensa que el lector contemporáneo le agradecerá esta recomendación que la autora no le perdonaría. Estos cuentos formaban parte del gusto de la época de la publicación, desaparecido a finales del siglo siguiente. Morel Fation señala:

M^{me} d'Aulnoy a enlevé quelque crédit à ses impressions de voyage par sa fâcheuse manie de mêler au récit de choses vues et vécues des fantaisies romanesques, qui ont pu plaire aux contemporains mais qui maintenant nous ennuiet fort et nous gâtent le livre. On n'est pas impunement auteur de contes de fées. Ici donc il convient de se tenir plus en garde contre certains débordements d'imagination, de lire entre les lignes et de ramener certaines peintures trop vives et trop chargées à un ton plus discret (1888: 55)

La recomendación nos confirmaría que el interés de la obra a finales del siglo XIX es histórico y social. Si decimos que la traducción responde a un interés histórico y social y en la primera traducción no aparecen los cuentos mencionados, con los que ya hemos dicho que Madame B. Carey no se muestra muy de acuerdo, podemos pensar que fue esta actitud la que dió la idea al traductor o al editor para suprimir algo que no tenía demasiado interés para el lector de finales del siglo XIX. De hecho, la supresión viene anunciada en la *Advertencia Preliminar* de la traducción: "... suprimimos algunos cuentos hijos de la fantasía, pesados y largos, que la Condesa intercaló en la relación de sus aventuras, cortándola cuando más interesa y disminuyendo la verdad con una innecesaria ficción" (Aulnoy, 1892: VII)

Además, podemos señalar otro vacío en la traducción que también ponemos en relación con la edición de Madame B. Carey. Se trata de unas listas de obispos y arzobispos que aparecen en la carta 6, y otras tantas sobre los territorios de la corona española y sus gobiernos en Las Indias, en la carta 11. No hay comentario alguno en el *Avis au Lecteur* de Madame B. Carey

respecto a estas líneas, sino una nota a pie de página, que indica el desplazamiento de dicho contenido a un apéndice, al final de la obra. En el caso de la traducción, tampoco hay mención expresa en la *Advertencia Preliminar* indicando esta supresión. Sin embargo, la traducción interrumpe y retoma el texto original en el mismo momento que la edición de Carey, lo cual resulta bastante significativo.

Resumiendo, la hipótesis según la cual la primera traducción española se realizaría a partir de la edición de Madame B. Carey, de 1874, la apoyamos en que, por un lado, se trata de la edición más cercana en el tiempo; por otro, la actitud de Madame B. Carey de rescate del olvido y de revalorización de la obra, pueden haber provocado bien el recuerdo de su existencia, si se trataba de un texto conocido en España, o bien la presentación de un documento, desconocido hasta entonces, que pasa a poseer un interés suficiente como para que se realice su traducción. Además, la escasa valoración e incluso la consideración inadecuada dentro de la obra de los cuentos resaltados mediante comillas a todo lo largo de los mismos, para evitar la confusión entre la realidad y la ficción, indican que Madame B. Carey y el autor de la primera traducción española se plantean cuestiones similares, dando como resultado que la primera los marca y el segundo los excluye. Los planteamientos similares vienen a corroborarse por la desaparición del cuerpo de la obra, en la edición francesa, de las listas anteriormente mencionadas, y la ausencia total en el texto traducido.

LA DESAPARICIÓN DE UN GÉNERO.

A continuación pasaremos a analizar una manipulación que sufre el texto en la primera traducción al español concerniente al aspecto formal. El autor de la traducción es desconocido¹¹, ya que en el texto, al final de la *Advertencia Preliminar*, únicamente aparece su firma como tal, *El traductor*. El resultado de la manipulación mencionada es una opción del traductor o del editor, que supondrá una transformación importante dando lugar a un texto con un sello diferente respecto del texto original.

La primera constatación que deriva de la comparación del texto de partida con el de llegada es que el carácter epistolar de la obra de Madame d'Aulnoy ha desaparecido. Esta manipulación ya se anuncia en la *Advertencia Preliminar*: "Al traducirla nos permitimos algunas variaciones, convirtiendo las cartas, dirigidas á una prima, que forman el original, en una relación continuada y nunca interrumpida, pues además de saludos y directas alusiones que para nada se necesitan..." (Aulnoy, 1892: VII). El género epistolar, considerado como una forma bastante natural de literatura de viajes, se sustituye por un texto narrativo continuado, lo cual supondrá una transformación del ritmo. En la versión original, el ritmo de la obra se presenta fragmentado en etapas que aparecen marcadas claramente por el comienzo y el final de cada una de las cartas. Se trata de *etapas* de lectura, pero también de etapas de viaje, ya que las siete primeras cartas se corresponden con siete puntos diferentes del itinerario seguido por la viajera. A este ritmo fragmentado le sustituye, en la traducción, un solo acorde de principio a fin, sin lógica

11.- En el prólogo de la traducción española de 1962 se habla del autor de la primera traducción: "la primera versión castellana del Viaje, realizada por el excelente traductor Luis Ruiz Contreras..." (Aulnoy, 1962: XI). También aparece el mismo nombre en la bibliografía de Palau, pero en la edición de La Nave de 1942, que se presenta como una nueva edición revisada de la de 1891: "El autor de esta traducción la publicó por vez primera (y hasta el presente única) en la *Revista Contemporánea*, de Madrid, en 1891..." Pero aunque Palau propone un nombre para el autor de la traducción, éste no aparece en el texto.

mediación de partes o capítulos, aunque de momento no tengamos certeza de las razones de dicha modificación. No vamos a entrar en las consecuencias derivadas en esta alteración en el juego de la polifonía -cambio de narratario, por ejemplo- pero nos parece importante subrayar que, en ocasiones, la enunciación en primera persona, propia del estilo epistolar, se convierte en enunciación impersonal:

Je vous assure qu'elles me charmèrent. L'on me dit que ces filles au pied marin nageaient comme des poissons... (Aulnoy, 1874: 15)

Su aspecto agrada y seduce. Dícese de esas marineras que nadan como peces... (Aulnoy, 1892: 8)

Hubo por lo tanto un público, ávido de evasión, en el que los escritos de viaje podían crear ensoñaciones. Pero en el momento de la traducción, el lector se acerca a estas narraciones por otros motivos. No plantea duda el interés histórico y social que despierta este relato de viaje, ya que al parecer, no es el nombre de un autor literario el que propicia la traducción, sino el contenido del relato. De hecho, en la segunda edición de la traducción, se incluye un índice en el que aparecen minuciosamente detallados los temas, así como los lugares recorridos por la viajera. Este índice acentúa el valor del contenido de la obra. La lectura del prólogo (de cualquiera de ellos: de la primera traducción, de la edición de 1942, de la nueva traducción de 1962) apunta en la misma dirección histórica e incluso el comentario que todas recogen de Taine se sitúa dentro de la crítica histórica y más que de la crítica literaria.

Sin embargo, nos surgen una serie de incógnitas. Nos preguntamos si la desaparición del género epistolar estará en relación con el interés histórico y social que se le atribuye al texto, es decir, si la supresión de las cartas acercaría el texto a una forma más verosímil como crónica histórica, al ser menos personal, o si debemos entender que, al desaparecer el género, adaptamos el texto a la literatura española, dada la infrecuencia en ella del género epistolar. O quizá, de la suma de estas dos opciones, obtengamos un texto de mayor valor "científico" en lo que a una relación histórica se refiere, que cumple mejor con las características costumbristas que anteriormente hemos señalado y cuyo tono refleja de forma más adecuada las tendencias tradicionalistas de finales del siglo XIX. Se trataría de lo que algunos críticos han denominado costumbrismo retrospectivo: una modalidad del costumbrismo promovida por aquellos escritores que añoran el pasado y vuelven una complaciente y melancólica mirada a los valores antiguos. El prólogo de la traducción de 1962, efectivamente anuncia que se mantiene la forma epistolar así como los cuentos que se habían suprimido en la anterior, pero se indica igualmente que carecen de valor histórico¹². Por lo tanto, sigue prevaleciendo el mismo interés histórico. Faltaría comprobar si esta nueva traducción coincide también con un momento de reafirmación de los valores nacionales del pasado.

12.- En el prólogo de la traducción de 1962 (pp. VII-XIII) aparecen, entre otros, los siguientes comentarios: "...nuestros lectores conocerán cumplimentadamente a la viajera e historiadora que es la infatigable dama [...] nos ofrece uno de los más sabrosos documentos sobre la España de Carlos II..."; "...aunque no tengan valor igualmente histórico, damos algunos relatos novelescos recogidos por Madame d'Aulnoy, reiteradamente suprimidos por los editores franceses y en la primera versión castellana...", insistiendo así en la labor de historiadora o cronista de Madame d'Aulnoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALBORG, J.L. (1980) *Historia de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos.
- AULNOY, Mme. d' (1693) *Relation du voyage d'Espagne*, Lyon, Anisson & Possuel, 2 vol.
- AULNOY, Mme. d' (1874) *La Cour et la Ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle. Relation du voyage d'Espagne*, édition nouvelle, revue et annotée par Mme. B. Carey, Paris, E. Plon et C^{ie}.
- AULNOY, Mme. d' (1891) *Relacion que hizo de su viaje por España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679*, Madrid, Juan Jiménez Librero Editor.
- AULNOY, Mme. d' (1892) *Relacion que hizo de su viaje por España la Señora Condesa D'Aulnoy en 1679*, Reproducción de la Edición de Madrid, Tipografía Franco-Española, Valencia, Librerías "Paris-Valencia", 1996.
- AULNOY, Mme. d' (1926) *Relation d'un voyage d'Espagne*, avec une introduction et des notes par Foulché-Delbosc, Paris, Klincksieck.
- AULNOY, Mme. d' (1942) *Un viaje por España en 1679 por la Condesa d'Aulnoy*, Madrid, Ediciones La Nave.
- AULNOY, Mme. d' (1962) *Viaje por España en 1679 y 1680. Cuentos feéricos*, 2 vol, traducción y notas por María Corominas y Mercedes M. Villalta, Barcelona, Ediciones Iberia, Colección Obras Maestras.
- AYMES, J.R. (1983) *L'Espagne romantique*, Paris, Éditions A.M. Métailié.
- BERTRAND, J.A. (1931) *Sur les vieilles routes d'Espagne. Les voyageurs français*, Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres.
- CORREA CALDERÓN, E. (1950) *Costumbristas españoles T. I*, Madrid, Aguilar.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1975) *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- FARINELLI, A. (1942-1979) *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Nuevas y Antiguas divagaciones bibliográficas*, 4 vols., Roma, Reale Accademia d'Italia.
- FERNANDEZ HERR, E. (1973) *Les origines de l'Espagne romantique. Les récits de voyage 1755-1823*, Paris, Didier.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R. (1896) "Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal", *Revue Hispanique* III, Madrid, edición facsímil, Julio Ollero Editor, 1991.
- HOFFMANN, L.F. (1961) *Espagne romantique. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey-Paris, Université de Princeton-P.U.F.
- MAURA, Duque de y GONZÁLEZ AMÉZUA, A. (s.d.) *Fantasías y realidades del viaje a Madrid de la Condesa d'Aulnoy*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja.
- MONTESINOS, J.F. (1980) *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Editorial Castalia.
- MOREL-FATIO, A. (1888) "Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le moyen âge jusqu'à nos jours", *Études sur l'Espagne*, Paris, F. Wieweg Libraire-Éditeur.

- MUÑOZ ROJAS, J.A. (1981) "Los precursores", *La imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- PALAU Y DULCET, A. (1949) *Manual del Librero Hispanoamericano*, t. 1, Barcelona, Librería Palau.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.R. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1982) *Manual de literatura española, VI. Época Romántica*, Navarra, Cénlit Ediciones.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.R. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1987) *Manual de literatura española, IX. Generación de fin de siglo: Prosistas*, Navarra, Cénlit Ediciones.
- REES, M. (1977) *French Authors in Spain 1800-1850*, London, Grant & Cutler Ltd.
- ROCHE-MAZON, J. (1968) "Le Voyage d'Espagne de Madame d'Aulnoy", *Autour des contes des fées*, Paris, Didier.
- STORER, M.E. (1928) *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Genève, Slatkine, 1972.
- TAINÉ, H. (1887) "Voyage en Espagne par Madame d'Aulnoy. L'Espagne en 1679", *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette.
- UCELAY DA CAL, M (1951) *Los españoles pintados por sí mismos (1843- 1844)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (1981) *La imagen romántica de España*, 2 vol., Madrid, Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- VAUCHELE-HAQUET, A. (1985) "Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833", *Études Hispaniques*, 9, Université de Provence-Jeanne Laffitte.



SERVICIO-DE-PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD-DE-CADIZ