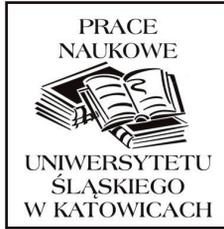


*R*OMANICA
*S*ILESIANA



NO 4
Les jeux
littéraires



NR 2731

ROMANICA
SILESIANA



NO 4
Les jeux
littéraires

Édition établie par
KRZYSZTOF JAROSZ



Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2009

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzent
PETR KYLOUŠEK

Komitet Redakcyjny / Comité de Rédaction

MARIE-ANDRÉE BEAUDET
Université Laval

PHILIPPE BONOLAS
Universidade Católica Portuguesa

MANUEL BRONCANO
Universidad de León

JEAN-FRANÇOIS DURAND
Université Paul-Valéry-Montpellier III

PASQUALE GUARAGNELLA
Università degli Studi di Bari

LOUIS JOLICOEUR
Université Laval

MAGDALENA NOWOTNA
Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris

AGNÈS SPIQUEL
Univerité de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

MAGDALENA WANDZIOCH
Uniwersytet Śląski

KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK
Uniwersytet Śląski

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej
La publication est également disponible en ligne

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Table des matières

Mot de la Rédaction (KRZYSZTOF JAROSZ)	11
--	----

Études

PHILIPPE P. BONOLAS Pouvoir et magie de la comédie dans <i>L'Illusion comique</i> de Corneille . . .	21
ANDRZEJ RABSZTYN L'écriture « contractuelle » du roman français à la première personne au tournant des Lumières	30
KATARZYNA GADOMSKA Le néofantastique : un jeu avec le fantastique traditionnel?	40
ALEKSANDRA KOMANDERA Comment jouer aux codes littéraires? (À l'exemple des contes insolites français du XX ^e siècle)	52
ALEKSANDRA MARIA GRZYBOWSKA Le discours de l'ironie dans <i>Maryse</i> de Francine Noël	61
GRAŻYNA STARAK Comment créer une tragédie moderne de construction classique? Jeux avec les règles	72
EWELINA SZYMONIAK <i>Lo real</i> y el coro: ¿parodia o juego con una convención?	81
EWELINA BUJNOWSKA « Je rêve de Catherine. Je suis Catherine » : le jeu des <i>je</i> narratifs dans <i>La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique</i> de Madeleine Ouellette-Mi- chalska	91

ANETA CHMIEL	
La presenza della plurivocità nel romanzo di Vincenzo Consolo <i>Nottetempo, casa per casa</i>	104
KATARZYNA ZOFIA GUTKOWSKA	
<i>Quemar las naves</i> : juegos novelescos de Alejandro Cuevas	114
JOANNA JANUSZ	
Gioco allegorico ne <i>Le mosche del capitale</i> di Paolo Volponi	138
BUATA B. MALELA	
Le pastiche comme jeu littéraire en contrepoint. L'exemple d'André Schwarz-Bart et de Yambo Ouologuem	149
MAGDALENA ZDRADA-COK	
«Je suis ce qui me manque»: quelques réflexions sur le statut ontologique des <i>Yeux baissés</i> de Tahar Ben Jelloun	165
AGNÈS SPIQUEL	
À quoi «joue» Paul Verlaine dans <i>Poèmes saturniens</i> ?	177
KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK	
<i>Le tombeau de Charles Baudelaire</i> sculpté par Stéphane Mallarmé	185
MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA	
Al jugar con las palabras se multiplican mundos — análisis de los juegos literarios y de lenguaje en <i>Tres tristes tigres</i> de Guillermo Cabrera Infante	198
ANNA PALICZKA	
Traduction est un jeu d'oulipien ou sur le caractère ludique et oulipique de la traduction	213
DANIEL SŁAPEK	
“Acqua minerale” cioè come tradurre i giochi di parole di Achille Campanile	231
JEAN-YVES LAURICHESSE	
Le carnaval des mots dans <i>Les Fleurs bleues</i> de Raymond Queneau	244

En chantier

MAXIMILIANO SALINAS CAMPOS	
El privilegiado lenguaje del amor en al-Andalus	261

Comptes rendus

- Aleksander Abłamowicz*: « *Écrits sur le roman et le romanesque* ». Ostrava, *Universitas Ostraviensis*, 2008, 264 p., ISBN 978-80-7368-524-9 (KRYS-
TYNA WOJTYNEK-MUSIK) 285
- Petr Dytrt*: « *Le (post-)moderne dans les romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne* ». Brno, *Masarykova univerzita*, 2007, 216 p., ISBN 978-80-210-4425-8 (TIMO OBER-
GÖKER) 287
- Paul Aron*: « *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours* ». Paris, *Presses universitaires de France*, coll. *Les Littéraires*, 2008, 296 p., ISBN 978-2-13-056415-7 (BUATA B. MALELA) 292
- Buata B. Malela*: « *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires* ». Paris, *Éditions Karthala*, 2008, 465 p., ISBN 978-2-84586-979-0 (ANDRZEJ RABSZTYN) 297
- « *Autour de Patrick Chamoiseau* ». *Études réunies et présentées par Tomasz Swoboda, Ewa Wierzbowska et Olga Wrońska. Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée (ERTA), T. 1. Sopot, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego*, 2008, 190 p., ISBN 978-83-7531-037-5 (KRZYSZTOF JAROSZ) 302

Contents

Preface (KRZYSZTOF JAROSZ)	11
--------------------------------------	----

Essays

PHILIPPE P. BONOLAS Magical Powers of the Comedy in Corneille's <i>Illusion comique</i>	21
ANDRZEJ RABSZTYN First Person "Contractual" Writing in the French Novel of the Enlightenment Period	30
KATARZYNA GADOMSKA The New Fantastic Literature: A Game with the Traditional Fantastic Literature?	40
ALEKSANDRA KOMANDERA How to Play with Literary Codes? (A Study of the Twentieth-Century French Uncanny Tales)	52
ALEKSANDRA MARIA GRZYBOWSKA The Ironic Discourse in Francine Noël's <i>Maryse</i>	61
GRAŻYNA STARAK How to Create a Tragedy with the Classical Construction? Games with Rules	72
EWELINA SZYMONIAK <i>Lo real</i> and the Chorus. A Parody or a Play on Convention?	81
EWELINA BUJNOWSKA "I'm dreaming about Catherine. I am Catherine": The Game of the Narrative 'I' in Madeleine Ouellette-Michalska's <i>Trestler House (La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique)</i>	91

ANETA CHMIEL	
The Presence of Multi-Voices in Vincenzo Consolo's <i>Nottetempo, casa per casa</i>	104
KATARZYNA ZOFIA GUTKOWSKA	
<i>Quemar las naves</i> : Novelistic Games of Alejandro Cuevas	114
JOANNA JANUSZ	
Allegorical Games in Paolo Valponi's <i>Le mosche del capitale</i>	138
BUATA B. MALELA	
The Pastiche as a Literary Game of Counterpoint. The Example of André Schwarz-Bart and Yambo Ouologuem	149
MAGDALENA ZDRADA-COK	
"I am what I lack": Some Reflections on the Ontological Status of <i>Les yeux baissés</i> by Tahar Ben Jelloun	165
AGNÈS SPIQUEL	
What "Game" Does Paul Verlaine Play in <i>Poèmes saturniens</i> ?	177
KRYSZYNA WOJTYNEK-MUSIK	
<i>Charles Baudelaire's Tomb</i> Sculpted by Stéphane Mallarmé	185
MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA	
Playing with Words we Create a Multitude of Realities — the Analysis of Literary and Language Play on Words in <i>Three Trapped Tigers</i> by Guillermo Cabrera Infante	198
ANNA PALICZKA	
Translation is Oulipian's Games, or on the Ludic and Oulipian Character of Translation	213
DANIEL SŁAPEK	
"Acqua minerale", or How to Translate Achille Campanile's Wordplay	231
JEAN-YVES LAURICHESSE	
The Carnival of Words in Raymond Queneau's <i>Les Fleurs bleues</i>	244

Work in progress

MAXIMILIANO SALINAS CAMPOS	
The Privileged Language of Love in <i>al-Andalus</i>	261

Reviews

- Aleksander Abłamowicz*: « *Écrits sur le roman et le romanesque* ». Ostrava, *Universitas Ostraviensis*, 2008, 262 p., ISBN 978-80-7368-524-9 (KRYS-TYNA WOJTYNEK-MUSIK) 285
- Petr Dytrt*: « *Le (post-)moderne dans les romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne* ». Brno, *Masarykova univerzita*, 2007, 216 p., ISBN 978-80-210-4425-8 (TIMO OBER-GÖKER) 287
- Paul Aron*: « *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours* », Paris, *Presses universitaires de France*, coll. *Les Littéraires*, 2008, 296 p., ISBN 978-2-13-056415-7 (BUATA B. MALELA) 292
- Buata B. Malela*: « *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires* ». Paris, *Éditions Karthala*, 2008, 465 p., ISBN 978-2-84586-979-0 (ANDRZEJ RABSZTYN) 297
- « *Autour de Patrick Chamoiseau* ». *Études réunies et présentées par Tomasz Swoboda, Ewa Wierzbowska et Olga Wrońska. Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée (ERTA), T. 1. Sopot, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego*, 2008, 190 p., ISBN 978-83-7531-037-5 (KRZYSZTOF JAROSZ) 302

Mot de la Rédaction

Le numéro 4 de *Romanica Silesiana* est consacré à un ensemble de phénomènes que nous avons proposé d'appeler « jeux littéraires ». Comme le prouve l'expérience lectorale, la plupart des oeuvres littéraires cherchent à établir avec le lecteur un pacte tacite qui implique la vraisemblance de l'histoire racontée. Nombreuses sont cependant les oeuvres qui, au lieu ou à côté de cette illusion référentielle, visent à établir avec leur récepteur un « pacte ludique » qui, d'une manière ou d'une autre, subvertit l'effet de réel. La pratique la plus courante de cette tendance est soit une imitation parodique, soit les procédés propres au pastiche, dont Gérard Genette a donné une typologie dans son *Palimpsestes* (Seuil, 1982).

Il existe aussi des textes qui programment le jeu avec le lecteur au niveau général en présentant comme vrai un récit fictif, l'étude du cas inverse, celui où l'on donne ou perçoit comme fictif une suite d'événements réels, serait en l'occurrence fastidieuse, étant à la fois beaucoup plus fréquent et beaucoup plus difficile à repérer, vu que la transposition des éléments de la réalité en fiction constitue la matière même de la littérature.

C'est la visée ludique qui semble, de prime abord, être le dénominateur commun de tous ces cas de parodie, de pastiche et de jeu sur le caractère ontologique du texte (fictif ou réel). Les ouvrages ainsi conçus sont le résultat d'une attitude méta-scripturale qui tourne en dérision les conventions génériques, stylistiques et ontologiques, mais en même temps ils se nourrissent de modèles qui leur servent pour ainsi dire de repoussoir et de tremplin. Cette dialectique du nouveau (le « parasitant ») et du traditionnel (le « parasité ») montre donc la relativité foncière de toute innovation qui ne peut pas ne pas s'appuyer sur une base solide de la tradition. Paradoxalement aussi, en dépit d'un mythe romantique tenace qui oppose l'in-

novation à la tradition, le processus littéraire serait bien davantage une symbiose du nouveau et de l'ancien qu'une mythique création *ex nihilo*. Qui plus est, comme il résulte de la lecture d'une partie des contributions, plus souvent qu'on ne le croit l'emploi de ces « jeux littéraires » n'est pas gratuit mais motivé, ne serait-ce que par souci de préserver, par-delà la contestation, la mémoire culturelle, que menace l'oubli.

Comme le prouve dans son article Philippe Bonolas, écrite avant l'avènement, en France, des « terroriciens » de l'esthétique classique qui prônaient la pureté et la séparation des genres, *L'illusion comique* de Pierre Corneille est une pièce qui mélange allégrement les procédés propres à la tragédie et à la comédie, tout en jouant à la manière baroque avec l'être du réel et le paraître de la magie du théâtre, cette dernière mise au service d'un psychodrame qui visait à la réconciliation des générations. Dans son étude consacrée à l'écriture « contractuelle » du roman français à la première personne au tournant des Lumières, Andrzej Rabsztyń pose que le roman français rédigé à la première personne, très en vogue au tournant des Lumières, en adoptant la forme épistolaire, diaristique, ou mémorialistique, ou bien en les confondant toutes dans un texte, se prête tout particulièrement à des « pactes de lecture ». Le contexte sociopolitique de l'époque favorise les fictions romanesques de la littérature intime se mettant à l'écoute de l'actualité. C'est dans le discours paratextuel que les romanciers, s'appuyant sur des faits tout récents, initient les lecteurs aux questions telles que le statut et les objectifs de l'écriture romanesque, tout en cherchant à légitimer et à mettre en valeur cette dernière.

Le fantastique traditionnel, du XIX^e siècle, est un genre codifié par excellence. L'étude de Katarzyna Gadomska montre comment le nouveau fantastique, celui du XX^e et du XXI^e siècles, joue avec ces codes et avec les habitudes du lecteur traditionnel. L'article en question se concentre sur les jeux littéraires, très diversifiés, au niveau du contenu (modifications de motifs traditionnels usés, ceux du fantôme et du vampire) et au niveau formel (nouvelles techniques d'écriture versus traditionnelles techniques de la littérature fantastique). Le corpus se compose des textes de Rémi Karnauch, Jean-Pierre Andrevon, Stéphanie Benson, Pierre Pelot, Yves et Ada Rémy, Jean-Pierre Bours. Les contes insolites français du XX^e siècle constituent un cas intéressant de dépassement des conventions littéraires. En dépit de son hétérogénéité flagrante, ce corpus, qu'Aleksandra Komandera établit en puisant dans les oeuvres de G. Apollinaire, M. Aymé, B. Vian, P. Gripari, J. Supervielle, M. Tournier, Ph. Dumas, B. Moissard et P. Fleutiaux, se caractérise par sa prédilection pour tout jeu avec les conventions littéraires, aussi bien au niveau du contenu qu'au niveau de la forme. Les contes insolites, proposant au lecteur un pacte ludique, dialoguent avec les catégories esthétiques voisines (le merveilleux, le fantas-

tique) et, sous le signe de l'intertextualité et de la référence, ils renvoient le lecteur averti aux codes littéraires des classiques bien connus du conte fantastique et merveilleux. Aleksandra Maria Grzybowska concentre son analyse sur le discours ironique dans un classique (et un best-seller) de la littérature québécoise des années 1980 qu'est *Maryse* de Francine Noël. L'examen du dialogue entre deux personnages d'« amoureux » qui relaie, comme dans une mise en abyme, la conception du couple généralement admise par les baby-boomers de cette zone culturelle, précède l'analyse de la dimension sociale du discours ironique sur le couple que Noël inscrit dans un jeu intertextuel que le roman en question entretient avec certains classiques de la littérature française et canadienne-française, notamment avec *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy.

Le théâtre de Bernard-Marie Koltès a été, dès le début, un terrain d'innovations formelles. Koltès a expérimenté des formes inédites de monologue, de quasi-monologue, en passant par un dialogue philosophique à la Diderot, aux formes plus raffinées dans *Roberto Zucco*. Comme le disait l'auteur : « Chacune de mes pièces m'impose ses propres contraintes ». *Combat de nègre et de chiens* semble être, du point de vue formel, un retour à l'esthétique du théâtre classique. Grażyna Starak s'évertue cependant à démontrer la modernité, pour ne pas dire la contemporanéité, de la pièce à travers un dialogue subversif avec les conventions dramaturgiques du Grand Siècle. Dans *Lo real* (2001) de Belén Gopegui, roman qui traite des rapports entre l'individu et la société capitaliste, l'auteure introduit le chœur, personnage collectif propre à la tragédie antique. Dans son étude, Ewelina Szymoniak essaie de répondre à la question si ce procédé adopté par la romancière espagnole relève de la parodie ou d'un jeu avec la convention sans l'intention parodique : comme interlude, protagoniste, autorité morale, « prolongement » littéraire de l'auteur, voire lecteur idéal. *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique* de Madeleine Ouellette-Michalska, analysée par Ewelina Bujnowska, est un exemple typique de la convergence, dans le sein de la littérature pratiquée par les écrivaines québécoises des années 1970 et 1980, de l'autothématisme, du thème national et de l'écriture féministe. Le jeu narratif s'étend sur plusieurs niveaux des « je » féminins échelonnés à différentes époques (entre le XVIII^e siècle et la contemporanéité de l'écriture) qui sapent la vision exclusivement masculine dominant le discours historique. En se demandant si l'Histoire conçue par les hommes peut véritablement dépeindre chaque aspect concret d'un événement, le roman reconnaît l'intrusion des mémoires et des sensations dans la présentation du passé.

L'oeuvre de Vincenzo Consolo s'inscrit dans plusieurs cercles intertextuels, à commencer par les références aux écrivains de sa Sicile natale (Vergil, Pirandello, Sciascia), en passant par les classiques italiens

(D'Annunzio, Verga, Manzoni) jusqu'à Shakespeare et la Bible. C'est surtout visible dans son roman *Nottetempo, casa per casa*, étudié par Aneta Chmiel, qui prouve que si Consolo a si volontiers recours à l'esthétique postmoderniste en tissant son ouvrage de citations, mais aussi de procédés parodiques qui se réfèrent aux différents codes et symboles, c'est que selon l'auteur analysé l'objectif de la littérature contemporaine est d'être le dépositaire du patrimoine spirituel afin de s'opposer à la dégradation inquiétante de la culture. Le titre du récent roman de l'écrivain espagnol Alejandro Cuevas *Quemas las naves* (2004) signifie « brûler ses vaisseaux, couper (brûler) les ponts », ce qui ne reflète qu'en partie l'aspect innovateur du roman. Comme le démontre Katarzyna Zofia Gutkowska, Cuevas se plaît à mettre à l'épreuve l'horizon d'attente du lecteur à chaque niveau structural de son ouvrage. Le décodage de ce texte s'inscrit dans l'esthétique postmoderniste par un recyclage ingénieux des procédés traditionnels, ceux-ci constituant un point de départ et de repère incontournables dans la culture des dernières décennies, dont le prétendu « autisme » recèle en fait un arrière-fond d'une tradition mythologique et littéraire.

Le mosche del capitale de 1989, le dernier roman de Paolo Volpone, est considéré par la plupart des critiques comme un des plus importants ouvrages des dernières décennies du XX^e siècle. Comme les romans précédents de Volpone, celui-ci traite des problèmes de l'homme d'aujourd'hui aux prises avec des mécanismes cruels de la vie professionnelle dans une entreprise postindustrielle. Dans l'univers volponien les humains perdent de l'importance, relégués à l'arrière-plan par des objets dont la perspective « inanimée » est un point de vue objectif (c'est le cas de le dire !) pour présenter le monde des hommes. Joanna Janusz s'est donné pour tâche d'étudier le caractère allégorique de cet ouvrage (dans ses fonctions interprétative, critique et mimétique). Cette convention s'inscrit donc dans la tradition rhétorique mais, en même temps, ce procédé permet d'instituer, au-delà du texte, un savant jeu avec le lecteur qui finit par prendre conscience du vide et du non-sens d'un réel dans lequel les objets sont plus humains que les représentants contemporains de l'espèce qui se targe de ce nom. Buata B. Malela propose une étude comparée de la pratique du jeu littéraire dans *Le Dernier des justes* (1959) d'André Schwartz-Bart et dans *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem entre lesquels il existe une relation de pastiche. L'auteur de l'article analyse aussi d'autres formes de pastiche et de parodie que suscitent les romans en question par l'évocation de figures de proximité avec l'expérience de la violence et de la parenté. Les romans de Schwartz-Bart et d'Ouologuem permettent de relire l'historicité collective des peuples de la Shoah que sont les Juifs et les Africains par le truchement de la fiction romanesque qu'ils bâtissent dans un incessant va et vient entre l'imagination et le réel en ayant fré-

quemment recours aux référents mythiques et historiques du discours de la domination qu'ils se donnent pour tâche de subvertir par le biais de pastiche. Dans son texte, consacré aux *Yeux baissés* (1991) de Tahar Ben Jelloun, Magdalena Zdrada-Cok étudie les jeux littéraires par lesquels le texte romanesque met en question son propre statut ontologique. L'analyse se concentre sur les stratégies hypertextuelles (parodie, pastiche), intertextuelles (allusion littéraire, autocitation) et narratives (mise en abyme, métalepse) qui servent à déstabiliser et contester deux composantes génériques des *Yeux baissés* : conte et roman. Car en se référant à deux traditions littéraires — maghrébine et européenne, Tahar Ben Jelloun ne cesse de les transgresser, sinon contester. Par le recours aux procédés qui désenchantent le conte nord-africain et déréalisent le roman traditionnel, l'auteur aboutit à une forme romanesque dialogique et ouverte. Lieu de doute, d'autocontestation, de rupture et d'ironie, le roman benjellounien se prête ainsi au dialogue intra- et interculturel, en pratiquant la polyphonie propre à toute culture qui ne veut pas se replier sur elle-même et s'empêcher de se scléroser.

En 1867 un jeune employé municipal de la ville de Paris publie *Poèmes saturniens*. Dans ce premier recueil de Paul Verlaine Agnès Spiquel découvre tout un éventail d'hommages plus ou moins respectueux, amicaux voire ironiques aux grands et petits prédécesseurs et contemporains dont certains — comme maître Baudelaire — sont assimilés, dit l'auteure, « presque au sens nutritionnel du mot ». À travers cette lecture intertextuelle, prosodique et stylistique, le premier recueil du grand Verlaine apparaît dans toute la richesse de sa désinvolte innovation qui (se) joue avec (de) la tradition et la contemporanéité pour se tailler une place de choix qui lui revient de droit au Parnasse de la poésie française du XIX^e siècle... et bien au-dessus des Parnassiens, ne serait-ce que grâce à la substance musicale de ses poèmes qui survolent les carrares dures et rares des rimailleurs-sculpteurs. Une analyse détaillée du sonnet *Le tombeau de Charles Baudelaire* qu'entreprend Krystyna Wojtynek-Musik fait voir le jeu subtil de Mallarmé avec son maître ès matière poétique, Charles Baudelaire. Le genre de « tombeau » suppose en principe l'hommage du disciple, mais Mallarmé sculpte la stèle funéraire de son prédécesseur avec ses propres moyens pour souligner son autonomie créatrice, tout en empruntant à Baudelaire certains des procédés typiques de l'auteur des *Fleurs du mal*.

C'est au niveau de la parodie créatrice, ou plutôt re-créatrice, que se situe le roman *Très tristes tigres* du Cubain Guillermo Cabrera Infante (1967). Marta Kobiela-Kwaśniewska soumet à l'analyse ce caractère ludique de l'oeuvre en question qui fait de l'espagnol familier de La Havane de la fin des années 1950 son objet principal quoique non unique. Par sa re-création littéraire, cette version de l'espagnol s'élève à un certain de-

gré de poétisation. La langue et la littérature acquièrent, chez Cabrera Infante, une dimension ludique mais aussi savante, puisqu'il s'évertue à construire une oeuvre ouverte polyphonique dans laquelle la langue, les stéréotypes et les conventions sont à la fois le sujet et le héros principaux. Selon Anna Paliczka, la traduction littéraire est un jeu similaire à ceux que pratiquaient les nouveaux grands rhétoriciens oulipiens. Tout texte littéraire est le résultat d'un jeu proposé par son auteur. Le traducteur relève le défi de l'original ainsi conçu et, en le rendant conforme aux *realia* culturels et linguistiques de la culture d'arrivée, il avance son pion sur l'échiquier. À y regarder de plus près, la pratique de traduction ressemble étrangement à un texte oulipien rédigé suivant les règles préétablies. Le degré de difficulté de la traduction dépend du caractère et de la spécificité du texte de départ, ainsi que des cultures source et cible. En même temps, le traducteur, comme l'oulipien, puise dans la richesse de la langue et de la tradition littéraire de son pays. Tout comme l'activité oulipienne, la traduction est d'un côté une gymnastique intellectuelle qui respecte les contraintes formelles imposées d'avance. Il n'en demeure pas moins que, pour fabriquer un texte ainsi défini, le traducteur dispose d'une énorme marge de la liberté créatrice que lui assure la flexibilité de ses outils. Achile Campanile est l'un des plus grands humoristes italiens du XX^e siècle. Il est considéré par maints critiques comme précurseur du théâtre de l'absurde. De l'avis d'U. Eco, le théâtre de Campanile donne un éventail complet de procédés comiques. Ce sont pourtant les jeux de mots qui constituent le procédé favori de l'humoriste. Le texte de Daniel Słapek est une tentative d'évaluation des textes de Campanile basant essentiellement sur les jeux de mots. Pour circonscrire le problème étudié, l'auteur de l'article se sert de la méthodologie cognitiviste en translation (surtout scène / scénario dans l'acception de E. Tabakowska et K. Hejwowski) qu'il associe à la classification des jeux de mots de Jacqueline Henry. La plupart des écrivains, et ceci est visible aussi dans le choix que propose ce recueil, pratiquent les jeux littéraires dans un noble but pour lequel ces procédés raffinés ne sont qu'un simple outil. Rares sont les créateurs qui, comme Raymond Queneau, en dépit de leur intelligence hors de pair et indéniable capacité pour la réflexion, traitent leur oeuvre de manière ouvertement et massivement ludique, phénomène d'autant plus appréciable qu'il apparut sous un ciel parisien que traversent encore ça et là les foudres attardées des immortels du Cardinal. Comme le dit Jean-Yves Laurichesse qui consacre une analyse brillante et savoureuse aux *Fleurs bleues* (1965), ce roman « constitue à la fois un hommage à l'héritage littéraire, terreau de toute écriture, et un éloge du bricolage irrévérencieux : en somme, une belle leçon d'inter-textualité appliquée ».

Pour la première fois, nous avons décidé de créer, dans la présente livraison de *Romanica Silesiana*, une nouvelle section intitulée « En chantier » dans laquelle nous espérons pouvoir publier des fragments d'un livre en cours dont le sujet n'est pas forcément lié à l'axe thématique du numéro. Cette fois-ci nous proposons un passage d'un livre inédit de Maximiliano Salinas Campos sur la poésie d'un monde disparu après la Reconquista, qui a nourri la littérature courtoise du Moyen Âge.

Suivant la tradition établie depuis le premier numéro, la présente livraison de la revue se termine par cinq comptes rendus des livres récemment publiés que nous ont envoyés nos collaborateurs.

Krzysztof Jarosz

Études



PHILIPPE P. BONOLAS

U.C.P. / I.S.L.F.

Pouvoir et magie de la comédie dans *L'illusion comique* de Corneille

ABSTRACT: Although Corneille drew fame from his tragedies, he launched his career by writing comedies. Considered for a long time as less worthy of attention, they have been reconsidered since the end of the nineteenth century and some of them like the *Illusion comique* have been regularly performed and praised as a good example of French baroque theatre.

In Corneille's time, the success of a play was due to its freshness and modernity exploiting various themes favoured by the Age of Louis XIII. A play within a play was not entirely new, but mingling the intrigue of a tragedy within a more general one of a comedy was uncommon. Introducing the role of a magician, Alcandre, able to play with the dimensions of space and time when the three rules of unity began their magisterial reign, was an audacious expression of creative liberty. Besides, Corneille epitomized the baroque metaphorical vision of the world by insisting on the aspects of its instability, putting its personages in constant psychological and physical motion and metamorphosis, situations leading at times to uncertainty about moral values. But throughout the play, the theatre appears progressively as a metaphorical rationalisation of this instability through the adventurous life of the main hero, Clindor, allowing the author through Alcandre's voice to advocate the cathartic power of comedy and assert the social importance and legitimate place of the theatre in the 17th century France. After the *Illusion comique*, the theatre could clearly be perceived as a school of humanism.

KEY WORDS: Corneille's theatre, baroque, comedy, a play within a play.

Même si, au XVII^e siècle, il faut entendre le mot *comédie* selon l'acception actuelle du mot théâtre, la distinction des genres n'en est pas moins nette entre ce qui ressort du tragique et ce qui appartient au comique. Et, bien que Pierre Corneille ait rehaussé le ton de ce genre et connut force succès avec plusieurs de ses comédies, il n'en demeure pas moins qu'elles ont été longtemps regardées par la critique et l'histoire littéraires comme la partie la moins significative de son œuvre dramatique. Elles sont pour

l'essentiel des œuvres de jeunesse, et ont été considérées comme des sortes de gammes auxquelles le génie dramatique de Corneille se serait essayé quelque temps avant de trouver sa véritable voie avec le genre tragique. *Médée* (1634—1635) était une tentative intéressante qui ne trouva véritablement son souffle qu'à partir du *Cid* (1637). Après ce succès et la controverse que la pièce suscita, Corneille allait régaler un public toujours plus avide et plus conquis par la composition des « huit ou neuf pièces qu'on admire » ainsi que l'écrivait Boileau dans ses *Réflexions sur Longin*, pour devoir finalement céder le pas à l'autre grand poète tragique de la seconde moitié du XVII^e siècle, Racine.

Il convient cependant de préciser que ce lieu commun de la critique littéraire de l'âge classique, conforté par l'histoire littéraire, s'est nourri du propre regard critique que Corneille a porté sur son théâtre, dans les préfaces et examens qu'il a établis postérieurement. Ainsi, lorsqu'il est amené à reconsidérer *L'Illusion comique*, en 1660, c'est-à-dire un quart de siècle plus tard, alors que *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Rodogune* et même son illustre comédie *Le menteur* lui ont assuré une réputation inégalée de poète tragique majeur, lui ouvrant les portes de l'Académie française (1647) et la considération royale, il prit aussi conscience que le goût avait changé et qu'il convenait de s'y adapter en corrigeant éventuellement certaines de ses pièces. C'est ce qu'il fit avec *L'Illusion*, qui perdit son qualificatif, et avec l'ensemble de ses pièces qu'il dota d'un examen critique préalable.

Déjà, dans l'édition de 1639, Corneille présentait sa pièce, dans l'épître dédicatoire à Mademoiselle M.F.D.R., comme un « étrange monstre » dont on pouvait considérer l'*invention* comme « bizarre et extravagante », compte tenu du mélange des genres au sein même de la pièce. Toutefois, il était conscient que cette bizarrerie constituait un aspect novateur, « elle est nouvelle » précisait-il, elle plut en cela, en dépit des principes aristotéliens qui commençaient à régenter le théâtre français. Aussi, lorsque dans l'*Examen* de la pièce de la grande édition de son *Théâtre*, en trois volumes, de 1660, Corneille prétend tenir *L'Illusion* comme « une galanterie extravagante, qui a tant d'irrégularités qu'il ne vaut pas la peine de la considérer », convient-il de distinguer la concession faite malicieusement à l'évolution du goût, de ce qu'il pense réellement. Il ne peut, en effet, s'empêcher de souligner que, malgré ses manquements au goût classique, sa pièce a connu un succès continu auprès du public qui ne s'est point démenti jusqu'alors : « [...] tout irrégulier qu'il [le poème tragique] est, il faut qu'il ait quelque mérite, puisqu'il a surmonté à l'injure des temps et qu'il paraît encore sur nos théâtres ».

L'une des raisons de ce succès fut précisément la « nouveauté de ce caprice », qui selon l'origine italienne du mot *capriccio*, laissait clairement

percevoir que Corneille voulait faire d'abord appel à la force de l'imagination au détriment des règles apparentes. L'auteur, avec une feinte modestie, ne reniait pas la nature *baroque* et composite de sa pièce et précisait, par goût du défi, ne se « repentir pas d'y avoir perdu quelque temps ». Or c'est précisément cette liberté de composition, cette fantaisie, qui allait inscrire sa comédie en porte-à-faux avec les canons classiques et par là même la faire durablement plonger dans l'oubli. Ce chef-d'œuvre du théâtre baroque français ne pourrait revoir les feux de la rampe que dans le dernier tiers du XIX^e siècle, au moment des célébrations du deux cent cinquantième anniversaire de Corneille, en 1861, lorsque Edouard Thierry décida de monter à nouveau la pièce, à la Comédie-Française. La lente redécouverte de la littérature baroque était lancée depuis quelques années et les grandes œuvres préclassiques retrouvaient droit d'existence. Depuis lors, *L'illusion comique* n'a jamais durablement quitté la scène et la magie initiale opère toujours.

Par sa structure ternaire *L'illusion* surprend, même aujourd'hui. Ces cinq actes constituent un ensemble cohérent dans sa signification profonde, mais étonnant dans son apparence première. Corneille l'a voulu ainsi, mais se sent obligé de prévenir le public dans la dédicace de 1639 : « Le premier acte n'est qu'un prologue, les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie, et tout cela cousu ensemble fait une comédie ». C'est justement cet enchevêtrement des genres qui crée la force captivante de cette comédie placée sous le signe de l'illusion et de la magie. Les clefs interprétatives sont dans le Prologue. Alcandre est le maître d'œuvre de cette illusion théâtrale. Les héros qu'il évoque sont devenus des comédiens et le décor de son théâtre magique est une pièce de théâtre qui se donne en spectacle. La vie, et ses avatars, aboutissent sur une scène où tous les drames de la vie se jouent : l'infidélité, la fuite, le mensonge, le meurtre et la trahison. Les mêmes personnages évoluant autour de Clindor, ce fils perdu par Pridamant, vont d'aventure en aventure. Et ce au point de mimer dans la pièce jouée, sous une forme magnifiée par la tragédie les enjeux qui avaient motivé leur quotidien. Le spectateur doit être attentif pour ne pas confondre les rôles et pour saisir les effets de la métamorphose théâtrale. Confusion voulue par le magicien-dramaturge qu'est Alcandre afin de ménager les effets d'une pièce qu'il évoque en faisant s'entrechoquer le présent avec le passé. Mais ce pouvoir magique ne revêt pas les atours extravagants de certains magiciens aux pouvoirs sidérants que la littérature baroque a affectionnés. Ni nécromancie, ni occultisme, ni sorcellerie n'intéressent Alcandre. Dorante le présente plutôt comme un mage aux pouvoirs surnaturels certes, puisqu'il agit sur le temps, l'espace et la matière, mais dont la puissance magique se concentre avant tout sur l'humain et les ressorts secrets de la psychologie :

Il suffira qu'il lit dans les pensées,
 Qu'il connaît l'avenir et les choses passées ;
 Rien n'est secret pour lui dans tout cet univers,
 Et pour lui nos destins sont des livres ouverts.

vers 57—60

Or ne présente-t-il pas en cela beaucoup de similitudes avec le dramaturge qui se concentre sur la psychologie humaine pour en faire apparaître les motivations profondes ? Celles-ci se manifestent à l'égal dans la comédie et la tragédie puisque les personnages sont les mêmes, seuls différent les noms, les costumes et le contexte dramatique. Habile jeu de miroirs où l'auteur : Alcandre, et le spectateur : Pridamant, se trouvent aussi sur la scène conduisant le spectateur réel de la pièce à s'interroger sur la magie du théâtre et les limites existant entre l'être et le paraître, le songe et la réalité. Alcandre ne laisse-t-il pas Pridamant, à la fin de chaque acte, dans l'incertitude, partagée par la salle, en dépit des effets de la double énonciation, pour le rassurer *in extremis* afin de relancer la dynamique dramaturgique ?

Mais pour parvenir à ce haut art, à cette alchimie du verbe, il faut à Alcandre une vie retirée du monde et toute consacrée à l'étude que l'âge n'a en rien pu altérer : « [...] les doctes veilles / Produisent chaque jour de nouvelles merveilles » (vers 89—90).

Toutefois, la comparaison-assimilation du mage avec le dramaturge ne s'arrête pas à cette dimension morale érigeant le théâtre comme un espace-miroir faisant voir aux hommes leurs vices. Le pouvoir magique d'Alcandre repose aussi sur une dimension créative. Comme l'auteur dramatique, il sait créer des êtres de fiction qu'ils dotent d'apparences crédibles mais illusoire :

Par des spectres pareils à des corps animés :
 Il ne leur manque ni geste ni parole.

vers 152—153

Ces «spectres parlants» sont évidemment les rôles, force verbale incarnée à chaque mise en scène par des acteurs différents, délivrant avec des tonalités diverses le même message théâtral sur le sens caché de la vie que le profane, assimilé aux spectateurs impuissants, Dorante et Pridamant, métaphores de la salle, ne sauraient comprendre sans le secours du mage Alcandre. La grotte d'Alcandre, tout comme celle de Platon, délivre un message codé qu'il convient de déchiffrer, ici, grâce à l'intervention du maître initiateur.

Le mage-dramaturge domine de son pouvoir et le temps et l'espace qu'il commande. C'est là que réside la véritable unité de ce pouvoir dé-

miurgique. Pourtant pour prendre un aspect visible, donc matériel, il doit briser son unité primordiale en phases spatiales et temporelles diverses dont la scansion dramatique est le reflet sensible. Cet éclatement est une forme de développement pédagogique nécessaire pour la compréhension du message. Il faut *révéler* pour rendre intelligible le sens moral de la vie et la valeur cathartique du théâtre. Pridamant ne finit-il pas converti à l'efficacité morale et sociale de celui-ci, malgré qu'il en ait, et, en dépit de la condamnation traditionnelle, dénoncé le pouvoir trompeur de l'illusion théâtrale et du jeu des acteurs? Pourtant par la magie de la scène, Alcandre lui a dessillé les yeux sur l'erreur courante résultant d'un préjugé qui désormais a perdu tout fondement, situation que finit par admettre le père de Clindor :

J'ai cru la comédie au point où je l'ai vue ;
J'en ignorais l'éclat, l'utilité, l'appas,
Et les blâmais ainsi, ne la connaissant pas.

vers 1674—1676

Dorante avait pourtant prévenu son ami, au commencement de la pièce, alors qu'il campait le portrait du mage. Il décrivait son pouvoir surnaturel comme essentiellement bienfaisant :

Quiconque le consulte en sort l'âme contente.
Croyez-moi, son secours n'est pas à négliger.

vers 74—75

C'est l'art du magicien dramaturge qui peut libérer les hommes de leurs angoisses, car l'expérience théâtrale, celle de Pridamant et celle du spectateur est un cheminement psychologique, un voyage spirituel, dont les phases d'inquiétude et de soulagement sont savamment contrôlées par Alcandre. Ces phases dramatiques nécessaires ne sont cependant qu'un reflet épuré des phases de la vie dont le profane n'a pas toujours conscience. L'instabilité du monde, ce *branle* perpétuel dont parlait déjà Montaigne, est particulièrement sensible aux consciences de l'âge baroque. C'est avec sérénité que l'homme doit l'appréhender. Mais, pour ce faire, un état de lucidité doit être atteint par un dépassement de tout regard *passionné*, malgré le trouble projeté par l'apparence du monde :

Ainsi de notre espoir la fortune se joue :
Tout s'élève ou s'abaisse au branle de sa roue
Et son ordre inégal, qui régit l'univers,
Au milieu du bonheur a ses plus grands revers.

vers 1589—1592

C'est à un détachement tout empreint de stoïcisme qu'Alcandre veut conduire Pridamant dont la souffrance psychologique pour humaine et légitime qu'elle soit, n'en révèle pas moins une certaine forme de myopie face à des apparences troublantes qui ne correspondent pas nécessairement à la réalité :

D'un juste désespoir l'effort est légitime,
Et de le détourner je croirai faire un crime.
Oui, suivez ce cher fils sans attendre à demain...
Laissez faire aux douleurs qui rongent vos entrailles
Et pour les redoubler voyez les funérailles.

vers 1605—1610

Le double sens des propos d'Alcandre acquiert une portée comique tout autant que thérapeutique, puisque le père, tout à son étonnement de voir des morts se soucier des deniers acquis : « chez les morts compte-t-on de l'argent ? », sera d'autant plus disposé, après quelques hésitations, à pardonner à son fils le choix d'une vie consacrée au théâtre dont Alcandre peut désormais librement faire l'éloge :

Cessez de vous en plaindre. A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre,
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les hauts esprits.

vers 1645—1648

Or cette conversion du père ne se pouvait faire sans l'action cathartique de l'expérience théâtrale. Les émotions suscitées chez ce spectateur privilégié que fut Pridamant n'ont été que des étapes nécessaires ménagées par le grand art de dramaturge d'Alcandre.

Cet éloge du théâtre ne saurait cependant être complet sans l'éloge complémentaire de l'acteur, support indispensable. C'est lui qui donne corps et consistance au verbe dramaturgique. Le *poème tragique* ne s'anime que par le jeu de l'acteur. Or, si Alcandre était la métaphore du dramaturge, Clindor est celle de l'acteur. En effet, cette dramatisation épидictique des prestiges et des puissances du théâtre ne demeure pas limitée à l'intrigue de premier plan. L'objet de cette intrigue, Clindor symbolise, plus que tout autre personnage de *L'Illusion comique*, la fonction fondamentale de l'acteur. L'essence même de la nature de Clindor se révèle par contraste scénique avec Alcandre et Pridamant, le dramaturge et le spectateur, immobiles mais présents, à l'écart et dialoguant pendant les entractes ; alors que lui ne cesse d'agir et de faire progresser l'action, ou plutôt les différentes actions dramatiques

qu'il anime. Dès le commencement de la pièce, Alcandre caractérisait déjà les données psychologiques nécessaires à son métier futur : le goût pour la liberté et son refus d'une paisible vie bourgeoise. Certes, précise-t-il, il y fut contraint par les circonstances imprévisibles d'une vie aventureuse au génie de la métamorphose. Sa condition de *picaro* le contraignit à se mouler dans tous les rôles que le hasard et la nécessité lui présentèrent. Opérateur, écrivain public, solliciteur, si bien que ce Protée typique finit par dépasser même les modèles types de la littérature espagnole :

Enfin, jamais Buscon, Lazarille de Tormes,
Sayavèdre, et Gusman, ne prirent tant de formes.

vers 185—186

L'école de la vie fut donc aussi une école théâtrale pour Clindor, et sa propension à la métamorphose lui acquit, au gré des expériences, un véritable art de feindre qu'il développa tout d'abord auprès de son maître Matamore, qui le stipendiait à cet effet. C'est aussi avec une désinvolture parfaitement cynique qu'il courtisa ses deux amoureuses, Isabelle et Lyse. Et ce qui caractérise aussi Clindor dans cette phase de jeu de rôles successifs, c'est autant sa vitalité juvénile que toute absence de retenue morale. Il justifie, pendant cette période de sa vie, toutes les accusations dont les comédiens se voyaient traditionnellement accablés : l'absence de sincérité et l'amoralité. Le masque du métier finissant par coller au visage ! Toutefois par une conséquence fatale et sans doute nécessaire, cette vie d'insouciant fantaisie devait conduire Clindor à la prison. En effet, Alcandre après avoir fait virevolter le fils sous des formes toujours changeantes et décliné ainsi à l'infini le thème métaphorique si spécifiquement baroque de la métamorphose, va présenter aux yeux du père-spectateur un autre grand thème quasi obsessionnel de la sensibilité de l'époque, celui de la méditation sur la mort. Et ce n'est que sous l'effet de cette épreuve que Clindor parviendra à la métamorphose suprême : la conversion. En effet, descendant au plus profond de lui-même alors qu'il est confiné dans une geôle et qu'il sait que les heures sont comptées, Clindor prend conscience de la futilité de sa vie passée et de l'inconsistance de celle-ci, uniquement soumise aux illusions du désir et de l'ambition. Mais cette progressive prise de conscience qui se déroule sous les yeux du spectateur, ne peut se faire que par la magie du verbe. C'est justement la fonction de ce long monologue pathétique que de faire partager les hésitations d'une conscience et les progrès hésitants de la lumière intérieure. Eclairé finalement par le feu de l'amour, Clindor peut surmonter l'angoisse terrible qui l'étreint et l'affole :

Je vois le lieu fatal où ma mort se prépare,
 Là mon esprit se trouble et ma raison s'égare,
 Je ne découvre rien qui m'ose secourir,
 Et la peur de la mort me fait déjà mourir.
 Isabelle, toi seule, en réveillant ma flamme,
 Dissipes — ces terreurs et rassures mon âme.

vers 1273—1278

Et par un heureux retournement propre aux comédies, alors que tout s'annonçait comme une tragédie dont Clindor allait être le héros, il échappe à ce sort fatal, mûri par l'expérience de l'angoisse de la mort. Ultime avatar de cette personnalité fort ductile, il est devenu un adulte, enrichi toutefois par sa méditation funèbre. Désormais, à l'acte V, fragment tragique d'une pièce que l'on suppose plus ample, il peut assumer en pleine possession de ses moyens d'acteur les émotions et les passions vécues autrefois au point que son père et les spectateurs ne peuvent pas discerner la délimitation entre la réalité de son être et celle du paraître de son rôle d'acteur. Le passage de la réalité à la fiction s'est affranchi des distinctions habituelles, tant Clindor a su se mouler dans sa fonction d'acteur en y trouvant le plein épanouissement de sa personnalité. Autre dimension cathartique du théâtre, Clindor grâce au jeu dramatique peut feindre sans duper les autres. Il a éprouvé et prouvé l'*honnêteté* du métier d'acteur. Sous l'effet contraignant d'un vécu polymorphe, il en est venu à l'état suprême de l'alchimie théâtrale, celui de pouvoir incarner avec talent tous les rôles du théâtre, évoluant avec la même aisance du comique au tragique. C'est l'évolution inverse de celle de Matamore. En effet, le capitaine, à partir du moment où il perd le miroir complaisant que fut pour lui Clindor, sombre dans le discrédit le plus grotesque, au point de perdre même toute la valeur comique de la parodie burlesque de son rôle et de devoir disparaître définitivement à la scène IV de l'acte IV, en ayant toutefois dû confesser qu'il n'était qu'une *ampoule venteuse*, une baudruche verbale.

Corneille, par un savant jeu de miroirs, enchâssant les différents genres théâtraux qui s'y répondent et s'approfondissent, a révélé dans *L'Illusion comique*, à un public devenu fervent, les infinies possibilités de la comédie baroque. Il a su adapter à la fois l'héritage de l'Antiquité, tout comme les apports italiens et espagnols, pour élever la fonction de dramaturge au rang de thaumaturge raisonnable dont le verbe magique vise avant tout à purifier les âmes et à les élever au dessus des ombres néfastes et des violences inutiles. En un mot, le théâtre pour Corneille est conçu avant tout comme une école d'humanisme, telle est peut-être la grande leçon de *L'Illusion comique*.

Bibliographie

- BOILEAU, Nicolas, 1966 : *Œuvres complètes*. Éd. par A. ADAM et F. ESCAL. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- CONESA, Gabriel, 1989 : *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*. Paris, SEDES.
- CORNEILLE, Pierre, 1963 : *Œuvres complètes*. Préf. R. LEBÈGUE. Paris, Le Seuil, « L'Intégrale », Éd. A. STEGMAN.
- CORNEILLE, Pierre, 1980 : *Œuvres complètes*. Éd. G. COUTON. Paris, Gallimard, « La Pléiade ».
- FONTENELLE, Bernard Le Bovier, de, 1989 : *Œuvres complètes*. Paris, Fayard, « Corpus des œuvres de philosophie en langue française » (*Corneille et de Racine*, T. 3 : 11—13 ; *Vie de Corneille, avec l'histoire du théâtre français jusqu'à lui, et des réflexions sur la poétique*, T. 3 : 29—109).
- FORESTIER, Georges, 1996 : *Essai de génétique théâtrale : Corneille à l'œuvre*. Paris, Klincksieck.
- FUMAROLI, Marc, 1990 : *Héros et orateurs*. Genève, Droz.
- LITMAN, Théodore A., 1981 : *Les Comédies de Corneille*. Paris, Nizet.
- VOLTAIRE, 1975 : *Commentaires sur Corneille. Œuvres complètes*. T. 54. Oxford, The Voltaire Foundation.

ANDRZEJ RABSZTYN

Université de Silésie

L'écriture « contractuelle » du roman français à la première personne au tournant des Lumières

ABSTRACT: The present study argues that the French first-person novel, which came into fashion in the Enlightenment period through the adoption of epistolary, diary or memoir forms, or through their admixture in texts, lends itself particularly well to “reading pacts”. The sociopolitical context of the period favored romantic fictions of intimate literature that were attuned to the events of the day. In this paratextual discourse, novelists relied on contemporary events to initiate readers into questions such as the status and the goals of novelistic writing, while attempting to legitimize and to valorize the latter.

KEY WORDS: Epistolary novel, memoir-novel, Enlightenment period, reading pact.

Le roman français à la première personne que les Lumières ont adopté en particulier à travers la forme de mémoires ou de lettres, continue d'offrir sa souplesse et son foisonnement illimité à la société « née de la Révolution » soit une société mouvante, hétérogène, instable, « en proie à l'agitation des individus-atomes » (cf. OZOUF, M., 2001), en devenant au XIX^e siècle un genre mixte. Cependant le passage du XVIII^e au XIX^e siècle ne se réalisa pas automatiquement, du moins dans le domaine des lettres. Il est aujourd'hui légitime de considérer à part entière les années 1789—1820, traitées comme une sorte de *no man's land*, qu'on ne saurait trop à quel siècle attribuer, ou considérées tout simplement comme une « période incertaine » (cf. CHAVY, P., VAJDA, G.M., éd., 1992 : 73—79). Malgré une connotation inférieure qu'acquiert la littérature à cette époque-là et ceci notamment à cause des différents jeux politiques, le roman demeure en plein essor et reste — selon Mona Ozouf — « le plus éclairant des genres littéraires » sur une époque partagée entre les souvenirs

anciens et les situations neuves (OZOUF, M., 2001 : 18). Il nous importe évidemment de considérer le roman rédigé à la première personne dont la gamme des formes s'enrichit encore, par rapport au siècle précédent, de l'écriture diaristique. Étudier les fictions romanesques à la première personne au tournant des Lumières revient donc à examiner les interactions entre genres voisins ainsi qu'à considérer comment s'informent le roman épistolaire, le roman-mémoires et le roman qui prend la forme de journal (ou cahiers, ou carnets). Or, les récits autodiégétiques semblent particulièrement propices à toutes sortes de jeux, supercheries ou pactes, en répondant d'une part aux penchants des auteurs regardant obstinément en arrière et, d'autre part, en devenant des genres composites se mettant à l'écoute de la société moderne. De plus, les bouleversements politiques provoquent un phénomène qui paraît paradoxalement favorable à l'évolution de l'écriture personnelle, à savoir l'exil.

Dans les années 1789—1800, on voit dans les lettres l'innovation et la continuité coexister, voire collaborer. Nombreux sont les romans qui constituent le prolongement de la tradition des Lumières sans laisser aucune trace de l'actualité. Selon Henri Coulet, « c'est sans doute une façon de la refuser (la Révolution), et plus profondément de maintenir au roman la mission de traiter des sentiments privés, des relations entre les individus, de la vie intérieure, à l'écart de l'histoire » (COULET, H., 1985 : 454). Dans les autres, la révolution, l'émigration, sont des images qui apparaissent dès le titre, par exemple *L'Émigré* de Sénac de Meilhan.

À la lumière des précisions ci-dessus, notre étude se propose d'analyser l'un des aspects essentiels de l'écriture romanesque à la première personne, à savoir le méta-récit accompagnant le récit proprement dit. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous allons appuyer notre analyse sur plusieurs textes datant justement de la charnière des siècles : Mme Cottin, Mme de Staël, Sénac de Meilhan, Réveroni Saint-Cyr et Senancour : il s'agit des auteurs célèbres, comme Mme de Staël ainsi que des écrivains qui le sont moins, comme Réveroni Saint-Cyr ; ils représentent pour la plupart la même génération sauf Sénac de Meilhan qui, en revanche, est une figure emblématique dans le contexte de l'époque. Ils ont tous écrit au moins un roman à la première personne. C'est dans le discours paratextuel que les romanciers présentent la façon dont ils considèrent leurs écrits en imposant aux lecteurs des pistes de lecture, c'est-à-dire en nouant avec eux un pacte. Il est donc évident que la portée du contrat proposé par l'auteur au lecteur détermine le mode de lecture du texte. À l'instar de Philippe Lejeune qui, en distinguant plusieurs types de contrat : le contrat social, le pacte autobiographique, le pacte romanesque, le pacte référentiel, le pacte fantasmatique, définit l'autobiographie comme un genre contractuel (cf. LEJEUNE, Ph., 1975), notre travail postule que le roman français à la

première personne au tournant des Lumières non seulement en est un, mais aussi en constitue un cas complexe et ambigu.

L'ambiguïté du discours paratextuel remonte aux romans de la première moitié du XVIII^e siècle, pour ne citer que Crébillon fils et son roman-mémoires : *Les Égarments du Cœur et de l'Esprit* (1736) où « il semble que tout soit mis en œuvre pour provoquer l'indécision du lecteur quant au véritable statut du texte : vrai ou fictif ? » (HERMAN, J., 1989 : 161). Les préfaces et d'autres paratextes de Rousseau ou de Laclos dont les romans délimitent la période de l'apogée du roman par lettres (1761—1782), aussi démystifiants qu'ils soient, gardent encore, comme le souligne Lucia Omacini, « les traces d'un parcours de légitimation très laborieux et continuent d'être axés sur l'opposition vérité / mensonge » (OMACINI, L., 2003 : 24).

La fin du XVIII^e siècle voit de très nombreuses femmes opter pour la carrière des lettres. Elles revendiquent les nouveaux titres de légitimation du genre romanesque. Olympe de Gouges, Mme de Souza, Mme Cottin, Mme Genlis, Mme de Krüdener viennent des milieux différents, contrairement à leurs illustres « sœurs de métier » des époques passées (comme par exemple, Marguerite de Navarre, Mme de La Fayette ou Mme de Tencin) qui sont pour la plupart d'origine noble et pour qui l'écriture était loin de procéder des exigences alimentaires (cf. TROUSSON, R., 1996 : X). Il n'est donc pas étonnant que le contrat que les femmes-auteurs cherchent à nouer avec les lecteurs et lectrices consiste très souvent à rendre plus explicites les circonstances de la production romanesque. C'est le cas de Madame Cottin — auteur du roman par lettres *Claire d'Albe* (1799) — pour qui l'écriture est une façon de fuir « le dégoût, le danger ou l'effroi du monde » et de « se retirer dans un monde idéal » que nous ne pouvons pas nous empêcher de qualifier de romanesque. Mme Cottin se vante d'avoir écrit son ouvrage en moins de quinze jours. Dans sa préface authentique assumée, elle imite le métadiscours paratextuel des romans par lettres du siècle des Lumières dans lesquels, les romanciers sollicitaient l'indulgence des lecteurs à l'égard des scripteurs des lettres prétendument authentiques. En revanche, le texte liminaire de Mme Cottin, conçu en tant que garantie du statut du genre romanesque (il s'agit de la « Préface de l'Auteur »), assume des connotations parodiques. En avouant ne s'être souciée ni des corrections que le texte réclamait, ni des critiques qu'il inspirait, la romancière rompt avec les normes imposées par la publication d'un manuscrit prétendu authentique.

[...] je ne me suis donné ni le temps, ni la peine d'y retoucher. Je sais bien que pour le public, le temps ne fait rien à l'affaire ; aussi il fera bien

de dire du mal de mon ouvrage s'il l'ennuie ; mais s'il m'ennuyait encore plus de le corriger, j'ai bien fait de le laisser tel qu'il est.

Quant à moi, je sens si bien tout ce qui lui manque, que je ne m'attends pas que mon âge, ni mon sexe, me mette à l'abri des critiques, et mon amour propre serait assez mal à son aise, s'il n'avait une sorte de pressentiment que l'histoire que je médite le dédommagera peut-être de l'anecdote qui vient de m'échapper.

COTTIN, Mme, 1820 : IV

La romancière fait allusion à la critique du genre romanesque que son âge et son sexe ne peuvent qu'acharner (il faut cependant préciser qu'elle a été peu favorable aux femmes qui écrivaient). En revanche, Mme Cottin ne cherche pas à initier le lecteur aux secrets de la publication de son roman. Il paraît qu'elle a vendu à un libraire les feuilles de *Claire d'Albe* pour remettre l'argent reçu à une victime de la Révolution (un de ses amis, qui venait d'être proscrit et qui avait besoin de 50 louis pour pouvoir sortir de France).

Trois ans plus tard, dans la préface de *Delphine*, Madame de Staël engage le lecteur à la réflexion sur le genre romanesque qui doit sans cesse faire face à la critique :

[...] les romans sont de tous les écrits littéraires ceux qui ont le plus de juges ; il n'existe presque personne qui n'ait le droit de prononcer sur le mérite d'un roman [...] C'est donc une des premières difficultés de ce genre que le succès populaire auquel il doit prétendre.

STAËL, Mme de, 1987 : 79

Pour détromper le commun de l'opinion publique, Madame de Staël explique en quoi consiste la difficulté de ce genre romanesque :

[...] c'est qu'on a fait une si grande quantité de romans médiocres, que le commun des hommes est tenté de croire que ces sortes de compositions sont les plus aisées de toutes, tandis que ce sont précisément les essais multipliés dans cette carrière qui ajoutent à sa difficulté.

STAËL, Mme de, 1987 : 79

Dès le début de son métadiscours, Madame de Staël plaide non seulement pour l'écriture romanesque, mais notamment en faveur du travail de l'écrivain qui doit être doté

d'une grande puissance d'imagination et de sensibilité pour s'identifier avec toutes les situations de la vie, et y conserver ce naturel parfait, sans lequel il n'y a rien de grand, de beau, ni de durable.

STAËL, Mme de, 1987 : 79

Conformément à une longue tradition de topique de l'authenticité du manuscrit, le pacte que l'auteur cherche à nouer avec le lecteur s'appuie sur la forme et la provenance du prototexte. Il pose entre autres le problème de la graphie originale et de la concordance du manuscrit avec l'original dont il est la copie. La préface sert donc à Madame de Staël à prendre parti vis-à-vis du caractère du recueil :

Les lettres que j'ai recueillies ont été écrites dans le commencement de la révolution ; j'ai mis du soin à retrancher de ces lettres, autant que la suite de l'histoire le permettait, tout ce qui pouvait avoir rapport aux événements politiques de ce temps-là.

STAËL, Mme de, 1987 : 89—90

Madame de Staël s'attribue donc tout d'abord le droit qu'avaient les « éditeurs » à l'époque des Lumières. Il est sans doute difficile pour un auteur — témoin du spectacle de la guerre, de dépourvoir la diégèse de son roman de quelques références à l'actualité. C'est d'autant plus difficile lorsque l'histoire narrée est fortement enracinée dans le temps et l'espace concernés par des événements tragiques. Cependant Madame de Staël constate que :

Les événements ne doivent être dans les romans que l'occasion de développer les passions du cœur humain ; il faut conserver dans les événements assez de vraisemblance pour que l'illusion ne soit point détruite ; mais les romans qui excitent la curiosité seulement par l'intervention des faits, ne captivent dans les hommes que cette imagination qui a fait dire que les yeux sont toujours enfants.

STAËL, Mme de, 1987 : 80

L'écriture contractuelle des femmes-auteurs au tournant des Lumières plonge les lecteurs dans des questions complexes, surtout à l'époque, concernant le statut de la femme-auteur et le discrédit auquel sont condamnés parfois à l'avance ses écrits romanesques. Les écrivaines cherchent à mettre en valeur le genre qui s'efforce alors de sortir du « dilemme » dans lequel il se trouva sous l'Ancien Régime.

Les chamboulements du tournant des Lumières, la Révolution et la Terreur, ont donné une actualité nouvelle au roman rédigé à la première personne. Béatrice Didier remarque que le début du XIX^e siècle voit le renouveau spectaculaire d'un genre qu'on préfère alors qualifier d'historique plutôt que de littéraire, à savoir des mémoires (cf. DIDIER, B., 2001 : 125). Le roman épistolaire en se mettant également à l'écoute de l'histoire témoigne d'un renouveau d'intérêt pour la notion de vraisemblance ou de « vérité du fond », opposée à celle de « vrai » qui, comme le disait Boileau, « peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (cité par OMACINI, L.,

2003 : 29). Cette question semble être le point de départ dans le pacte que Sénac de Meilhan propose au lecteur qui, vu la date de publication, est censé être le témoin oculaire du contexte historique dont il est question dans *L'Émigré, roman historique* (1797). Le métadiscours initial de ce roman par lettres est inhérent à la question du « vraisemblable » et du « romanesque », sur laquelle insiste l'« éditeur ». Ce qui pour les lecteurs des époques précédentes ou futures pourrait être interprété comme une fiction, le produit d'une imagination pure, pour les contemporains de Sénac de Meilhan, cela représente la réalité. Jan HERMAN remarque que « si, [...] Sénac de Meilhan récuse le statut romanesque, c'est que son texte n'est pas invraisemblable (comme le roman, à ses yeux) mais *vrai* ; un vrai qui est d'ailleurs en parfait accord avec la *vraisemblance* » (1989 : 193). Loin d'être quitte ainsi avec les lois du genre, l'auteur reprend la question d'authenticité du recueil. Il évoque dans l'Avant-propos et la Préface une fidèle empreinte d'« une époque affreuse et unique » sur les lettres, ce qui garantit son caractère réel :

L'ouvrage qu'on présente au public est-il un roman, est-il une histoire ? Cette question est facile à résoudre. On ne peut appeler roman un ouvrage qui renferme des récits exacts de faits avérés. Mais, dira-t-on, le nom du marquis de St. Alban est inconnu, il n'est sur aucune des tables fatales de proscription ; je n'en sais rien ; mais les événements qu'il raconte sont vrais, et l'on a sans doute eu des raisons pour ne pas mettre à la tête de ce recueil de lettres, les véritables noms de personnages. [...]

Tout est vraisemblable, et tout est romanesque dans la révolution de la France ; les hommes précipités du faite de la grandeur et de la richesse, dispersés sur le globe entier, présentent l'image de gens naufragés qui se sauvent à la nage dans des îles désertes, là, chacun oubliant son ancien état est forcé de revenir à l'état de nature [...].

SÉNAC DE MEILHAN, 1965 : 1549

Le présumé éditeur s'appuie sur la vérité du fond : les faits relatés par le protagoniste sont réellement arrivés même s'il est difficile de les identifier. Il va sans dire que la vérité de forme n'a pas la même portée. La seule information concernant le prototexte est que les lettres ont été écrites en 1793. Nous ignorons en revanche quel heureux hasard les a fait parvenir à l'« éditeur », ou si ce dernier a procédé à des retouches. Ainsi certaines indications restent camouflées.

Il paraît que seul le poids des conséquences de la Révolution est pour Sénac de Meilhan un argument suffisant pour assurer l'authenticité de l'ouvrage. Cela n'empêche que Sénac revendique la responsabilité de n'en être que l'« éditeur ». Les notions de « vraisemblance » et de « romanesque » sont cependant d'actualité et leur écho rebondit dans les lettres mêmes.

Selon Regina Bochenek-Franczakowa, Sénac de Meilhan a parfaitement employé les capacités du roman épistolaire pour créer un témoignage inédit et judicieux des premières années de la Révolution présentée à travers le regard de ses témoins et de ses adversaires (BOCHENEK-FRANCZAKOWA, R., 2005 : 37).

Les romans-mémoires publiés durant le Directoire présentent souvent des histoires terrifiantes dont le contexte embrasse le continent entier, y compris la Pologne qui à l'époque est rayée de la carte européenne. C'est le cas du roman de Révéroni Saint-Cyr, *Pauliska ou la perversité moderne : Mémoires récents d'une Polonaise* de 1798. L'héroïne éponyme traverse l'Europe du nord au sud en subissant les pires violences. Selon Michel Delon, Révéroni « choisit sans doute comme héroïne une jeune aristocrate polonaise qui doit fuir sa patrie et qui, dépossédée de son bien, connaît les souffrances des émigrés français. Il met en scène une parodie animale de club radical qui rappelle certaines caricatures contre-révolutionnaires : le bonheur commun n'y est qu'un baquet où se ruent les appétits animaux » (DELON, M., 1991 : 10).

Pendant l'ouvrage de Révéroni Saint-Cyr n'est pas un roman noir comme les autres de la même époque car, à l'analyse, il représente plutôt un exemple significatif du syncrétisme et de la dérision parodique mis en œuvre dans la production littéraire de la fin du XVIII^e siècle. Le discours paratextuel initial et final comporte respectivement la « Préface de l'Éditeur » et le « Compte rendu de Pauliska dans *Les Veillées des Muses* » de Laya accompagné de la lettre de *Pauliska*. Dans le premier, le prétendu éditeur dévoile les circonstances de la rencontre avec la comtesse Pauliska — personnage-protagoniste — qui écrit elle-même ses Mémoires. Le compte-rendu de Laya de 1798 oscille entre le caractère fictif et authentique du livre. L'hypothèse que l'auteur et l'éditeur soient la seule personne, est reprise par Pauliska-même dans sa lettre finale :

Au Cit. Laya.

Pauliska remercie le Cit. Laya de l'analyse plus indulgente que sévère qu'il fait de ses mémoires ; mais elle ne se consolait point de les avoir publiés si le lecteur pouvait douter un instant avec lui qu'elle n'ait eu le but moral de verser le ridicule sur les sectes d'illuminés et leurs affiliés de tout genre. Elle le prie de jeter les yeux sur le dernier paragraphe de la préface où elle dit clairement : *Puissent mes tableaux arrêter ces torrents de maximes perverses, de systèmes absurdes, etc.*

RÉVÉRONI SAINT-CYR, 1991 : 221

Dans son discours paratextuel, Révéroni invite donc le lecteur à un jeu romanesque à propos de l'identité du personnage éponyme, le jeu favorisé par le document, paraît-il, authentique de M. Laya qui, d'après *La France*

littéraire, ou dictionnaire bibliographique des savants... de 1830, a en effet coopéré aux *Veillées des Muses*, dans les années 1799—1802.

À la fin du XVIII^e siècle tout comme à l'époque romantique, le roman par lettres se rapproche du journal (cf. ROUSSET, J., 1962 : 70) et « ce genre par antonomase de l'échange et de la sociabilité se transforme en [...] un hybride de genres, dont la structure et les objectifs ne sont plus les mêmes » (OMACINI, L., 2003 : 9). Le cas le plus intéressant et en même temps le plus équivoque est *Obermann*. En effet, Jean-Maurice Monnoyer dresse des objections contre la thèse du journal présentée dans l'ouvrage d'André Monglond dont le titre impose d'emblée une seule interprétation possible : *Le Journal intime d'Obermann* (1947). Parmi de nombreux arguments contre la thèse du journal, Monnoyer se réfère aux dates qui sont brouillées, aux lieux permutés au gré d'une topologie mouvante et imaginaire, aux données événementielles qui sont constamment estompées à la différence des précisions habituelles au diariste. De plus, Monnoyer ajoute que :

« Chacune de ses lettres, amendant la précédente, est suspendue au sein de l'époque silencieuse qui la sépare de la prochaine, et chacune constate la même alternance, ce reflux intermittent du présent qui, dans le temps même où il écrit, immobilisant son déplacement dans l'espace, traduit la hantise de sa propre inertie. C'est pourquoi la déficience du bonheur de sentir que suppose la résignation à l'écritoire, et donc une inactivité trompeuse, "stérile", comme l'avoue Obermann, bien qu'elle soit son unique ressource, ajoute à ce courrier un aspect dramatique que l'enregistrement journalier d'un emploi du temps vide de préoccupations n'aurait pas rendu plus consternant » (MONNOYER, J.-M., 1984 : 17—18).

L'auteur d'*Obermann*, Senancour, dans son paratexte intitulé « Observations », transfère à l'éditeur des lettres la responsabilité artistique et morale de leur publication. Il le présente, en effet, comme le compositeur de ce livre qui rassemble des lettres qu'il a lui-même choisies, et parfois amputées ou complétées. Il lui revient donc d'en garantir la valeur et d'en justifier la diffusion, grâce à quoi il continue la tradition du XVIII^e siècle. L'« éditeur » insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un roman. Ces « Observations » doivent alerter le lecteur qui doit tout de suite prendre conscience qu'il ne va pas lire un « ouvrage », soit une œuvre livrée comme finie, comme parfaite et définitive, mais bien plutôt un texte en devenir, incertain, problématique :

On verra dans ces lettres l'expression d'un homme qui sent, et non d'un homme qui travaille. Ce sont des mémoires très indifférents aux étrangers, mais qui peuvent intéresser les adeptes. [...] De semblables lettres sans art, sans intrigue, doivent avoir mauvaise grâce hors de la

société épars et secrète dont la nature avait fait membre celui qui les écrivit. [...] Le devoir d'un éditeur est seulement de prévenir qu'on n'y trouve ni esprit, ni science ; que ce n'est pas un *ouvrage*, et que peut-être même on dira : ce n'est pas un livre *raisonnable*. [...]

Ces lettres ne sont pas un *roman*. Il n'y a point de mouvement dramatique, d'événements préparés et conduits, point de dénouement ; rien de ce qu'on appelle l'intérêt d'un ouvrage, de cette série progressive, de ces incidents, de cet aliment de la curiosité, magie de plusieurs bons écrits, et charlatanisme de plusieurs mauvais.

SENA NCOUR, 1984 : 51—52

Lucia OMACINI trouve que le besoin de vérité porte Senancour à « pousser jusqu'aux extrêmes conséquences l'assimilation entre discours épistolaire et fiction aux dépens de cette dernière » (2003 : 32).

L'écriture des lettres dans le roman de Senancour ressemble à l'écriture fragmentaire. L'auteur précise dans le pacte qu'il noue avec le lecteur que « ces lettres sont aussi inégales, aussi irrégulières dans leur style que dans le reste » ce qui permet, d'après Omacini, de les rapprocher davantage de la rhétorique du fragment que de la dialectique épistolaire (OMACINI, L., 2003 : 194). Le roman épistolaire s'apparente ici à la rêverie et à la confidence, « s'agglutine en fragments discursifs adressés à un destinataire sans consistance réelle » (OMACINI, L., 2003 : 11). Dans la tradition du roman épistolaire, l'œuvre de Senancour occupe une place singulière. Selon Lucia OMACINI :

« Ce roman unique par ses dérogations aux règles du genre, se place à l'apogée du processus de transformation du roman épistolaire, il en incarne l'état de crise, tout en donnant un sens précis aux tensions thématiques et formelles que la production contemporaine, à mi-chemin entre tradition et innovation, manifeste de manière discontinue et confuse » (2003 : 11).

Sur la base de nos considérations à propos de l'écriture contractuelle du roman à la première personne au tournant des Lumières, il nous faut constater en guise de conclusion que les romanciers cherchent à sensibiliser les lecteurs dont le nombre s'accroît visiblement au XIX^e siècle, aux problèmes essentiels de l'écriture romanesque tels que la vérité des faits présentés, la forme du prototexte et sa portée morale. Le roman à la première personne à la charnière du XVIII^e et du XIX^e témoigne de la modernité littéraire, voire d'une continue « perfectibilité » des lettres. Même si notre étude ne s'est concentrée que sur le discours préfacier, le prototexte des romans en question rend le « contrat de lecture » aussi pertinent, car il s'agit de textes « référentiels » (ou plutôt pseudo-référentiels). Au sein d'un pacte romanesque, au sens large du terme, nous serions donc censé distinguer un « pacte diaristique », un « pacte épistolaire » ou un « pacte mémorialistique ».

Bibliographie

- BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina, 2005 : „Pisarze świadkami Rewolucji / Les écrivains témoins de la Révolution (Restif de la Bretonne, Louis Sébastien Mercier, Sénac de Meilhan)”. W : *Polska Akademia Umiejętności, Prace Komisji Neofilologicznej*. T. 5.
- CHAVY, P., VAJDA, G.M., éd., 1992 : *Littérature générale, littérature comparée*. Bern—Berlin—Frankfurt/M—New York—Paris—Wien, Lang.
- COTTIN, MME, 1820 : *Claire d'Albe*. Paris, chez Lebègue.
- COULET, Henri, 1985 : *Le Roman jusqu'à la Révolution*. Paris, A. Collin.
- DELON, Michel, 1991 : « Préface ». In : RÉVÉRONI SAINT-CYR : *Pauliska ou la Perversité moderne : Mémoires récents d'une Polonaise*. Paris, Desjonquères.
- DIDIER, Béatrice, 2001 : « 'L'Histoire en personne'. Mémoires et autobiographie dans la première moitié du XIX^e s. ». In : *Elseneur. Se raconter, témoigner*. Éd. DORNIER, C. Presses Universitaires de Caen.
- HERMAN, Jan, 1989 : *Le mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*. Amsterdam : Rodopi ; Leuven : Leuven University Press.
- LEJEUNE, Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Éditions du Seuil.
- MONNOYER, Jean-Maurice, 1984 : « Préface ». In : SENANCOUR : *Obermann*. Paris, Gallimard.
- OMACINI, Lucia, 2003 : *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*. Paris, Honoré Champion Editeur.
- OZOUF, Mona, 2001 : *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre Ancien Régime et Révolution*. Paris, Fayard.
- RÉVÉRONI SAINT-CYR, 1991 : *Pauliska ou la Perversité moderne : Mémoires récents d'une Polonaise*. Paris, Desjonquères.
- ROUSSET, J., 1962 : « Une forme littéraire : le roman par lettres ». In : *Forme et signification*. Paris, Corti.
- SÉNAC DE MEILHAN, 1965 : « L'Émigré ». In : *Romanciers du XVIII^e siècle*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SENANCOUR, 1984 : *Oberman*. Paris, Gallimard.
- STAËL, MME DE, 1987 : *Delphine*. Genève, Droz.

KATARZYNA GADOMSKA

Université de Silésie

Le néofantastique : un jeu avec le fantastique traditionnel ?

ABSTRACT: The traditional fantastic literature of the nineteenth century is a genre *par excellence* codified. The present study indicates how the new fantastic literature of the twentieth and the twenty-first century plays with these codes and with the customs of the traditional reader. This work discusses the literary games, very diversified, on the level of the content (the modifications of the traditional fantastic motives, for example the motif of a ghost or of a vampire) and on the level of the form (the new techniques of writing versus the traditional techniques of the literature referring to the supernatural). The present study analyses the short stories by writers writing in French, for example Rémi Karnauch, Jean-Pierre Andreon, Stéphanie Benson, Pierre Pelot, Yves and Ada Rémy, and Jean-Pierre Bours.

KEY WORDS: Tale of twilight, the supernatural, horror, fear, ghost, vampire, game.

Le fantastique traditionnel, c'est-à-dire celui du XIX^e siècle, est un genre codifié par excellence : il affectionne un nombre restreint de lieux, surtout ceux qui sont insolites, déserts, effrayants ; il préfère certaines heures plus que les autres, dont minuit par exemple ; il procède volontairement par la récurrence des motifs dont le nombre est fini ; il choisit toujours le même type social et affectif du protagoniste ; enfin, il se sert fréquemment des mêmes techniques d'écritures capables d'éveiller la peur des lecteurs. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit facile, à un tel degré de codification, de jouer avec ces éléments de la poétique évoqués plus haut. Le nouveau fantastique, du XX^e et du XXI^e siècles, s'adonne souvent à toute une multitude de jeux littéraires brisant la convention figée du genre et faisant défi aux habitudes du lecteur traditionnel.

Le but de la présente étude consiste à montrer certains de ces jeux littéraires du néofantastique de langue française au niveau du contenu et de la forme.

Deux motifs littéraires semblent être des piliers du fantastique traditionnel, à savoir le thème du fantôme et celui du vampire. Regardons de plus près s'ils sont aussi présents dans le néofantastique et s'ils subissent quelques modifications par rapport à leur image canonique du XIX^e siècle.

Il serait difficile de trouver une figure anxiogène plus stéréotypée que le fantôme du XIX^e siècle. Rappelons que le spectre traditionnel « pâle, blanchâtre et pontifiant » (SCARBOROUGH, D., 1959 : 81) apparaît à minuit dans un château ou au cimetière aussi bien pour effrayer, tourmenter les vivants que pour exiger l'accomplissement d'un acte. Craignant la lumière du jour, le fantôme traditionnel disparaîtra à l'aube. Vérifions s'il est possible de caractériser de cette façon le spectre moderne.

Rien n'avertit le lecteur du récit *Le cimetière de Rocheberne* de Jean-Pierre Andrevon qu'il s'agit d'une histoire de revenant. Il est vrai que l'action se passe au cimetière, un cadre de prédilection du fantastique du XIX^e siècle, le siège de la mort et un lieu particulièrement épouvantable. Cependant, le cimetière de Rocheberne est décrit par l'auteur comme un endroit très agréable aux allées tranquilles et ensoleillées, ressemblant plutôt à un parc, où même les amoureux se donnent rendez-vous. L'écrivain joue dès le début avec les clichés du fantastique : il rejette, entre autres, le « chronotope »¹ caractéristique du fantastique du XIX^e siècle (BAKHTINE, M., 1978). Dans le fantastique classique, l'espace et le temps collaborent afin de créer un effet d'épouvante : le spectre traditionnel apparaît donc au cimetière, « espace d'hostilité » (BACHELARD, G., 1957 : 17), toujours la nuit. Le nouveau fantastique n'aime pas les stéréotypes : Andrevon situe l'action du récit dans un lieu consacré par la tradition fantastique mais, non seulement le cadre semble gai et accueillant, il est de plus présenté uniquement le jour. De cette façon, le « chronotope » fantastique et son effet habituel, c'est-à-dire la terreur, sont annihilés et deviennent des éléments d'un jeu entre l'auteur et le lecteur, amateur des histoires de fantômes.

Le narrateur du récit en question participe également au jeu entre l'écrivain et le lecteur. Au premier abord, il semble s'inscrire dans une caractéristique habituelle du personnage fantastique, solitaire et anonyme. Le héros qui se promène chaque jour, en plein soleil, à travers les allées du cimetière, avoue aimer particulièrement la solitude : « [...] je suis et reste un asocial, qui n'a peu de rapports avec ses semblables [...] » (ANDREVON, J.-P., 1997 : 86). Il jouit d'un anonymat complet : le lecteur ne connaît ni son nom, ni son âge ni aucun détail de sa vie. Conformément à la tradi-

¹ Nous tenons à préciser que nous employons le terme « chronotope » exactement dans le même sens que M. Bakhtine, c'est-à-dire pour désigner la collaboration stricte de l'espace et du temps (à ce propos consulter M. WANDZIOCH, 2001 : 110—129).

tion fantastique, un tel personnage devient toujours la proie d'un « phénomène fantastique »², tout-puissant et effrayant par excellence. L'excipit de la nouvelle, un élément différent du jeu auteur / lecteur, jette tout de même une lumière nouvelle sur la nature du héros. Celui-ci constate que « quand le soleil [...] embrase en douceur ce monde quiet [...] lui invisible aux vivants » (ANDREYON, J.-P., 1997 : 87) traverse le cimetière, sa demeure à jamais tandis que ses compagnons le hantent la nuit, par « le respect des traditions » (ANDREYON, J.-P., 1997 : 86). Le protagoniste s'avère donc être un revenant peu traditionnel, aimant le soleil et ne voulant pas tourmenter les vivants. Il faut également souligner que, contrairement à la tradition fantastique, le héros, accomplissant à la fois le rôle du personnage et du phénomène, n'est pas une figure anxiogène, comme l'était toujours le phénomène fantastique, dont par exemple le spectre traditionnel. Sans aucun doute, l'effet provoqué par ce revenant moderne est avant tout la surprise du lecteur et non la peur.

La tendance consistant à diminuer le caractère anxiogène du fantôme, jadis « une vraie machine à faire peur » (VAX, L., 1965 : 54), est encore perpétuée par un aspect psychologique ou symbolique que le motif en question revêt fréquemment dans le nouveau fantastique. C'est par exemple le récit *La maison à vendre* d'Ada et Yves Rémy qui apporte un exemple convaincant du traitement psychologique du thème. La narratrice, une vieille veuve, semble au début raconter une histoire typiquement fantastique de la maison hantée. Elle constate de ne pas être seule dans sa grande maison. Un esprit méchant, un poltergeist paraît hanter la demeure et irriter par son activité malicieuse la propriétaire. Quand l'héroïne referme soigneusement derrière elle chaque porte, car elle ne supporte pas les courants d'air, quelqu'un la rouvre chaque fois. Quand la femme ferme les persiennes afin d'éviter une lumière trop crue, quelqu'un fait toujours claquer les volets. La veuve déteste la radio, quelqu'un le fait marcher à son insu. La femme accumule des exemples semblables. Se sentant persécutée par une présence invisible et méchante, la narratrice prétend que « la maison elle-même me paraît se prêter à ce jeu funeste. Elle devient de jour en jour plus étrange, pour tout dire hostile » (RÉMY, A. et Y., 1998 : 417).

Dans la deuxième partie de la nouvelle, un autre narrateur, cette fois-ci un veuf âgé, semble narrer la même histoire, mais à rebours. Il ressent aussi une présence invisible dans sa maison et voit des traces de son activité maléfique. Lorsque l'homme, amateur de l'air frais, laisse une porte ouverte, quelqu'un la referme tout de suite. Quand il ouvre les volets, quelqu'un fait retomber les rideaux, etc. Le lecteur retrouve les mêmes exemples que ceux évoqués par la veuve, mais décrits d'une perspective

² Le terme du phénomène fantastique est utilisé au sens proposé par J. Malrieu.

différente. Le narrateur croit que c'est peut-être sa femme défunte qui hante leur ancienne demeure. Il essaye de communiquer avec elle, mais en vain, le fantôme ne comprend pas de signes qu'il lui laisse. En réfléchissant toujours sur la nature des événements inquiétants, le héros se pose une question à laquelle il n'est pas capable de répondre : qui est mort en vérité ? Sa femme, lui-même ou bien les deux à la fois, sans aucune possibilité de communication après la mort, comme jadis durant leur vie commune ?

Il semble que le thème profond de la nouvelle ne soit pas la maison hantée mais les problèmes du couple mal assorti. Il n'est pas tellement important que les protagonistes soient des fantômes. Ils ne reviennent pas pour effrayer. Le motif classique du spectre hantant son ancienne maison ne sert que d'un prétexte pour décrire les difficiles relations entre le mari et la femme. Malheureux de leurs vivants, incapables de nouer une communication quelconque, ils demeurent malheureux après leur mort. Qui plus est, les époux ont des goûts très différents, même s'il s'agit des détails sans importance, et ces différences subsistent après leur mort pour les séparer à l'éternité. Egoïstes, disputés depuis toujours avec le partenaire, ils ne remarquent pas le moment de la mort et continuent à vivre dans leur demeure, ensemble mais séparément, sans voir, ni écouter l'autre.

Le fantôme, se déconnectant du surnaturel pur, peut également devenir un symbole, ce qui est visible par exemple dans la nouvelle *L'âge de pierre* de Stéphanie Benson. Le texte, dont l'action se passe, semble-t-il au début, dans un Moyen Âge de conventions, raconte une histoire pleine de cruauté, d'une femme, Aïcha. Chaque jour, elle assiste aux actes barbares des hommes-bourreaux qui lapident les femmes, qui tuent les enfants et les vieillards pour des raisons futiles. L'héroïne a peur même de son mari participant également à ces actes cruels. Pour survivre, « les femmes doivent se montrer invisibles, [...] devenir fantômes, se retirer de la vie » (BENSON, S., 2002 : 49). Cette comparaison de la femme au fantôme se répète dans le texte. Par exemple, la narratrice remarque que les femmes ne sont que « des fantômes d'avenues dans une ville longtemps morte de peur » (BENSON, S., 2002 : 47). L'auteur profite de la figure du spectre de façon peu traditionnelle. Le fantôme ne lui sert pas à effrayer car ce qui provoque l'angoisse du lecteur et du personnage ce sont plutôt les atrocités de toute sorte, œuvre d'hommes et non d'êtres surnaturels. Le fantôme s'inscrit dans une optique féministe : cet être mort incarne la femme, qui bel et bien vivante, est comme morte dans la société masculine. La femme y est dépourvue de tous les droits, pour vivre, elle doit se soumettre entièrement à la volonté et aux ordres de ses maîtres — les hommes.

Le récit acquiert des connotations nouvelles et plus inquiétantes quand, *in medias res*, l'auteur révèle que l'action se passe à Kaboul du

XX^e siècle, à l'époque du règne des talibans. Le fantôme figurant la femme dans un monde arabe cesse d'être seulement un des accessoires usés du fantastique. Dépourvu de son habituel caractère anxiogène et de ses caractéristiques fixes, lié, en revanche, à la problématique sociale et féministe, le motif en question se renouvelle considérablement.

Le motif du vampire, le deuxième des thèmes³ les plus angoissants et, malheureusement, les plus stéréotypés au XIX^e siècle, noue également au XX^e et XXI^e siècles un jeu semblable avec les habitudes du lecteur. Le vampire typique possède toujours les mêmes traits distinctifs consacrés par la tradition littéraire et élaborés par certains écrivains, comme Goethe, Tolstoï, Le Fanu, Stoker, qui contribuent à créer au XIX^e siècle une véritable mode de vampires. Rappelons que le vampire traditionnel est un mort-vivant qui quitte sa tombe après le coucher du soleil pour sucer du sang humain, sa nourriture de préférence lui procurant l'immortalité. Il ne craint que l'ail, l'argent, le crucifix et les hosties consacrées. Cet être surnaturel est presque tout-puissant : il est capable de se transformer en toutes sortes d'animaux ou en brouillard, il a le don de télépathie, il sait également descendre le long des murs, tel un lézard. On ne peut le tuer qu'en transperçant son cœur avec un pieu en bois.

Il est aussi facile de reconnaître un vampire d'après certains détails fixes de son aspect physique. Ce personnage effrayant est d'une pâleur étonnante contrastant avec ses cheveux noirs et longs. Il a des canines pointues, des ongles longs et acérés et une pilosité anormalement développée. Le vampire ne laisse aucun reflet dans les miroirs. Éternellement jeune, immortel, il est un séducteur cynique et débauché qui exerce une influence presque hypnotique sur ses victimes — les femmes. C'est pourquoi, dans la littérature du XIX^e siècle, le motif en question est toujours lié à l'érotisme. Est-il possible de changer la caractéristique du personnage codifié à un tel degré ? Regardons comment le néofantastique joue avec ces clichés.

Au XX^e siècle, toutes les certitudes et tous les stéréotypes concernant le personnage du vampire sont rejetés, entre autres, sous une influence considérable de la science-fiction ainsi que du « mainstream »⁴ littéraire.

Le vampire transformé grâce à l'apport de la science-fiction ne ressemble en rien à Dracula et ses confrères. Il ne possède plus de traits distinctifs stables concernant son aspect physique et ses capacités. Le vampirisme n'a plus le caractère surnaturel : fréquemment, il est expliqué par une hypothèse (para)scientifique, telle une maladie d'origine génétique.

³ Nous voudrions préciser que les termes « motif » et « thème » sont traités par la plupart des critiques du fantastique comme synonymes (cf. CAILLOIS, R., 1965 ; VAX, L., 1965).

⁴ Nous utilisons les termes « mainstream » et « courant principal » comme synonymes.

Souvent, cette ancienne figure anxiogène par excellence ne provoque plus la peur, et parfois, comme dans le récit analysé ci-dessous, elle est liée à une sorte d'humour noir.

C'est par exemple la nouvelle *Le pourvoyeur* de Rémi Karnauch qui en apporte une preuve convaincante. Le pourvoyeur, protagoniste du texte, est un vampire très atypique par rapport au modèle traditionnel du vampire du XIX^e siècle. Dans la nouvelle en question, le pourvoyeur est appelé par un homme malade lui-même. Leurs relations ne ressemblent aucunement aux rapports entre l'homme — la victime et le vampire — le monstre. On a même l'impression que le vampire se comporte comme un médecin et le personnage comme son patient. Après un examen attentif, le vampire fait au malade une sorte de transfusion de son propre sang, plus riche en substances vitales que le sang humain. Cette cure médicale particulière constitue le contraire de l'acte vampirique normal : c'est le vampire qui, après, perd toutes ses forces et devient faible et exsangue, tandis que l'homme récupère sa santé très vite. Qui plus est, l'acte n'est pas gratuit : le patient doit à son bienfaiteur deux mille cinq cents francs. Cette capacité extraordinaire du vampire n'a rien de surnaturel, elle est expliquée de manière quasi scientifique, comme « une particularité physiologique, un peu monstrueuse d'ailleurs, rien de plus » (KARNAUCH, R., 1980 : 238). Après avoir perdu toutes ses forces au cours de l'intervention, le bénéficiaire du don se régénère plus tard et peut continuer son activité.

Soulignons également que l'auteur du texte rejette non seulement tous les clichés concernant l'acte vampirique, la figure du vampire diffère considérablement de ses ancêtres littéraires du XIX^e siècle. Le vampire moderne ne se distingue pas des humains par son aspect physique : il ressemble à un homme tout à fait médiocre. C'est pourquoi, il peut se promener dans les rues, utiliser les moyens de transport public. Il n'a pas peur des phénomènes que craint le vampire traditionnel : le soleil, le crucifix, l'ail, l'argent ne lui feront aucun mal. Le pourvoyeur n'est non plus aliéné ni révolté contre la société : tout au contraire, il s'adapte parfaitement à la vie sociale en profitant de ses pouvoirs afin de gagner la vie, d'autant plus qu'il est marié et père de famille. Son don exceptionnel ne provoque pas la peur des humains, mais leur respect envers la créature bien supérieure à eux.

Un autre changement du motif en question s'opère sous l'influence de « courant principal » de la littérature. Tout comme dans le cas du fantôme analysé plus haut, les accents se déplacent de la peur vers la psychologie et la symbolique, ce qui est par exemple visible dans *Duz* de Pierre Pelot. Le protagoniste, le garçon de huit ans appelé Duz, est délaissé par sa mère et son parâtre, semble-t-il temporairement, dans un orphelinat. Une grande partie de ce roman fantastique est consacrée à une problématique sociale

et psychologique. L'auteur décrit un ghetto dans lequel vivent des êtres inutiles pour la société : enfants abandonnés, orphelins, enfants attardés mentalement, ceux avec des problèmes de toutes sortes, enfin vieillards abandonnés par leurs familles. Pelot se concentre sur leurs sentiments, sur leurs problèmes d'adaptation dans un milieu nouveau. L'intrigue ressemble beaucoup à celle qui est caractéristique des textes « mainstream » et elle ne fait aucunement penser au surnaturel.

Le thème du vampire est introduit *in medias res* et il se développe dans une double optique. Celle comportant des éléments plus traditionnels est évoquée dans le récit d'un des vieillards appelé La Noblesse. Il avoue à Duz et ses collègues que parmi les habitants il y a de vrais vampires : « La nuit, ils rôdent. Ils boivent le sang des morts. De jour, ils reprennent leurs formes de gosses anormaux ou de dingues » (PELOT, P., 1997 : 216). Dès lors, le vieillard raconte aux enfants des récits de vampires avec tous les ingrédients traditionnels du mythe vampirique. Une nuit, La Noblesse emmène Duz et un autre garçon dans les souterrains où se rencontrent les vampires. Les enfants participent à la messe noire, pendant laquelle Duz est mordu par une des femmes-vampires. L'acte vampirique décrit est conforme à la tradition : la femme est une créature extrêmement belle, elle hypnotise sa victime qui ressent durant l'acte une excitation et une satisfaction presque sexuelles :

La femme enveloppa Duz de ses bras. [...] Et, dans un grand tourbillon fou de douleur et de jouissance mêlées, mordit. [...] Duz cria. Cria sous la douleur, et puis cria pour qu'elle morde encore, qu'elle continue. Pour que cela ne finisse jamais... Il l'aurait suivie jusqu'au bout des Enfers, en admettant que les Enfers existent. Et avec elle, ils ne pouvaient pas exister.

PELOT, P., 1997 : 310

La conséquence de l'acte est aussi canonique pour les récits vampiriques : Duz ressent lui-même la soif du sang, mord un vieillard et boit à son tour du sang. Le garçon se transforme donc en vampire. Pourtant, il s'avère le matin que tous les événements ne sont qu'un rêve de Duz.

Cette optique plus traditionnelle préfigure un aspect plus profond, psychologique et symbolique, de la métamorphose de Duz en vampire. Car une telle transformation a lieu : sous l'influence des événements traumatisants et de ses nouveaux copains Duz devient une véritable incarnation du mal. Le garçon commence à comprendre que son séjour en orphelinat durera beaucoup plus longtemps que deux mois de vacances, que probablement sa mère et son nouveau mari le délaisseront jusqu'à sa majorité. C'est pourquoi, il éprouve de la haine contre tout le monde. Sa première

victime est une fille attardée mentalement qu'il viole avec ses copains. Ensuite, il précipite du rocher, tout à fait consciemment, un collègue qu'il n'aime pas trop. Le dénouement du roman laisse supposer que l'enfant commettra encore un crime : quand sa mère et son parâtre lui font la visite, il leur propose, en cachant dans sa poche un grand couteau, une promenade dans un bois, un lieu sauvage et désert. Ils acceptent en prononçant des mots significatifs : « Nous t'appartenons corps et âmes jusqu'à 18 heures » (PELOT, P., 1997 : 326). Le vampirisme n'est donc qu'un prétexte pour exprimer une évolution intérieure du héros en un monstre humain — un psychopathe.

Notons au passage que la tendance de remplacer les vampires par les psychopathes est récurrente dans le nouveau fantastique. Il existe même le sous-genre du néofantastique appelé le « gore » où les psychopathes et leur activité morbide sont toujours au centre. Le cadre restreint de la présente étude ne nous permet pas de décrire en détails de traits distinctifs du « gore », c'est pourquoi nous ne voudrions qu'évoquer grosso modo les parallèles entre le vampire et le monstre humain. C'est, entre autres, Louis Vax qui remarque une parenté étrange entre les deux figures du mal : « Le vampire s'apparente au criminel, au maniaque sexuel » (VAX, L., 1965 : 78). Il faut également souligner que les tueurs en série sont souvent appelés les vampires par la société, tel le plus fameux meurtrier polonais nommé « le vampire de Silésie ». Ce qui les unit sans aucun doute est une alliance épouvantable de la violence et de la sexualité. Le vampire séduit sa victime pour boire son sang dans un acte rappelant un acte sexuel et constituant une source de plaisirs sensuels, aussi pour la victime. Le psychopathe peut également séduire sa victime, pour ensuite la priver de liberté et l'exposer aux différentes tortures, fréquemment de caractère sexuel, qui lui apportent une satisfaction qu'il est incapable d'atteindre dans un contact sexuel « normal ». Le psychopathe, tel un vampire traditionnel, boit parfois le sang de ses victimes. Dans les deux cas, la rencontre avec de personnages effrayants finit pour des victimes par la mort. Les deux figures agissent de préférence la nuit, comme des animaux carnivores. Le jour, le vampire se cache dans une tombe, tandis que le psychopathe cache sa vraie nature perverse derrière un masque d'honorabilité, dont par exemple une profession respectée ou un mode de vie exemplaire. Tous les deux, ils sont des révoltés contre la société, contre ses règles morales, religieuses, ainsi que contre ses lois. Ces personnages ambigus provoquent des réactions semblables : un mélange bizarre de répulsion et de fascination. Le vampire hypnotise, attire et horrifie sa victime. Le psychopathe, rejeté par la société, constitue en même temps son objet d'intérêt particulier : les gens lisent volontiers des textes dans des journaux parlant de crimes atroces commis par les déviants, aussi les

thrillers sur les psychopathes deviennent de best-sellers (par exemple *Le silence des agneaux* de Thomas Harris avec un personnage intéressant du meurtrier — cannibale et philosophe à la fois, Hannibal Lecter).

En récapitulant, remarquons que le fait de remplacer les monstres surnaturels par les monstres humains est conforme à la tendance générale des jeux littéraires, signalée plus haut, de déconnecter le phénomène, jadis incarné par des figures toujours insolites comme le fantôme ou le vampire, du surnaturel pur — difficile à accepter par le lecteur moderne.

Il faut également remarquer que le nouveau fantastique joue non seulement avec des ingrédients traditionnels du contenu. Certaines techniques d'écritures, caractéristiques du fantastique du XIX^e siècle, deviennent aussi des éléments de jeux littéraires.

Un lecteur traditionnel du fantastique classique est habitué à ce que la narration prenne souvent forme d'une gradation, c'est-à-dire que les événements soient racontés dans un certain ordre, dès les minimes et, en apparence, sans importance, jusqu'aux plus graves et inquiétants. Cependant, le néofantastique rejette volontiers cette technique afin de créer la sienne, étant son contraire. La technique néofantastique dont nous parlons repose sur un vaste mouvement en arrière et consiste à raconter les événements en commençant par leur fin et en terminant par leur début, ce qui donne souvent une impression de chaos et de désordre. Elle est par exemple utilisée dans la nouvelle *Entropie* de Jean-Pierre Andrevon où elle s'adapte parfaitement à la thématique et au titre du récit. Le mot « entropie » veut dire, du grec, « retour en arrière » et désigne la dégradation de l'énergie qui se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière. En fait, tout le texte, son intrigue, sa narration et même sa forme typographique, incarnent un désordre toujours croissant et déroutant de plus en plus le lecteur. Le héros parfaitement anonyme quitte son bureau, muni de super gadgets techniques inconnus au XX^e siècle et revient chez lui en profitant d'une voiture turbo capable de se mouvoir dans l'air. Le lecteur est dès le début attaqué par des détails de toutes sortes permettant de situer l'action dans un futur éloigné et indéterminé. Pourtant, le paragraphe suivant du texte obscurcit sa réception : à la télé, le même héros regarde Johnny Hallyday, Claude François, Schubert, Lully, Mozart... vivants. Le journal télévisé évoque des événements actuels, tels la guerre du Golfe, le débarquement en Normandie, la bataille de Verdun ou celle de Waterloo. À cause d'un tel chaos, il est complètement impossible de situer l'action de la nouvelle dans un cadre temporel quelconque. L'alinéa suivant montre le protagoniste en costume de marquis lisant des œuvres de ses contemporains, comme par exemple Rousseau, Voltaire, et se souvenant des événements récents, tels la guerre de cent

ans et les conquêtes de César. Puis, le lecteur retrouve le personnage dans une caverne, sans feu et sans nourriture. La partie typographique qui suit, décrit tout d'abord sa transformation en reptile géant, couvert d'écailles, puis sa métamorphose en un fragment de matière. Le dernier paragraphe évoque le « Big Bang ». Chaque alinéa dérouté le lecteur en présentant une journée de la vie du même héros, mais montré sans cesse dans une époque historique différente, ce qui augmente une impression, de plus en plus croissante, de surprise et de chaos. Tandis que la technique traditionnelle de la gradation sert à créer successivement une tension atteignant son point culminant vers la fin du texte, la technique moderne utilisée par Andrevon contribue à faire naître et à maintenir un désordre, toujours le même, dès le début jusqu'à la fin. C'est pourquoi, il est possible de l'appeler « la technique du désordre ».

Une autre violation de la technique de gradation apporte le récit *Enfant solitaire* de J.-P. Andrevon. La première phrase de la nouvelle contredit aux règles canoniques du fantastique : « Ludovic Janvier prit conscience du phénomène devant la télé » (ANDREVON, J.-P., 1997 : 49). Sans aucune introduction, sans ambiance d'épouvante construite graduellement, le phénomène apparaît *in medias res* dans l'incipit. En quelques phrases suivantes du premier paragraphe, l'auteur révèle la nature et le mode d'agir du phénomène, qui dans un texte du XIX^e siècle, sont longtemps entourés de mystère et expliqués progressivement. La suite du récit d'Andrevon se réduit à une illustration de ce qui a été déjà annoncé dans l'incipit. Encore une fois, contrairement à la technique de la gradation, l'effet de tension n'est pas le but de l'écrivain. Il semble plutôt qu'en jouant consciemment avec les habitudes des lecteurs, il veuille, dès le début, les surprendre et choquer, au lieu de créer lentement une ambiance insolite. Vu les moyens formels utilisés, il serait juste de nommer cette technique moderne « la technique directe de phrases-chocs » ou bien « la technique de l'incipit avertisseur ».

Le néofantastique remet aussi en question une autre technique, caractéristique pour le fantastique classique, à savoir la technique de l'ambiguïté. Elle se distingue par l'hésitation, pour employer un terme fameux de Tzvetan Todorov. D'après le critique évoqué, la nouvelle fantastique se termine toujours de façon ambiguë, quant à la manière d'interpréter la nature des événements présentés. Le lecteur du fantastique traditionnel hésite donc entre deux interprétations qui coexistent dans le récit : surnaturelle et rationnelle. Cette hésitation est, selon Todorov, inextricablement liée au fantastique, elle en constitue même la condition *sine qua non*. Pourtant, il est fréquent que le néofantastique procède sans hésitation. Nombreux sont les récits du nouveau fantastique qui finissent par une seule possibilité d'interprétation.

Par exemple le récit *Celui qui pourrissait* de Jean-Pierre Bours n'a qu'une explication des faits relatés, mais elle est révélée dans la dernière phrase du texte, ce qui permet de maintenir un climat d'épouvante dès le début jusqu'à la fin de la nouvelle. Bours raconte deux histoires parallèles : d'un côté, la destinée tragique d'un jeune médecin Jack Davidson souffrant successivement de toutes les maladies d'épiderme possibles qui changent sa vie en enfer ; d'un autre côté, le récit des crimes épouvantables commis par un meurtrier mystérieux à Londres du XIX^e siècle. C'est l'excipit du texte qui unit ces deux intrigues : les piétons qui retrouvent le cadavre de Jack Davidson, près d'un corps massacré d'une des victimes du tueur en série, constatent : « Qu'est-ce que c'est que cette horreur ? Voilà quelle fut la seule épitaphe de Jack l'Eventreur, mon bon monsieur » (BOURS, J.-P., 1977 : 28). Il est évident, sans aucune ambiguïté, que le récit constitue une histoire alternative des meurtres de Jack l'Eventreur.

De même, la nouvelle *La veuve* de Jean-Pierre Andrevon possède une seule, surnaturelle, interprétation. Comme dans le cas précédent, elle n'est révélée qu'au dénouement du récit. Le héros, follement amoureux de la belle Léonora, une veuve de fraîche date encore, se décide à l'épouser, bien que certaines des coutumes de sa bien-aimée l'inquiètent. La nuit de noces, tous les mystères de sa femme trouvent une explication étrange. Léonora se déshabille devant son mari, à la fin elle ôte ses deux gants noirs dont elle ne se sépare jamais et le héros comprend enfin, hélas trop tard, pourquoi elle ne mange rien — car elle préfère une autre source de nourriture : la chair humaine qu'elle déchire à l'aide de ses longs ongles aiguisés comme des poignards. Le sort du nouveau marié ainsi que de tous les maris défunts de Léonora ne fait pas de doute pour le lecteur qui n'est aucunement obligé de choisir entre le réel et le surnaturel car il existe seulement une explication insolite d'événements. La technique de l'ambiguïté n'est donc pas un ingrédient nécessaire du nouveau fantastique qui, sans imiter servilement le fantastique traditionnel, élabore toujours ses propres formules.

En concluant, nous pouvons constater que le nouveau fantastique joue volontiers avec le fantastique du XIX^e siècle, genre qui, par sa codification, se prête facilement à un tel jeu. Parmi les moyens du jeu les plus récurrents au niveau du contenu, nous avons reconnu un procédé de déconnecter des figures et des motifs traditionnellement anxigènes du surnaturel pur, entre autres par l'humour noir, et une tendance de leur conférer un aspect plus symbolique, psychologique ou bien social. Au niveau formel, les techniques traditionnelles d'écriture (« techniques : de la gradation, de l'ambiguïté ») sont souvent remplacées par les formules modernes (« techniques : du désordre, directe des phrases-chocs »), produisant non seulement la peur, mais aussi choc, surprise, étonnement, enfin effet ludique.

Grâce à tous ces aspects, le néofantastique se présente avant tout comme un jeu littéraire, un clin d'œil, un peu ironique, de l'auteur envers un lecteur moderne, capable de retrouver dans un texte des éléments ludiques et d'en tirer un plaisir de lecture.

Bibliographie

- ANDREYON, Jean-Pierre, 1997 : *Fins d'après-midi*. Paris, Édition de la voûte.
- BACHELARD, Gaston, 1957 : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978 : « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». In : *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- BENSON, Stéphanie, 2002 : *Bleu, Blanc, Sang*. Paris, Fleuve Noir.
- BOURS, Jean-Pierre, 1977 : *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout.
- CAILLOIS, Roger, 1965 : *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- KARNAUCH, Rémi, 1980 : *L'oreille contre les murs*. Paris, Denoël.
- MALRIEU, J., 1992 : *Le fantastique*. Paris, Hachette.
- PELOT, Pierre, 1997 : *Duz*. Paris, Fleuve Noir.
- RÉMY, Ada et Yves, 1998 : *Les soldats de la mer*. Paris, Fleuve Noir.
- SCARBOROUGH, D., 1959 : *The supernatural in modern English fiction*. London, Golancz.
- TODOROV, Tzvetan, 1978 : *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- VAX, Louis, 1965 : *La séduction de l'étrange*. Paris, PUF.
- WANDZIOCH, Magdalena, 2001 : *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

ALEKSANDRA KOMANDERA

Université de Silésie

Comment jouer aux codes littéraires ? (À l'exemple des contes insolites français du XX^e siècle)

ABSTRACT: One of the essential features of the twentieth century French uncanny tales is a play with literary conventions. According to the postmodern aesthetics, these short fictions give priority to all kinds of transgressions on the level of both the content and the form.

The aim of the study is to describe the play with the literary codes on the basis of short fictions of G. Apollinaire, M. Aymé, B. Vian, P. Gripari, J. Supervielle, M. Tournier, Ph. Dumas and B. Moissard, P. Fleutiaux. The authors invite the readers to take part in the ludic activity and let the perception of the uncanny tales depend on their familiarity with the related categories of the marvellous and the fantastic, and on their knowledge of intertextuality rules.

KEY WORDS: Short fiction, the uncanny, the fantastic, the marvellous, literary conventions, cultural code.

Les œuvres littéraires dialoguent. L'écho de leurs échanges, en dehors des frontières du temps, de l'espace ou de la culture, s'intensifie au XX^e siècle. En suivant la poétique postmoderne, les auteurs pratiquent les jeux littéraires qui consistent à transgresser les conventions poétiques, imiter les styles, parodier ou transformer les textes antérieurs. Composés au XX^e siècle, les contes insolites, eux aussi, s'inscrivent dans cette tendance, avec leur va-et-vient entre le fantastique et le merveilleux et leur référence à l'héritage culturel du lecteur. Lire ces formes brèves revient à savoir jouer aux codes artistiques.

En dépit de leur hétérogénéité flagrante les contes insolites font l'unité par deux caractéristiques récurrentes : le choix du pacte ludique proposé au lecteur et, partant, l'engagement de ce dernier à coopérer à la

construction sémantique de l'univers de fiction. La lecture des contes insolites nécessite l'acceptation de la spécificité des règles de l'activité ludique et projette une interprétation dépendant de l'appartenance culturelle, de la connaissance des normes génériques et de l'expérience du lecteur.

Les contes insolites offrent un jeu littéraire à double niveau : dans le cadre des catégories esthétiques et dans le domaine des références culturelles. C'est dans cette double voie que nous voudrions décrire leur valeur ludique.

Afin de bien saisir le côté ludique des contes insolites au niveau des catégories esthétiques il faut revenir à l'essence même de ce type de récit bref, voire à sa définition. Du point de vue étymologique, l'insolite concerne tout ce qui est contraire à l'usage, aux habitudes. Si nous adoptons la position selon laquelle « usage » ou « habitude » sont synonymes des conventions littéraires, nous impliquons que les contes insolites sont des textes où le jeu littéraire postmoderne se manifeste. Notamment dans le caractère inouï des récits, élaboré par l'intermédiaire de la violation des poétiques fonctionnant dans la culture.

Outre le sens encyclopédique, l'insolite qualifie tout ce qui est difficile à interpréter d'une façon distincte. Telle est l'opinion de Jean-Louis BERNARD, qui note : « [L'insolite désigne — A.K.] ce qui sort de l'ordre normal des choses [...], ce qui existe, mais ne s'explique pas ou mal [...] » (1971 : 162).

Le manque de certitude dans l'élucidation d'un phénomène advenant dans l'univers représenté détermine la pluralité des interprétations.

Une définition plus détaillée de l'insolite provient de Michel GUIOMAR qui, en 1957, s'exprime sur la notion dans la *Revue d'Esthétique*. Par l'insolite, il entend : « qui est contraire à l'usage, à l'habitude, aux règles, aux lois. Toute dérogation à une norme fixée est insolite. [...] L'insolite surgit d'un dérèglement de lois admises et n'existe qu'en fonction d'un témoin envahi par une interprétation non rationnelle des faits » (1957 : 114, 117).

Dans la caractéristique proposée par Michel Guiomar, deux aspects sont décisifs. Le premier renvoie à la perception de l'insolite. Le critique explique que la transgression des principes établis n'est pas une impression individuelle ; au contraire, elle est enracinée dans le contexte, c'est-à-dire elle dépend des codes culturels. Seul le savoir des convenances permet de saisir l'insolite, à son plus haut degré. L'autre élément distinctif de la catégorie ressortit à l'émotion éveillée par un fait surnaturel. Guiomar identifie l'insolite avec le rejet de l'hésitation, de l'ambiguïté et de l'épouvante. Ce trait annonce indéniablement le jeu avec le fantastique classique dont les composantes inhérentes sont l'hésitation (T. Todorov) et la peur (P.-G. Castex), et avec le merveilleux qui, lui, se base sur la sus-

pension consentie de l'incrédulité (S.T. Coleridge) face au monde gouverné par les lois autres que naturelles.

Parmi les instants où apparaît le ludisme procédant des échanges de l'insolite avec les catégories esthétiques voisines, certains sont d'ordre formel, d'autres réfèrent à l'impact émotionnel exercé sur le lecteur. Le fait que les contes insolites privilégient le pacte ludique commande l'emploi des procédés imitatifs ou parodiques dans l'*incipit*. La partie initiale des contes insolites s'avère un emplacement par excellence du jeu littéraire. En tenant compte des *incipit* types du merveilleux et du fantastique, le lecteur découvre les modifications qui s'y opèrent. En effet, le jeu consiste d'abord à identifier la catégorie esthétique et ensuite à saisir des aspects inédits. Un tel déchiffrement est possible grâce à la nature même de l'*incipit*, comme l'explique Philippe ANDRÈS : « [L'incipit — A.K.] doit jouer sur le système de reconnaissance générique et de nouveauté par rapport aux habitudes du lecteur » (1998 : 79). La partie initiale contient des indices permettant l'identification du modèle (texte, catégorie, genre) et des éléments par lesquels l'hypertexte se différencie de son hypotexte (G. Genette).

La célèbre formulation de Samuel Taylor Coleridge appliquée au merveilleux indique la présence du surnaturel accepté dans le féérique. La suspension consentie de l'incrédulité a lieu au seuil d'une histoire racontée. Le « Il était une fois... », où se concentrent les « signes aisément reconnaissables » (DUFAYS, J.-L., 1994 : 238), transporte le lecteur immédiatement dans un passé révolu et imprécis où tout était possible. Les contes insolites s'éloignent pourtant de cette structure canonique : chez Philippe Dumas et Boris Moissard, le Prince Charmant habite Rouen (*La belle au doigt bruyant*), la fée (*Le don de la fée Mirobola*) et le Petit Chaperon rouge (*Le Petit Chaperon Bleu Marine*) vivent de nouvelles aventures au centre de Paris ; chez Pierre Gripari, la rue Mouffetard à Paris devient domicile d'une sorcière (*La sorcière de la rue Mouffetard*). Dans ces textes, le lecteur accepte les règles du jeu qui donnent droit de cité aux phénomènes surnaturels sans chercher à les comprendre rationnellement. Toutefois, il se rend compte des changements dans le code stylistique propre au merveilleux :

« Étant donné une expression comme "Il était une fois", il [le lecteur — A.K.] sera aussitôt en mesure d'établir, automatiquement et sans efforts inférentiels, que (I) les événements dont on parle se situent à une époque non historique indéfinie ; (II) qu'ils ne sont pas à entendre comme "réels" ; (III) que l'émetteur veut raconter une histoire imaginaire pour divertir » (Eco, U., 1985 : 98).

En nous référant aux propos d'Umberto Eco, nous constatons que le jeu littéraire au niveau de l'*incipit* consiste à situer un phénomène contre-

disant la logique dans un cadre spatio-temporel repérable, ici et maintenant. Les fins comiques dont parle Eco assimilent les contes insolites à la parodie, décodée à condition de la familiarité avec les conventions littéraires :

« Parce qu'elle suppose une connaissance et une reconnaissance des modèles initiaux, la parodie peut contribuer, auprès d'un public averti, à valoriser ce dont elle s'inspire. Sa réception est fondamentale parce qu'elle implique toujours une compétence interprétative : lorsque celle-ci fait défaut, le statut parodique du texte se voit parfois complètement ignoré » (ARON, P., dir., 2002 : 440).

Un cas particulier de transformations initiales apparaît dans les récits de Marcel Aymé. Si nous adoptons la formule ouvrant le conte « Il y avait » en tant qu'une variable du « Il était une fois » nous pouvons observer comment le conteur bouleverse le schéma classique qui veut l'*incipit* merveilleux introduisant dans un passé sans date ni réalité. En témoignent les fragments suivants, provenant respectivement des contes *Le passe-muraille* et *Les Sabines* :

Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 bis de la rue d'Orchamps, un excellent homme nommé Dutilleul qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé.

Il y avait à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité.

AYMÉ, M., 2002 : 7, 20

Le rejet de l'éloignement spatio-temporel, qui enfreint les conventions, semble caractéristique de l'écriture ayméenne. Selon Jean CATHELIN, cette « technique de l'évidence » (1958 : 44) consiste à présenter un phénomène irréel comme un événement ordinaire. Certains critiques soulignent que les contes ayméens s'éloignent du merveilleux et s'approchent du fantastique, même jusqu'au degré qui permet de dire que « la fusion du réalisme et du fantastique s'[y — A.K.] opère sans heurt » (DUMONT, J., 1975 : 450). Cette constatation impose l'examen des relations existant entre les *incipit* insolites et le fantastique.

Selon Pierre-Georges CASTEX, la composante inséparable du fantastique est l'« intrusion brutale du mystère dans la vie réelle » (1951 : 8). En même temps, le phénomène irréel est censé éveiller l'épouvante¹. Afin d'augmenter l'impact de l'irruption et intensifier la peur les auteurs créent

¹ Selon R. CAILLOIS, l'effroi ressortit à l'ébranlement de la logique : « Le prodige y [dans le fantastique — A.K.] devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables » (1975 : 15).

l'effet de réel et trompent le lecteur sur la vraie nature de l'histoire entamée. L'atmosphère de plausibilité s'installe par l'ancrage *hic et nunc*, c'est-à-dire par le choix d'un cadre spatio-temporel familier. La structure initiale des contes insolites semble rappeler le fantastique mais cette affiliation est illusoire. Les *incipit* des récits de Marcel Aymé, qui opte pour le chronotope déterminé, brisent l'effet de réel par l'introduction de l'événement irrationnel, décrit comme naturel et ne stimulant pas l'effroi.

D'autres exemples du jeu avec le fantastique proviennent des contes où l'inhabituel se manifeste progressivement. *Kurt von Dupont* de Pierre Gripari est l'histoire d'un revenant, héros éponyme, qui erre sur la terre afin de faire publier ses *Mémoires posthumes*. L'*incipit* suit la poétique fantastique en situant l'action dans un espace et un temps précis : Paris, la veille de Noël 1960. Le surnaturel s'infiltré dans l'histoire par des indices qui au début restent nébuleux au narrateur-témoin, tels l'apparition, le titre de l'ouvrage et d'étranges réponses de Kurt von Dupont :

— Je n'ai pas d'adresse [...] Je n'habite pas [...] Je ne bois pas [...] Je ne mange pas non plus.

GRIPARI, P., 1965 : 241—243

Quand, finalement, le narrateur découvre que Kurt von Dupont est un revenant, il est à peine étonné.

Comme le montre Pierre Gripari, les êtres malfaisants du fantastique n'ont pas la même fonction dans l'insolite. Un mort-vivant apparaissant à minuit, heure propice aux manifestations angoissantes, n'est plus anxiogène, comme en persuade l'auteur dans *La maison de l'oncle Pierre*. L'exclusion de peur et la montée de l'irréel jouent avec les schémas usuels du fantastique conformément au procédé de l'« insolitation » (GUIOMAR, M., 1957 : 119) qui consiste à allouer aux êtres et aux objets un nouvel état.

Si le jeu avec la peur n'est plus possible, il faut en trouver un autre. C'est le cas des récits qui débutent à la façon fantastique mais n'effraient pas. L'humour, qui mène parfois vers le sentiment de l'absurde, peut naître de l'attitude adoptée par le témoin de l'inhabituel. Chez Guillaume Apollinaire, par exemple, le don mimétique d'un personnage devient une faculté enviable. Le narrateur-témoin avoue :

Les jours suivants, je ne pensais qu'à cela et je me surprénais, à tout propos, tendant ma volonté dans le but de modifier ma forme et ma couleur. Je tentai de me changer en autobus, en Tour Eiffel, en Académicien, en gagnant du gros lot.

APOLLINAIRE, G., 1936 : 188

Jules Supervielle procède de la même manière et fait de la métamorphose de son protagoniste, Sir Rufus Flox, un changement ne contredisant pas la logique, et même recommandé :

— Vous avez envie de devenir cheval? [...] En voilà une affaire !
Pourquoi vous retenir? Il ne faut pas contrarier sa nature.

SUPERVIELLE, J., 1958 : 90

Quant à l'humour évoluant vers l'absurde, il est assez fréquent dans les contes insolites. À titre d'exemple évoquons le récit de Boris Vian *Le plombier*, où le héros éponyme s'adonne à la réparation de la tuyauterie pendant quarante-neuf heures sans relâche et est ranimé au moyen du bouillon versé par les narines, ou encore le texte de Pierrette Fleutiaux *En courant*, où le phénomène inhabituel advient dans un lieu public, le parc. La narratrice y voit une joggeuse sortir des objets variés d'une poche de son short :

[...] une serviette de plage [...] une bouteille d'eau minérale [...] une pomme, une grappe de raisins, une grosse paire de lunettes de soleil, une paire de lunettes de lecture, une petite machine à écrire extraplate, un dictionnaire, un coussin, une corde à sauter, un appareil photographique [...]

FLEUTIAUX, P., 1995 : 12

L'absurde atteint le zénith quand un homme sort de son short non seulement un ordinateur portable, mais aussi un bébé, vivant.

Le rejet de l'effroi dont témoignent ces textes, ainsi que l'absurdité et la parodie des conventions littéraires rapprochent l'insolite du grotesque qui, lui aussi, privilégie le ludisme. Il faut cependant accentuer que l'insolite crée un univers qui a ses propres lois.

La deuxième voie d'analyse de la valeur ludique des contes insolites prend la forme du jeu des références culturelles. Face à un nouveau texte, le lecteur se sert des stéréotypes propres à la culture dans laquelle il évolue ou des informations acquises lors des lectures précédentes. Les contes insolites proposent un éventail ample de références et invitent le lecteur à établir la relation entre le nouveau et le connu. Une telle lecture peut être abordée dans la perspective de la théorie de Michel Picard. Le théoricien en distingue deux types : lecture libre, le *playing*, et lecture ordonnée, le *game* (PICARD, M., 1986 : 162). La première consiste à s'identifier volontairement avec le monde représenté afin de goûter du plaisir ; la seconde repose sur la distance réflexive du lecteur envers le texte, la recherche des points communs ou divergents par rapport au code littéraire.

Certains récits insolites jouent avec les stéréotypes fonctionnant dans la mythologie païenne ou chrétienne (p.ex. l'image du paradis et de l'enfer, la représentation du diable), d'autres renvoient aux textes antérieurs (p. ex. *Lours* de Pierre Gripari fait écho de *Lokis* de Prosper Mérimée).

Parmi les systèmes de références auxquels fait appel le lecteur le merveilleux occupe une place privilégiée. Il est repérable, nous l'avons vu, tout d'abord dans les *incipit* par la formule initiale. Le jeu des reconnaissances se prolonge à travers l'emploi des personnages types de cette catégorie, comme les animaux dotés de la parole humaine, dont les propos créent le comique des mots. Dans les récits de Marcel Aymé, le poussin en voyant un cerf s'exclame : « Tiens [...], voilà un bœuf » ; le bœuf devant le cerf : « Ah ! qu'il est drôle avec son petit arbre sur la tête ! Non laissez-moi rire ! » (AYMÉ, M., 1987 : 29, 41).

Le recours au féérique a lieu également dans les textes qui imitent, modifient et parodient les ouvrages littéraires antérieurs, notamment les récits de Charles Perrault ou les contes des frères Grimm. Dans ce cas, le jeu interprétatif reste toujours sous le signe de l'intertextualité. Les réalisations les plus marquantes sont variées. En premier lieu, les conteurs empruntent des personnages : le Petit Poucet (*La fugue du petit Poucet* de Michel Tournier), Barbe-Bleue ou le Petit Chaperon rouge (*Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules* de Pierrette Fleutiaux), Blanche-Neige (*La belle histoire de Blanche-Neige* de Philippe Dumas et Boris Moissard). Ensuite, ils changent les attributs ou les traits des protagonistes : la Belle au bois dormant devient la belle au doigt bruyant (*La belle au doigt bruyant* de Philippe Dumas et Boris Moissard), le Petit Chaperon rouge porte le pantalon rouge (*Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules* de Pierrette Fleutiaux). Contrairement à leurs hypotextes, les contes insolites mettent en scène des personnages entreprenants, comme le Petit Chaperon Bleu Marine qui élabore un stratagème afin de devenir aussi fameux que le Petit Chaperon rouge, ou le loup, qui n'est plus une bête sauvage mais agit avec sagacité et, pour éviter le sort de son ancêtre, il fuit la fillette. Il y a enfin des modifications des séquences stéréotypées narratives, comme celles chez Pierrette Fleutiaux : dans la nouvelle histoire de Blanche-Neige, la méchante reine devenue Présidente de la République, n'interroge plus son miroir. La célèbre question « Miroir, miroir magique, dis-moi qui est la plus belle ? », modifiée en « Suis-je la personne la plus intelligente du pays ? » (DUMAS, Ph., MOISSARD, B., 1977 : 6), est posée dans les sondages. Les nains, eux aussi, subissent un remaniement : ils sont plutôt des hommes lassés de la dictature des femmes. De pareilles modifications caractérisent le conte *Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules* : envoyée par sa mère jouer avec les loups, la fillette triomphe des bêtes au moyen d'une « gomme-qui-colle-tout » (FLEUTIAUX, P., 1984 : 94),

d'un fouet et d'un brandon. Quand elle rencontre Barbe-Bleue, elle mène avec lui un dialogue qui rappelle le jeu des questions et des réponses de la version de Charles Perrault :

- Par ma mère et ma mère-grand, votre barbe est bien bleue !
- C'est parce que je trouve cela plus drôle, dit Barbe-Bleue. [...]
- Par ma mère et ma mère-grand, ce carrosse est bien téméraire ! dit Petit Pantalon Rouge.
- C'est que je répugne aux sentiers battus, dit Barbe-Bleue. [...]
- Par ma mère et ma mère-grand, je ne connais pas ce chemin.
- Il nous mène comme au cinéma, dit Barbe-Bleue soulevant le rideau de sa portière, n'aimes-tu pas cela ?

FLEUTIAUX, P., 1984 : 101—102

La fin de l'entretien diffère aussi du conte classique : Petit Pantalon Rouge n'est pas avalée par Barbe-Bleue, elle devient sa femme.

Dans *La fugue du petit Poucet*, Michel Tournier s'adonne à une parodie : le petit Poucet arrive chez les Logre qui forment une sorte de secte où règne la débauche. Leur devise « Faites l'amour, ne faites pas la guerre » (TOURNIER, M., 1978 : 56) n'est que le début des surprises offertes au lecteur. Il s'avère bientôt que M. Logre est accusé de trafic, d'usage de drogue et de détournement de mineur.

La réécriture des contes de Charles Perrault repose sur les jeux intertextuels. Elle peut avoir la forme de l'imitation ou de la parodie. Dans la majorité des contes, elle s'approprie les modalités de la perversion, dont parle Jean DE PALACIO :

« Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée, représentée ici par les *Contes* de Perrault. C'est altérer les lois du genre, y introduire la disparate, en déformer le registre. C'est faire violence, de quelque façon que ce soit, aux attendus du merveilleux. C'est encore privilégier la partie aux dépenses du tout, être infidèle aux proportions, grossir le détail minuscule, dénaturer les mobiles, brouiller les rôles, abâtardir le langage. C'est enfin inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente » (1993 : 29).

Telle est l'essence des contes insolites : la négligence envers les règles poétiques et le nouvel état des choses. Avec le ludisme qui devient l'élément inhérent à leur poétique, ces textes s'inscrivent dans une catégorie esthétique à part. Leur lecture n'est pas possible sans le décodage des codes littéraires, car ces récits au second degré se font du « dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel et antérieur » (KRISTEVA, J., 1969 : 144).

Bibliographie

- APOLLINAIRE, Guillaume, 1936 : « La disparition d'Honoré Subrac ». In : IDEM : *L'Hérésiarque et Cie* [1910]. Paris, Librairie Stock.
- AYMÉ, Marcel, 1987 : « Le cerf et le chien ». In : IDEM : *Les Contes bleus du chat perché* [1963]. Paris, Éditions Gallimard.
- AYMÉ, Marcel, 2002 : « Le passe-muraille », « Les Sabines ». In : IDEM : *Le Passe-muraille* [1943]. Paris, Éditions Gallimard.
- DUMAS, Philippe, MOISSARD, Boris, 1977 : « La belle histoire de Blanche-Neige », « Le Petit Chaperon Bleu Marine », « Le don de la fée Mirobola », « La belle au doigt bruyant ». In : IDEM : *Contes à l'envers*. Paris, L'École des loisirs.
- FLEUTIAUX, Pierrette, 1995 : « En courant ». In : EADEM : *Sauvée!* [1993]. Paris, Éditions Gallimard.
- FLEUTIAUX, Pierrette, 1984 : « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules ». In : EADEM : *Métamorphoses de la reine*. Paris, Éditions Gallimard.
- GRIPARI, Pierre, 1965 : « Kurt von Dupont », « L'ours ». In : IDEM : *Diable, Dieu et autres contes de menterie*. Éditions de la Table Ronde.
- GRIPARI, Pierre, 1978 : « La sorcière de la rue Mouffetard ». In : IDEM : *Contes de la rue Broca* [1967]. Éditions de la Table Ronde.
- SUPERVIELLE, Jules, 1958 : « Les suites d'une course ». In : IDEM : *L'Enfant de la haute mer* [1931]. Paris, Éditions Gallimard.
- TOURNIER, Michel, 1978 : « La fugue du petit Poucet ». In : IDEM : *Le Coq de bruyère*. Paris, Éditions Gallimard.
- VIAN, Boris, 1997 et 1998 : « Le plombier ». In : IDEM : *Les Fourmis*. Société Nouvelle des Éditions Pauvert.
- ANDRÈS, Philippe, 1998 : *La Nouvelle*. Paris, Ellipses / Édition Marketing S.A.
- ARON, Paul, et all., dir., 2002 : *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France.
- BERNARD, Jean-Louis, 1971 : *Le Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Paris, Éditions du Dauphin.
- CAILLOIS, Roger, 1975 : « De la féerie à la science-fiction ». In : IDEM : « *Obliques* » précédé de « *Images, images* ». Paris, Éditions Stock.
- CASTEX, Pierre-Georges, 1951 : *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris, Librairie José Corti.
- CATHELIN, Jean, 1958 : *Marcel Aymé ou le paysan de Paris*. Paris, Nouvelles Éditions Debrasse.
- DE PALACIO, Jean, 1993 : *Les Perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*. Nouvelles Éditions Séguier.
- DUFAYS, J.-L., 1994 : *Stéréotype et lecture*. Liège, Pierre Mardaga.
- DUMONT, J., dir., 1975 : *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*. Genève, Éditions Famont.
- ECO, Umberto, 1985 : *Lector in fabula* [1979]. Éditions Grasset et Fasquelle.
- GUIOMAR, Michel, 1957 : « L'insolite ». In : *Revue d'Esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- KRISTEVA, Julia, 1969 : *Sémiotikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris, Le Seuil.
- PICARD, Michel, 1986 : *La Lecture comme jeu*. Paris, Les Éditions de Minuit.

ALEKSANDRA MARIA GRZYBOWSKA

Université de Silésie

Le discours de l'ironie dans *Maryse* de Francine Noël

ABSTRACT: *Maryse*, a postmodern novel by Francine Noël, offers an ironic look at the baby boomers' uncertain axiology. We focus on the multiple levels of irony inherent in the portrait of the characters of the novel. Our analysis of the ironic discourse has two interpretative components. First, we closely examine the dialogue between two characters, lovers, which reflects, as in a *mise en abyme*, the baby boomers' generally accepted idea of the couple. Second, we study the ironic discourse of the couple from the social perspective, as seen through *Maryse's* sentimental affair, whose personal and professional journey exemplifies the intertextual game found in other French classic novels (Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu* and Quebecois novels (Gabrielle Roy's *Bonheur d'occasion*).

KEY WORDS: The postmodern novel, the couple, intertextual game, the baby boom generation, the literary portrait of a protagonist, the ironic.

Publié en 1983, *Maryse* de Francine Noël a rapidement connu le succès parmi le grand public. D'autre part, le roman a éveillé un grand intérêt dans le milieu littéraire québécois. De nombreuses études universitaires ont notamment mis en relief la polyvalence postmoderne et la visée socio-culturelle de ce roman (sa représentation des événements politiques et du contexte des années soixante-dix du XX^e siècle). De fait, *Maryse* s'adresse simultanément à un public « minoritaire d'élite utilisant des codes "élèves" et à un public de masse utilisant des codes populaires » (JENKS, Ch., 1986 : 14—15). Francine Noël a réussi à sceller d'une manière non traditionnelle la composante savante et érudite du postmoderne avec les stratégies populaires, ce qui permet de qualifier son œuvre de « best-seller de qualité » (Eco, U., 2003 : 285).

Notre réflexion portera sur l'effet ironique qui, à différents niveaux du roman, fait partie intégrante du portrait des personnages. En effet,

la romancière ironise souvent et efficacement. Le critique Réginald Martel a comparé *Maryse* à « un monument d'humour » (MARTEL, R., 1984 : B-I). Lise Gauvin a, pour sa part, évoqué « un humour à la Brétécher » (GAUVIN, L., 1984 : 15). Francine Noël dénonce à maintes reprises la fusion amoureuse, certaine conception de l'amour et de la fidélité, bref de la vie en couple ou en famille. Elle en rit et ses lecteurs avec elle, mais on « rit jaune » (THÉORET, F., 1984 : 3). Car derrière cette saga des itinérances sentimentales de plusieurs couples se trouve une critique acerbe de la société québécoise de l'époque. Lucie Joubert explique que « par le biais de l'humour, le miroir social proposé dans *Maryse* se mue très vite en miroir sans tain qui dévoile une réalité décapée de toute complaisance » (JOUBERT, L., 1993 : 277). Cette réalité dénuée de tout idéalisme reflète en particulier les relations entre l'homme et la femme ; le champ lexical de l'érotique et du sexuel, riche en conceptions et en significations, se conjugue avec pertinence avec le discours ironique. Notre étude de l'effet ironie se composera donc de deux volets analytiques : le premier présentera en détails le dialogue acharné entre les « amoureux » qui relaie, comme dans une relation de la mise en abîme, la conception du couple généralement admise par la génération des baby-boomers. Le second volet dévoilera la dimension sociale du discours ironique sur le couple qui se manifeste à travers l'histoire sentimentale de *Maryse*, dont le cheminement personnel et professionnel constitue une exemplification du jeu intertextuel avec d'autres classiques français et québécois.

Différentes dimensions de l'ironie se laissent saisir au cours de l'important dialogue entre *Maryse* et Marie-Lyre Flouée. Ce dialogue, que nous appellerons pour le besoin de notre analyse « la déclinaison du chum », se change en monologue de Marie-Lyre qui confesse sa dernière rencontre, désastreuse en conséquences, avec son ami. Précisons que Marie-Lyre Flouée figure plus souvent dans le roman sous le sigle de MLF, acronyme renvoyant clairement au Mouvement de libération des femmes, héritier de la révolution de mai 1968, et du *Women's Lib* américain qui ont eu pour objectif de lutter contre toutes formes de misogynie et d'oppression des femmes. MLF est une figure par excellence de la féministe, qui aspire à profiter pleinement de sa vie libérée. Elle cesse d'être la victime de l'homme et de sa vision machiste de la vie, c'est pourquoi elle ose progressivement prendre la parole ironisante et combative qui devient une arme efficace dans sa confrontation avec l'autre, avec l'homme et en particulier avec ses idées fixes. MLF confie à *Maryse* ses souvenirs du dernier souper, en principe romantique, avec son plus récent amant, son professeur. La mise en scène de la communication ironique y est bien caractéristique. Elle fait penser à une forme de théâtralisation du repas d'amoureux pendant

lequel la femme tente d'appeler les choses par leurs noms propres, c'est-à-dire, de nommer son amoureux qui préfère rester innommable dans cette relation. MLF accepte de se sacrifier, joue à l'épouse et à la bonne ménagère, et prépare un repas excellent. Elle oublie momentanément les ambitions de la féministe libérée et essaie d'amadouer son professeur dont l'ego est bien fragile et avide de petits soins et de grands hommages.

[...] j'avais cuisiné pour monsieur! Comme si j'étais sa femme, maudite marde! C'est en plein ça! Je m'étais forcée, j'avais acheté rien que des affaires qui coûtent cher et j'avais rien raté. J'étais contente de passer avec succès l'examen du repas d'amoureux. Ma chum Marie-Hélène m'avait prévenue : « Les Français trouvent toujours à redire sur la bouffe. Watch-out! Si tu réussis ce coup-là, il va peut-être devenir ton chum permanent. J'y tenais pas plus que ça, mais enfin... Tout allait bien, il mangeait sans chialer, même qu'il avait l'air d'aimer ça.

NOËL, F., 1983 : 135

Le jeu des rôles est clairement établi : MLF est une féministe qui veut se domestiquer tandis que son amoureux est érudit ou naïf, ou l'un et l'autre à la fois. Par la suite, le lecteur, par l'intermédiaire de Maryse à qui l'épisode est relaté, est amené à comprendre des signes et à reconnaître des signaux qui produisent l'effet d'ironie.

D'abord la question du rapport entre les personnages. Si l'amoureux de MLF ne s'était pas appelé André Breton comme le pape du Surréalisme français, s'il n'avait pas été Français, avec tous les stéréotypes propres à cette nation, s'il n'avait pas été un puriste linguistique, s'il n'avait pas eu une attitude professorale qui contrôle et corrige tout, enfin si MLF n'avait pas été une jeune féministe québécoise à la langue bien pendue, il est quasiment acquis que nous n'aurions eu aucune communication ironique. La confrontation des deux protagonistes dont les rôles thématiques et leurs fonctions s'avèrent tout à fait différents constituent sans doute un signal d'une situation extrêmement ironique. Le dialogue entre MLF et André Breton, qui est le fruit d'un montage rhétorique interne, devient le médium nécessaire de l'ironie. Leur dialogue se réalise en plusieurs mouvements.

Premièrement, MLF, après avoir compris le refus de Breton du mot « chum » qui lui apparaît « tellement laid, [...], vulgaire » (NOËL, F., 1983 : 136), qui manque de vertus poétiques, réagit par l'indignation et essaie, malgré tout, de définir le caractère ou la nature de leur couple. Elle va un peu à contre-courant de sa philosophie :

Ah bon, t'es pas mon chum? Mais qu'est-ce que t'es, alors? Qu'est-ce je suis pour toi? Qu'est-ce qu'on est, pardon, qu'est-ce que nous sommes? Oui, que sommes-nous, mon chéri? Rien. On n'est ni concubins,

ni accotés, on n'est même pas dans le véritable adultère bourgeois, ça c'était quelque chose au moins ! J'ai souvent l'impression qu'on n'existe même pas, qu'il n'y a jamais rien eu entre nous et que j'ai rêvé nos rencontres. On est innommables... en tout cas, innommé. Merde. Encore une affaire qu'i a pas de mot pour !

NOËL, F., 1983 : 137

Deuxièmement, MLF, faute de mieux, accorde les formules négatives à leur couple pour pouvoir l'institutionnaliser à tout prix. Précisons que la double négation renvoie à l'affirmation, ce qui laisse déchiffrer le besoin de MLF de donner un cadre à cette relation pour y trouver une forme de sécurité et de bien-être relationnel. L'héroïne finit par évoquer d'abord tout un riche éventail d'appellations convenables et très fréquentes dont les conjoints se servent pour marquer les limites de leur relation. Ces dénominations témoignent bien de l'esprit argumentatif et récapitulatif sans parler de l'imagination sans borne de MLF :

Vois-tu, mon cher André, étant donné le caractère très spécial de notre relation, il y a des tas des mots que je ne peux pas utiliser pour te désigner. Il est exclu que je t'appelle mon mari ou mon compagnon. Je peux pas dire mon amant ; on n'est pas dans un roman français, mais sur la rue Marie-Anne, tu l'avais peut-être pas remarqué. Je peux pas non plus te donner le titre de soupirant, c'est plutôt moi qui soupire ! Pas question de t'appeler mon futur, je ne me fais pas d'illusions : t'es à peine présent ! Je peux pas dire mon p'tit ami, vu ton âge et ta taille, ça serait ridicule. Et j'ai pas le droit de t'appeler mon amour ; tu m'aimes pas, t'as pris soin de le préciser : 'on baise en toute amitié'. Mais mon très cher ami, le mot ami, ici à Montréal, en bas, en très Bas-Canada, ça veut strictement rien dire.

NOËL, F., 1983 : 137

L'ironie de l'héroïne va jusqu'à l'exaspération, jusqu'à la frénésie pour atteindre son apogée. MLF recoupe un autre conflit majeur et généralement connu entre le Français et la Québécoise. Il est question cette fois-ci de la langue québécoise considérée comme un « dialecte de provinciaux » (NOËL, F., 1983 : 137) et du malaise ou du complexe des Québécois par rapport au français, à « cette langue merveilleuse qui (nous) permet de communiquer, cette grande francité-francitude qui (nous) englobe comme du mâche-mallow » (NOËL, F., 1983 : 137) et qui constitue un différend insurmontable depuis toujours entre les uns et les autres. Il faut souligner le fait que la question linguistique au Québec est un sujet épineux et représente une autre cible de l'ironie. Nous pensons surtout aux confrontations entre les anglophones et les francophones, à l'intégration linguistique des immigrants et à l'attitude des Québécois face aux voisins du Sud.

La résistance de la société québécoise au français de France est devenue légendaire. Mais cette légende cache encore le conflit sous-jacent entre le français et le québécois, entre deux réalités proches mais difficilement conciliables. La dispute sentimentale entre les amoureux fait ressortir surtout la colère et la révolte de la Québécoise dont la langue a été corrigée, donc insultée par un Français et, en plus, par un faux puriste.

Finally, I admitted that the word (*chum*) was not one of the richest. I said: 'It coincides perhaps not perfectly with what you are, what you represent for me, my dear, but what do you want, we don't have so many choices in Quebec, in this domain which is so important of nomination, of naming, of appellation, of the use of terms with which one couples. You come to put the finger on a lack of our beautiful dialect. One has nothing but the word *chum* for you to name, you and all the others. It's a word for everything, if I can say. It's to take or to leave: it's my *chum* or it's nothing.

NOËL, F., 1983 : 138

Finally, the « blonde » insubordinate, this boastful intarissable passes to the attack of her *chum* who is allergic to her vocabulary. She uses again the language, of the same weapon with which she attacked. By multiplying the pseudo-quebecisms, she makes profit of the richness incommensurable which is found in the neologisms. She dares and even she gives herself the right and the liberty of creating new words, of inventing words which are the expression of her state of mind. Thus, all exacerbated, she asks herself: « But what do I do with a versificator, a verriste, a verveux, a maudit verrat ! » (NOËL, F., 1983 : 139). The linguist tireless, whose language goes beyond the boundaries of the bienséance and of the pudeur arrives to call André Breton by his proper name. She proposes a neologism which summarizes, according to her, the best of the character of this relation :

Oké d'abord, je vais te dire exactement ce que t'es pour moi. Fais attention, c'est un néologisme barbare. Tu es un néologisme barbare, Dédé Breton. Je dirais que tu es mon amicule, c'est-à-dire mon petit ami de cul. Voilà. J'ai trois amicules dans ma réserve mais il y en a un, l'animal, qui corrige mon français ! Tu vas m'arrêter ça, André Breton ! Prends-toi pas trop au sérieux, t'es rien que le tiers de ma vie amoureuses et puis, à bien y penser, tu mérites pas le titre ronflant de *chum*. T'es plus mon *chum* ! Out, dehors, fuerta ! Exit, tabarnak !

NOËL, F., 1983 : 138—139

The ironic discourse on the word « *chum* » constitutes a characteristic effective and pertinent of the characters and of the values to which they aspire. Philippe Hamon, in studying the ideology of the *savoir-dire* of person-

nages des romans zoliens, a distingué parmi de nombreuses catégorisations le couple sérieux-blaque. Il explique que la blague, qui est une forme d'ironie, renvoie plutôt « à un excès de parole (volubilité) et à une classe populaire, le sérieux à un défaut de parole (mutisme, réserve, gravité) et à la bourgeoisie » (HAMON, Ph., 1984 : 155). Abstraction faite de l'époque, du contexte littéraires et des changements sociaux, le couple sérieux-blaque dit le couple André Breton-Marie-Lyre Flouée. Et le long discours argumentatif sur le mot « chum » de l'ironisante « est surtout un *signal* dans le texte d'une déstabilisation normative, le signal d'un conflit latent des valeurs » (HAMON, Ph., 1984 : 153) entre les personnages. Le conflit axiologique qui apparaît sur les différents plans du discours entre André Breton et Marie-Lyre Flouée est indéniable. Philippe Hamon parle dans *L'ironie littéraire* de la portée sociale de l'ironie. En s'appuyant sur les recherches et les traités (non littéraires) qui traitent de l'ironie (Bergson, Jankélévitch, Freud), Hamon constate que « tout est social dans l'ironie » (HAMON, Ph., 1996 : 9). C'est ainsi que le jeu littéraire de l'ironie rejoint le jeu tout court, et en particulier les règles du jeu propres à la société post-moderne et technologiste.

En effet, Francine Noël, comme bien d'autres écrivaines québécoises, prend pour cible l'ironie l'Église, la parole religieuse, la société de consommation, les traditions fustigées de l'éducation, le couple illicite, le divorce inéluctable, les certitudes de l'homme et la question linguistique. Le dialogue ou plutôt le monologue ironique que nous venons d'évoquer s'avère riche et offre une sémantique inépuisable, qui reflète d'une manière pertinente le discours collectif sur la conception du couple et de la famille dans la société québécoise contemporaine. Précisons d'abord les bonnes résolutions de Marie-Lyre Flouée présentées non sans ironie par le narrateur :

À la suite de cette fausse sortie du professeur Breton, Marie-Lyre décida de tenir un registre des caractéristiques, entrées en fonction et départs de ses chums. Elle n'avait que vingt-quatre ans, mais si ça continuait à ce rythme-là, elle en oubliera bientôt des bouts et, une fois vieille, elle n'aurait plus rien de cohérent à raconter à ses petites-filles. Elle entreprit donc de mettre sur fiches sa vie sentimentale et de cul. Cela lui prit trois longues soirées.

NOËL, F., 1983 : 140

Le monologue de MLF fait la lumière sur toutes les relations sentimentales dans le roman¹. L'amour entre l'homme et la femme, bien qu'il soit conçu comme fusion totale, communion des âmes et des corps, est

¹ Le lecteur peut découvrir un autre monologue de MLF, très drôle, où se trouve une sorte de chronologie de ses chums (NOËL, F., 1983 : 380—382).

condamné à l'échec. Il n'y a pas d'amour heureux dans le couple, qui s'avère trop précaire et fragile pour endurer l'ordinaire, la routine et la monotonie. C'est l'homme qui laisse sa conjointe et part le premier. La femme est plus souvent trompée mais ne reste pas abattue par l'ampleur de la déception ou de la souffrance et prend une éclatante revanche sur son prince charmant. Reste à souligner que l'adultère n'est jamais l'objet de l'ironie. Ce qui est mis en relief, c'est plutôt l'amour libre dans des couples d'échangistes. Les jeunes hommes se donnent le droit de rencontrer d'autres femmes que celle avec laquelle ils habitent. Ils passent leur temps à discuter avec feu, à s'approcher d'elles, pour, finalement, coucher avec elles. La femme n'est pas moins adultère. Elle se plaît à entretenir de drôles de relations, à séduire à tout prix l'homme marié ou à vivre dans la « piaule » avec pour colocataire son ancien amant. Tout est possible et tout est permis dans le couple. Et cette liberté sans limites, cette absence de valeurs traditionnelles ou mêmes de limites le prédisposent à la mort prématurée, ce que confirment les œuvres fictionnelles contemporaines ainsi que des textes documentaires². Il en va de même avec le mariage ou la famille. Maryse est ravie lorsque Michel Paradis lui propose de partager le même appartement. « Elle attendait cette phrase-là, qui était une espèce de demande en mariage moderne, depuis plus d'un an » (NOËL, F., 1983 : 104). En effet, la vie commune sous le même toit déjà considérée comme le mariage est ici prise à partie par le biais de l'ironie³. L'effet social de l'ironie permet de saisir la vision de l'humanité propre à la civilisation de consommation. La conception de l'*homo ludens* de Johan Huizinga⁴ revêt une signification toute particulière à l'époque des médias de masse, à « l'ère de la communication, rentabilisation, mondialisation, internettisation » (JACOB, S., 2001 : 39) où l'acte de jouer a pris toute son ampleur. Le besoin et l'envie de jouer modèlent les relations interpersonnelles, en particulier les relations amoureuses. Le joueur ou la joueuse demeure incomplet et insatisfait dans ce duel émotionnel que le couple constitue. Réduit à lui-même, à sa solitude congénitale, l'*homo ludens* est destiné à tromper l'ennui, le désœuvrement et la peur. Il attend patiemment l'arrivée d'un(e) partenaire qui lui permette d'échanger, le temps d'un jeu, ce plaisir, sans écho, des opinions les plus diverses ou les partenaires sexuels.

² CAYOUILLE, P., 2008. Du moins, la majorité ne le perçoit plus comme une condition essentielle au bonheur. Même s'ils accordent une importance prépondérante à la vie amoureuse et familiale, plus de 65% des Québécois, soit 71% des femmes et 59% des hommes, ne croient pas qu'il soit important d'être en couple pour réussir sa vie.

³ La vie familiale est moins ironisée : les parents de Michel (les Paradis) et de Maryse (les O'Sullivan) éveillent plus de la pitié et de la compassion que l'envie de rire.

⁴ Roger CAILLOIS (1967) parle du *ludus* dans *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*.

Les systèmes moraux et axiologiques du couple et de la famille se laissent découvrir sous un autre jour grâce aux références intertextuelles où l'effet d'ironie se décline différemment. Umberto Eco souligne que « l'ironie intertextuelle n'est pas *conventio ad excludendum*, mais qu'elle est même initiation et invitation à l'inclusion, telle qu'elle peut transformer, petit à petit, le lecteur naïf en lecteur commençant à percevoir le parfum de nombreux autres textes qui ont précédé celui qu'il est en train de lire » (Eco, U., 2003 : 310). Le roman de Noël renvoie souvent hors de lui-même en réécrivant des romans canoniques de la littérature québécoise. Il réfère à plusieurs reprises à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Nombreuses sont les ressemblances entre les héroïnes de ces deux romans, entre Maryse et Florentine Lacasse. D'abord, leurs origines familiales les rapprochent. Maryse, comme Florentine, vient d'un milieu prolétaire très pauvre. Elle connaît le manque de l'affection maternelle et le sentiment du vide émotionnel après la disparition soudaine de son père adorable. Sans avoir connu l'harmonie familiale, le bien-être au quotidien parmi les siens, Maryse rêve elle aussi d'une meilleure vie, de connaître une ascension sociale. La jeune femme y songe et reste en attente, comme Florentine d'ailleurs, pour ne pas manquer l'occasion que le sort lui procurera. Michel Paradis⁵, dont elle fait la connaissance pendant une soirée à *La Luna de papel* sera cette occasion. Joyeuse amoureuse, confiante en la vie, ouverte à l'amour et avide de changement, elle s'accroche à lui. Toutes ses pensées, tous ses désirs, ses gestes attentionnés sont destinés à Michel Paradis. Tout devient clair même pour le lecteur moins averti dans ce tissage intertextuel lorsque Maryse compare Michel Paradis à Jean Lévesque. Maryse vit une longue relation orageuse avec Michel comme Florentine avec Jean Lévesque, mais l'une comme l'autre finissent par retrouver un autre bonheur, moins idéal, un bonheur d'occasion précisément. Le parcours sentimental de Maryse, plus compliqué que celui de Florentine, est une longue sinusoïde. Longtemps déchirée entre ses illusions et ses désillusions, son amour aveugle pour Michel et sa lucidité rationnelle, Maryse recourt à l'écriture pour paraphraser sa vie et extérioriser ses peines d'amour. Après la trahison et le départ de Michel, elle écrit *Le Poème Triste* :

Tu es parti mon amour,
Vers une quelconque fille d'Ebéneuzer Mopp,
Noire et tendre.
Je ne suis pas la fille d'Ebéneuzer Mopp.
Ni celle de Bourbon y Bourbon

⁵ Michel Paradis constitue la réécriture intéressante de François Paradis qui était la seule grande passion de Maria Chapdelaine dans le fameux roman de Louis Hémon.

Qui dansait, merveilleuse et nue,
 Dans ton enfance charmée.

NOËL, F., 1983 : 156

Elle compose deux versions du même récit intitulé *La fille mauvaise*. C'est une histoire « du combat de deux femmes à propos d'un homme qui disait les aimer toutes les deux. La première femme, appelée Marie-Ange, entrait dans une salle dallée, sonore et remplie de gens. L'autre femme et l'homme y étaient déjà. [...]. Marie-Ange se mettait à lui frapper la tête sur le marbre du comptoir [...]. Elle frappait plusieurs fois, longtemps. [...]. Personne n'osait séparer les deux femmes... » (NOËL, F., 1983 : 160). Nombreux sont ses essais de l'écriture : elle rédige, entre autres, une espèce de journal de petite fille, où elle note « des idées de roman, de spectacle, des rêves, les choses qui (la) troublent » (NOËL, F., 1983 : 195). D'autres poèmes de Maryse font ressurgir constamment la figure de la femme oubliée, abandonnée et mal-aimée. Son écriture aux valeurs cathartiques lui permet de redire, sans ironiser, la souffrance de la femme trahie qui est trop complaisante, trop accommodante et trop indulgente. L'écriture lui donne l'occasion d'évoluer, de prendre conscience de sa valeur, de sa féminité, et surtout de se reconstituer après les amours adultérines de son bien-aimé. À force d'expériences traumatisantes et d'essais littéraires, Maryse se retrouve pleinement dans la création et devient écrivaine. Rappelons que Gérard Genette a résumé en une seule phrase simple *À la recherche du temps perdu* de Proust : Marcel devient écrivain. L'évolution de l'héroïne de Francine Noël n'est qu'une parodie plaisante de l'œuvre proustienne. Maryse finit par croire qu'« y'a personne d'heureux, l'amour c'est de la marde, merde ! Les couples, c'est une vue de l'esprit, ça n'existe pas » (NOËL, F., 1983 : 195). Elle devient adepte de la diplomatie amoureuse à la MLF et se plaît à s'abandonner à d'autres hommes que Michel Paradis (François Ladouceur et Manolo). Maryse prend ses aises également avec la langue québécoise. Sans se censurer, elle bourre volontiers ses phrases de nombreux québécismes. La différence entre le français et le québécois que nous avons déjà évoquée est encore une fois ironisée dans un dialogue amusant entre Maryse et le personnage du petit fantôme (son génie ou son vade-mecum) qui lui rappelle ses origines anglophones et se moque de son *patois* :

De plus, Maryse O'Sullivan, vous n'êtes pas vraiment francophone : votre véritable prénom est Mary et, à l'âge de seize ans, alors que vous découvriez les Belles-Lettres, vous avez usurpé une identité canadienne-française. Bien sûr votre entourage ignare et mal embouché n'y voit que du feu mais je sais la vérité, moi : vous êtes née anglophone. Et vous avez la prétention d'écrire en français !

NOËL, F., 1983 : 303

Maryse n'attend pas trop longtemps pour lui riposter :

Coudon, le taon, peut-être que toé itou c'est pas ton vrai nom? P'têt ben que t'es rien qu'un génie recyclé. On n'est rien qu'au Québec icitte, comme tu me l'as déjà faite remarquer. On a peut-être des génies du français de seconde main ! Si t'arrêtes pas de m'écœurer, j'vas te rapporter à la Société Saint-Jean Baptiste : on va ben voir qui c'est, de nous deux, qui fake !

NOËL, F., 1983 : 303

L'héroïne réussit à prendre la parole libre et affranchie qui exprime son potentiel de créativité. Francesca D. Benedict explique qu'« en prenant la parole, les femmes créeront obligatoirement une nouvelle voix : la voix féminine, décrivant le monde de leur point de vue, décrivant leur expérience. Cette prise de parole est importante car elle permet de développer un langage commun, un nouveau “verbe” qui rend accessibles et exprimables l'expérience et les connaissances des femmes » (BENEDICT, F.D., 1993 : 272).

En somme, *Maryse*, comme nous l'avons montré, constitue une excellente illustration de l'écriture au féminin ou du féminisme. Sans aucun doute, Francine Noël, comme d'autres écrivaines québécoises, dénonce la soumission, le renoncement, les injustices dans le couple et dans le mariage. L'ironie des romancières féministes s'inscrit « dans ce processus de remise en question des “petits pouvoirs quotidiens” : la vie conjugale et le chantage affectif, le mépris du conjoint pour leurs besoins d'émancipation, l'inégalité dans les relations de travail » (JOUBERT, L., 1988 : 202). Pourtant *Maryse*, comme le constate Monique ROY, « est un livre au féminisme intériorisé et, c'est peut-être là l'élément nouveau, un livre drôle. Comique » (1984 : 22). Le rire et l'ironie ouvrent de nouvelles voies où tout devient possible pour la femme qui aspire à la liberté.

Bibliographie

- BENEDICT, Francesca D., 1993 : « La prise de la parole dans *Maryse* de Francine Noël ». *Voix et Images*, Vol. 18, n° 2, (53).
- CAILLOIS, Roger, 1967 : *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris, Gallimard.
- CAYOUILLE, Pierre, 2008 : « Le couple n'a plus de cote ». *Le Devoir*, le 20 et le 21 septembre.
En ligne : <http://www.ledevoir.com/2008/09/20/206577.html>.
- ECO, Umberto, 2003 : *De la littérature*. Paris, Grasset.
- GAUVIN, Lise, 1984 : « *Maryse*, le livre de ceux qui avaient 20 ans en 68 ». *Le Devoir*, 21 janvier.

- HAMON, Philippe, 1984 : *Texte et idéologie*. Paris, PUF.
- HAMON, Philippe, 1996 : *L'ironie littéraire*. Paris, Hachette Supérieur.
- HÉMON, Louis, 2006 : *Maria Chapdeleine*. Paris, Littré.
- HUIZINGA, Johan, 1951 : *Homo ludens : essais sur la fonction sociale du jeu*. Paris, Gallimard.
- JACOB, Suzanne, 2001 : *La bulle d'encre*. Montréal, Boréal.
- JENKS, Charles, 1986 : *What is Post-Modernism*. Londres, Art and Design.
- JOUBERT, Lucie, 1988 : *Le Carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960—1980)*. Montréal, L'Hexagone.
- JOUBERT, Lucie, 1993 : « La lecture de *Maryse* : du portrait social à la prise de parole ». *Voix et Images*, Vol. 18, n° 2 (53).
- MARTEL, Réginald, 1984 : « Je me sens romancière américaine : entrevue avec Francine Noël ». *La Presse*, 4 février.
- NOËL, Francine, 1983 : *Maryse*. Montréal, VLB.
- ROY, Gabrielle, 1993 : *Bonheur d'occasion*. Montréal, Boréal.
- ROY, Monique, 1984 : « Et *Maryse* vint : entrevue avec Francine Noël ». *Le Devoir*, 4 février.
- THÉORET, France, 1984 : « Grandeur et misère du roman ». *Spirale*, n° 41, mars.

GRAŻYNA STARAK

Université de Silésie

Comment créer une tragédie moderne de construction classique ? Jeux avec les règles

ABSTRACT: The output of dramatic works of Bernard-Marie Koltès in the 1970s and the 1980s shows remarkable richness of invention as far as the construction of the works is concerned. The fondness of research and experiment led the author of *In the Solitude of Cotton Fields* from the monologue or quasi-monologue, through sophisticated forms which resembled the eighteenth century philosophical Dialogue à la Diderot, up to the much more complex structures, such as those of *Roberto Zucco*. The choice of form was determined in a way, as the author maintained, by the play itself (“Chacune de mes pièces m’impose ses propres contraintes”). Interesting in that respect is the play *Combat de nègre et de chiens*, whose originality lies, paradoxically, in its evocation of a classical construction, with all the resulting consequences and limitations concerning the structure, time, place, the content of action, the number of characters etc. The tragedy with the classical construction became, however, a very modern play, and it was not only because of the date of its origin. It was so because of a few measures applied by Koltès. And it is the analysis of these measures, i.e. the “games” played by classical rules, which is going to be the subject matter of this article.

KEY WORDS: Form, tragedy, rules, modernity, games.

L’un des traits majeurs du drame moderne est, sans doute, sa grande diversité qui interdit toute définition unique et fait que la notion de genre pratiquement disparaît. Les auteurs écrivent des « pièces en un, deux actes », des « anti-pièces », des « farces tragiques », des « pièces noires, roses », ou bien, le plus souvent, sans aucun qualificatif. Libéré de toutes les contraintes depuis le XIX^e siècle, soumis à tout type de réformes, de renouveaux, y compris la grande révolution qui s’est opérée dans les années ’50, ’60 (Nouveau Théâtre), le drame moderne est dans les dernières années du XX^e siècle en dehors de toute esthétique unificatrice.

Il est d'autant plus intéressant de voir comment certains principes du théâtre classique peuvent fasciner et inspirer des auteurs contemporains. Tant de fois rejetée, critiquée, la construction classique peut constituer toujours encore le point de repère, est-ce par une simple volonté de jouer, de s'amuser avec les règles, ou bien pour chercher une forme plus stable, plus régulière, qui mettrait un peu plus d'ordre dans la construction du monde tragique.

L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès constitue, surtout du point de vue de la construction des pièces, une grande richesse d'invention. La prédilection pour des recherches, des expérimentations, mène l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton* du monologue, quasi-monologue, à travers des formes plus raffinées qui rappellent le dialogue philosophique à la manière de Diderot, jusqu'aux structures plus complexes comme, par exemple, celle de *Roberto Zucco* (drame baroque, drame shakespearien). Qu'est-ce qui décide du choix de la forme ? Koltès explique que c'est souvent la pièce elle-même qui dicte la forme : « Chacune de mes pièces m'impose ses propres contraintes » (KOLTÈS, B.-M., 1983b).

Très intéressante est, dans cette perspective, la pièce *Combat de nègre et de chiens* dont l'originalité consiste, paradoxalement, dans la construction qui fait penser à la tragédie classique avec toutes ses contraintes et exigences concernant la structure, le temps, le lieu, le nombre de personnages, la concision de l'action, etc. Mais malgré cette forme classique la pièce est perçue comme très moderne. Voyons donc comment Koltès arrive à combiner ces éléments classiques et modernes, quels procédés a-t-il utilisés pour réaliser un projet si original ? Autrement dit, voyons comment Koltès joue avec les règles classiques.

Conçue après son voyage, tant désiré, en Afrique en 1978, la pièce tire l'inspiration d'abord de ce lieu, elle est toute nourrie d'une expérience vécue dans un des chantiers en Afrique. Rappelons que c'est la loi d'à peu près toutes les créations koltésiennes : un lieu concret, souvent physiquement vécu par l'auteur, comme point de départ pour toute la pièce. Mais l'Afrique joue ici un rôle particulier. D'après ce que nous lisons dans les lettres de Koltès, dans ses souvenirs, l'expérience du voyage au Nigeria a nourri non seulement cette pièce concrète mais fut décisive pour tout ce qu'il a écrit après :

« J'avais besoin d'aller en Afrique pour écrire tout. [...] Pour moi l'Afrique, c'est une découverte essentielle ! Essentielle pour TOUT. Parce que c'est un continent perdu. Absolument condamné. [...] C'est comme un bateau qui chavire et qui est très rempli de gens et qui est perdu ! Il n'y a aucun espoir. C'est pour ça que je dis qu'il est essentiel de voyager très jeune. Ça vous restitue un peu dans le monde [...]. Quand je pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits

et le retour du puits [...] on se dit : mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux [...]. Ils passent leur journée à ça et ils meurent à la fin en ayant passé leur vie à chercher de l'eau. Je vous jure que ça vous remet à votre place. Je ne dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps, parce qu'on deviendrait fou [...]. Pour moi l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout. Je n'écrirais pas s'il n'y avait pas ça » (KOLTÈS, B.-M., 1997 : 30).

Bien que l'on ne voie pas beaucoup de l'Afrique dans la pièce, seul un chantier de construction et un personnage noir (les autres sont blancs), nous sentons qu'elle y pèse de tout son poids, qu'elle donne une sorte de dignité, comme l'éloignement dans l'espace donnait de la dignité à certaines pièces de Racine (*Bajazet*).

L'intrigue est très simple : l'action se passe quelque part en Afrique, sur un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère. Le contremaître Cal a tué un ouvrier noir lors d'une mêlée absurde et il a jeté son corps dans l'égout. Le frère du mort, Alboury, vient chercher le corps, c'est le moment où arrive de France Léone, une femme amenée par Horn — chef de chantier. Cal cherche le corps de l'ouvrier, mais il ne peut pas le retrouver, il ne sait comment s'en tirer, Horn non plus. Léone est fascinée par l'Afrique et elle en reviendra blessée, marquée pour toujours. Cal sera tué, on ne sait pas bien par qui. Tel est le canevas très simple de la pièce. Comme nous l'avons déjà dit, elle vient d'une expérience vécue en Afrique, que Koltès rappelle dans une lettre à Hubert Gignoux. Effectivement, un jour il a été témoin de la mort sur le chantier d'un Africain écrasé par un Caterpillar, et on voulait lui expliquer que le fait était banal, presque quotidien. Le même jour, il a vu un cadavre qui flottait sur le fleuve. C'était la première chose qu'il a remarquée en descendant de l'avion. La pièce n'a pas été écrite immédiatement après ces expériences mais un an plus tard, au Guatemala — temps de maturation nécessaire pour Koltès, nécessaire pour qu'il puisse se dégager de l'horreur de la situation et de tout ce qu'il a découvert si brutalement au Nigeria, à Lagos. Koltès rappelle souvent dans ses entretiens (cf. KOLTÈS, B.-M., 1999) que sa première vision de l'Afrique a été très violente, mais il ne regrette pas, il dit que c'était nécessaire pour toute son écriture théâtrale et surtout pour le bien remettre à sa place. Bien évidemment, après de telles expériences il est impossible de ne pas se poser des questions concernant les lois des antagonismes sociaux, la lutte des classes, le racisme, la corruption, la servitude acceptée. Au lieu de désespérer Koltès transforme cette expérience africaine en moteur pour écrire, pour créer, il en fait une métaphore. Et il proteste quand on qualifie *Combat de nègre et de chiens* une pièce africaine : « [elle] ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des Noirs — je ne suis pas un auteur africain —,

elle ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis » (KOLTÈS, B.-M., 1983b : 30), avoue Koltès dans une des interviews.

La portée de la pièce, s'il y en a une, serait donc tout autre et pour s'expliquer l'auteur raconte une autre histoire :

« Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourées de barbelés, avec des miradors ; et, à l'intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits, très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... . Et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. [...] Ma pièce parle peut-être, un peu de la France et des Blancs — une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru — et je crois encore — que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance » (KOLTÈS, B.-M., 1989 : la quatrième de couverture de la pièce).

Ainsi, comme une grande métaphore, la pièce s'inscrit dans le monde tragique de Koltès déclinant, sur des modes différents, les thèmes actuels et universels de la solitude, de la peur, du désir, des relations entre les êtres humains. Mais ce qui importe ici c'est, sans doute, la forme dont l'originalité consiste à une redécouverte de la tragédie classique. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment Koltès arrive à cette forme, comment il explique la nécessité d'avoir recours aux règles, à la régularité classique : « Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensable des formes qui renvoient à la tragédie classique » (KOLTÈS, B.-M., 1983a), écrit-il dans l'un de ses entretiens. Nous voyons ici un phénomène typique pour le processus de création de Koltès, qui n'est pas celui des auteurs classiques où chaque élément de la création était un résultat d'un travail très conscient et raisonné, où rien n'était dû au hasard (la conception cartésienne de créateur conscient, maître de ses pensées). Koltès, quant à lui, souligne souvent un grand rôle des impératifs extérieurs qui, en dehors de sa propre volonté, lui dictent le choix de thèmes ou de formes. Le choix de la forme devient donc ici plutôt intuitif, il ne résulte pas d'une volonté d'imiter un modèle classique, d'ailleurs nous ne savons pas quel était le degré de sa connaissance du théâtre classique, des grands tragiques grecs ou français.

Voyons donc quels sont les éléments de la construction classique dans la pièce de Koltès, comment il joue avec ces éléments, comment il les manie, et quels sont les résultats de ce travail. C'est, tout d'abord, l'action qui est très simple, chargée de peu d'intrigues, conforme donc à cette exigence de la tragédie classique formulée par Racine dans la préface de *Bérénice* (cf. RACINE, J., 1950). Le conflit tragique existe avant le lever du rideau, comme chez Racine. Le frère d'Albourny a été tué avant le commencement de la pièce. La situation est fatale, sans issue, malgré les efforts de Cal et de Horn pour retrouver le corps du mort et détourner le tragique. Une sorte de fatum pèse sur toute la situation, il est incarné par le personnage d'Albourny — le frère de l'ouvrier mort sur le chantier. Le nombre de personnages est limité à quatre : trois hommes et une femme. L'unité de temps observée : tout se passe en moins de vingt-quatre heures, une nuit, du crépuscule à l'aube. L'unité de lieu est garantie par le chantier omniprésent entre forêt et bungalow.

La pièce est divisée en vingt scènes courtes, mais sa structure interne rappelle, selon Anne UBERSFELD (1999), celle de la tragédie classique. Ainsi les quatre premières scènes constitueraient une sorte d'exposition — la présentation des personnages et du conflit. Les quatre scènes suivantes qui répondraient au deuxième acte, servent à nous présenter les relations entre la femme Léone et les trois autres personnages, ce qui, d'après Anne Ubersfeld, fait penser à une sorte de nœud d'action parce qu'elles assignent à chacun des protagonistes sa place dans le conflit, en soulignant l'étrangeté de Léone par rapport aux autres personnages. Léone est présentée comme une force venant de l'extérieur mais qui aura aussi son rôle essentiel dans le drame. Les scènes neuf à douze constituant le troisième acte (A. Ubersfeld parle de séquences) sont pour nous une suite de péripéties menant à la crise — le point culminant renversant la situation initiale (le quatrième acte, scènes treize à seize) : Léone après une violente déclaration d'amour à Albourny rompt avec Horn qu'elle devait épouser et, par conséquent, celui-ci laisse le contremaître Cal tuer son rival. Les dernières scènes (le cinquième acte) constituent un dénouement qui, comme dans la tragédie classique, est rapide, logique et tragique — la mort de Cal tué par les gardes africains, la rupture définitive entre Horn et Léone. Cette dernière quitte l'Afrique changée, blessée, marquée pour toujours (elle a gravé sur son visage, avec un éclat de verre, « les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Albourny ») (KOLTÈS, B.-M., 1989 : 96). Cet acte désespéré, ainsi que le meurtre de Cal donnent à la pièce un ton pathétique dont parle aussi Aristote dans sa caractéristique de la tragédie (cf. ARISTOTE, 1980).

Voyons maintenant comment Koltès joue avec les règles classiques qui, apparemment, sont toutes respectées dans la pièce, pour finalement obtenir une pièce très moderne et facilement reconnaissable comme sienne.

Déjà dans l'une de ses interviews, il avoue combien lui a coûté cette volonté d'écrire une pièce qui serait conforme aux règles : « J'ai voulu raconter une histoire avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes — malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste » (KOLTÈS, B.-M., 1983b : 32). Le choix de la forme paraît donc conscient ainsi que toutes les modifications introduites par l'auteur et concernant chacune des règles. Anne Ubersfeld attire l'attention sur Léone qui, tout en étant le personnage central du drame, essentiel pour l'action, est en même temps étrangère au conflit, elle vient d'une autre culture, d'un autre monde. Elle est donc porteuse d'altérité, d'hétérogénéité qui, comme le remarque Didier Ayres, « n'est pas propre à l'homogénéité tragique » (AYRES, D., 2002 : 71).

Nous pouvons constater que Léone est ici doublement, ou bien même triplement étrangère : tout d'abord elle est étrangère par rapport à l'Afrique, elle n'y a jamais posé les pieds ; elle est étrangère au conflit : la mort de l'ouvrier a eu lieu avant son arrivée ; et c'est elle qui cherche l'altérité, fascinée par l'Afrique, elle commence à se sentir étrangère dans sa peau de Blanche et, pour devenir noire, peut-être pour s'approcher d'Albourny elle se scarifie.

Selon Anne Ubersfeld cette défiguration de Léone ne s'inscrit aucunement dans le modèle de la tragédie classique, ainsi que la présence d'autres actes physiques, par exemple, quand Albourny crache par terre (scène XIII, p. 84).

Une transgression, par rapport à la tragédie classique, constitue aussi le choix de personnages qui, sauf Albourny, ne sont pas extraordinaires. Seul Albourny qui par son nom prestigieux (« Albourny : roi de Douiloff au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche ») (KOLTÈS, B.-M., 1989 : 7), sa place dans le drame, son allure, répond à cette exigence de présenter des hommes supérieurs, extraordinaires. Mais, à vrai dire, sa dignité vient surtout de son nom et de la couleur de sa peau (on connaît l'importance des personnages noirs dans le théâtre de Koltès). Très significative est sa double présentation juste au début de la pièce. En arrivant à Horn il répète deux fois son nom :

Je suis Albourny, monsieur ; je viens chercher le corps [...] Je suis Albourny, venu chercher le corps de mon frère, monsieur.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 9

C'est comme l'arrivée du *fatum*, l'annonce de toute la tragédie qui aura lieu dans le chantier. Les autres personnages n'ont rien de cette dignité, ils sont plutôt ordinaires, parfois ils se rapprochent même des personnages de comédie (quelques propos de Horn font rire).

Didier Ayres dans son analyse de la pièce attire l'attention sur le caractère polymorphe de l'espace et du temps, dû à la présence de l'Afrique et d'une autre culture. Il divise l'espace en celui de caractère familier et étranger, donc au lieu d'être homogène, comme dans la tragédie classique, l'espace devient plutôt composite, comme le temps qui se divise, à son tour, en « deux temps ethniques : celui tribal de l'Afrique, et le temps des Blancs » (AYRES, D., 2002 : 71).

Le reproche que l'action se déroule la nuit, ce qui serait contraire aux principes de la tragédie, ne nous paraît pas justifié car il faut rappeler que les opinions des commentateurs de la *Poétique* d'Aristote sont au XVII^e siècle partagées¹. Comme le remarque, à juste titre, Jean-Jacques ROUBINE : « Selon les uns, la vraisemblance impose d'exclure les douze heures qui correspondent à la nuit puisque rien ne se passe dans cette période réservée au sommeil. Les autres auront beau jeu de rétorquer que bon nombre d'événements s'accomplissent précisément quand la plupart des mortels dorment ! » (1990 : 33).

Par contre, il y a dans la pièce de Koltès des éléments beaucoup plus intéressants qui s'opposent effectivement au modèle de la tragédie classique, à savoir : le travail de l'écriture qui mêle le récit et le théâtre avec une grande dose de monologue, la présence d'une scène muette, très spectaculaire, avec des effets sonores et visuels très forts, et le mélange des langues. Très intéressante est surtout la dernière scène, la XX^e, qui seule porte le titre — *Dernières visions d'un lointain enclos*. Elle est toute composée d'effets sonores :

[...] petit air sifflé, bruit d'un fusil, souffle frais du vent, un bruit doux, détonations sourdes, conversation tranquille, langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent [...] cris d'épervers dans le ciel, klaxon d'une camionnette.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 106—107

Ces effets sonores sont accompagnés de toute une palette de couleurs liées au lever du soleil :

[...] l'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe ; leurs intermittentes du feu d'artifice ; la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 107

¹ Il s'agit de cette fameuse « révolution du soleil » dont parle ARISTOTE dans le fragment consacré au problème du temps : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (*La Poétique*, 49b9).

Ce qui constitue le caractère novateur de cette scène c'est surtout la conversation d'Albourny avec les gardes qui est complètement indéchiffrable pour les spectateurs, elle se transforme en sons résonnant et s'amplifiant dans l'espace tout entier. Aussi la scène du meurtre de Cal est fondée sur les gestes, on n'entend aucun mot, seulement la présence sonore des gardes qui abaissent et lèvent leurs armes. Bien évidemment nous sommes loin de cette seule et unique dans toute la pièce didascalie dans *Phèdre* de Racine : « Phèdre s'assied ».

Il est vrai que pour Koltès le mot, la parole sont très importants, il invente son propre langage, très classique, reconnaissable entre tous, ainsi il renoue avec la conception logocentrique du théâtre qui régnait surtout à l'époque classique, mais, comme nous l'avons vu dans *Combat de nègre et de chiens*, il ne renonce pas non plus aux possibilités de la scène. Il faut remarquer d'ailleurs que sa façon de penser la scène, de l'utiliser, posait et pose toujours beaucoup de problèmes aux metteurs en scène.

Nous avons évoqué la langue classique de Koltès, mais la clarté, l'homogénéité de cette langue est, dans la pièce analysée, plusieurs fois interrompue, troublée par l'intervention d'autres codes qui bouleversent le continuum textuel, introduisent un élément d'étrangeté. Nous pensons aux répliques en allemand, prononcées par Léone, et surtout à celles en langue oulof d'Albourny. Et il ne s'agit pas seulement d'une langue étrangère que nous ne comprenons pas, c'est un autre « système de références » qui apporte avec lui, comme l'écrit D. Ayres, « un autre monde symbolique, un autre univers sémantique [...] avec ses mythes et ses devoirs, c'est comme si surgissait à la scène, un "hors-scène" du monde occidental » (AYRES, D., 2002 : 73).

Très novatrice est aussi l'idée de faire accompagner le texte principal de la pièce d'un autre texte : *Carnets de combat de nègre et de chiens*. Comment traiter ce texte composé de monologue, de récit, de didascalie ? Est-ce un commentaire, une réflexion de l'auteur sur le caractère et le comportement des personnages ? Et quelle a été son origine ? Faisait-il, peut-être, d'abord partie du texte de la pièce et puis Koltès l'a-t-il détaché pour le publier comme faisant suite au texte principal ? Sans doute, il fait un tout avec la pièce mais n'est pas destiné à la scène, uniquement à la lecture (une pratique pareille sera utilisée par Koltès aussi dans une autre pièce — *Quai ouest*, mais là, les fragments qui ne sont pas pensés pour la scène se trouvent à l'intérieur du texte). Une telle pratique est, bien évidemment, étrangère au théâtre classique.

Ces quelques points présentés dans notre propos, qui décident du caractère novateur de la pièce s'inspirant du modèle de la tragédie classique, n'épuisent pas toutes les inventions, tous les jeux introduits par Koltès. On pourrait réfléchir encore sur le caractère spécifique de l'espace

qui est, comme le remarque Didier Ayres, menacé et menaçant en même temps : « [...] le chantier est sécurisé par des gardes en armes, mais qui sont susceptibles de retourner ces mêmes armes contre ceux qu'ils sont censés protéger » (AYRES, D., 2002 : 73). Le partage de l'espace en celui de chantier et celui de campement a aussi une valeur symbolique. Nous observons une sorte de transgression réciproque de cet espace, qui a une grande tension dramatique : Cal quitte la nuit la zone protégée du camp pour retrouver le corps de l'ouvrier et Alboury pénètre dans l'espace du camp sans permission.

Koltès n'est pas un imitateur des auteurs du XVII^e siècle, sa pièce apparemment fait penser à une tragédie classique, mais après une lecture plus détaillée elle s'avère être une construction tout à fait moderne, liant de façon très habile des esthétiques si différentes. La pièce démontre que le modèle de la tragédie classique n'est pas complètement périmé, qu'il peut fasciner toujours et constituer une référence pour des auteurs contemporains.

Bibliographie

- ARISTOTE, 1980 : *La Poétique*. Paris, Le Seuil.
- AYRES, Didier, 2002 : « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de Nègre et de chiens* ». In : « *Réécriture et métissages* ». Actes des 2^e Rencontres internationales B.-M. Koltès, organisées à Metz en 2002. Metz, Bibliothèque-médiathèque de la ville de Metz.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1983a : Entretien avec Armelle Héliot. *Acteurs*, mars—avril.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1983b. *Europe*, 1^{er} trimestre.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1989 : *Combat de nègre et de chiens*. Paris, Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1997. *Théâtre / Public*, n° 136—137, juillet—octobre.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1999 : *Une part de ma vie. Entretiens (1983—1989)*. Paris, Minuit.
- RACINE, Jean, 1950 : « Préface de *Bérénice* ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard.
- ROUBINE, Jean-Jacques, 1990 : *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas.
- UBERSFELD, Anne, 1999 : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers.

EWELINA SZYMONIAK

Universidad de Silesia

Lo real y el coro: ¿parodia o juego con una convención?

ABSTRACT: In *Lo real* (2001) by Belén Gopegui, a novel treating of relations between an individual and the capitalist society, a special character is revived, namely the chorus. While confronting the role it plays in the Spanish novel under analysis using the theories of the functions of the chorus as a constituent of ancient tragedy, we answer the question whether the writer's act of introducing this collective character to a contemporary prose work should be treated as a parody or as playing with a commonly known literary convention, aimed to achieve specific objectives. The discussion touches on, for instance, the concept of the chorus as an interlude, a rightful participant in the plot, ethical authority, a literary "extension" of the author, an ideal reader etc.

KEY WORDS: Contemporary Spanish prose, Greek tragedy, chorus, Belén Gopegui.

En *Lo real* (2001) de Belén Gopegui renace un personaje peculiar, el coro. Es bien sabido que la figura del coro, tan típica del teatro europeo en sus orígenes, volvió a los dramas en el siglo XX. *Lo real* no es una obra de teatro, sino una novela, lo que nos lleva a pensar que, al hacer uso de ese recurso, la autora española propone más bien una parodia o un juego literario; la tesis cuyo fundamento nos lo proponemos a averiguar en el presente estudio.

Recordemos: el protagonista principal de *Lo real* es Edmundo Gómez Risco, hijo de un empresario franquista involucrado en uno de los últimos grandes escándalos financieros de la dictadura. Desde el momento en que su padre ingresa en la cárcel para pagar los platos rotos por los corruptos políticos franquistas, Edmundo trata a toda costa de escapar de la tiranía del mundo laboral, sin reparar en los medios que se ve obligado a utilizar para conseguirlo. La voz narrativa en la novela corresponde a Irene Arce, compañera de trabajo de Edmundo; no obstante, uno de los grandes acier-

tos compositivos de la obra consiste en que, intercalada con ella, emerge regularmente la voz colectiva de un “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes”.

Para Ewa PARTYGA (2004: 53) es imposible reducir el coro a una sola dimensión: la existencia literaria y escénica del coro se proyecta en múltiples direcciones. Y todo parece indicar que Belén Gopegui ha reconocido las posibilidades que para su novela le ofrece este recurso dramático, considerado por muchos una simple reliquia de lo pasado. A continuación intentaremos especificar en qué consisten.

Entre las numerosas funciones desempeñadas por el coro la que más destaca tiene carácter más bien técnico: las partes del coro servían, según Tadeusz Zieliński (en PARTYGA, E., 2004: 54), como “pausas líricas entre las transiciones épico-dramáticas de un actuante”¹, lo cual a su vez tenía que ver con la necesidad del actor de cambiar de vestuario. Dicho de otra manera, las intervenciones del coro no serían más que interludios que marcaban los límites entre las sucesivas secuencias de la obra. Veamos un ejemplo de *Lo real*:

CORO: ¿Adónde vas?

Tienes un padre en la cárcel cuando la mayoría sólo tuvimos jerséis baratos, un cuarto compartido, una madre sin tacto o veranos sin veraneo. Tienes un padre en la cárcel y dramatizas, Edmundo, pero te nos pareces. Como tú, nosotros y nosotras también hemos crecido en el agravio comparativo de la clase media.

Lo real, p. 34

Como si de una tragedia antigua se tratara, también en la novela de Belén Gopegui los comentarios del coro subrayan el valor de los acontecimientos y segmentan la acción.

No obstante, el hecho de que el coro puntúe de alguna manera el ritmo de la historia narrada no significa que su importancia para la obra sea marginal. En un estudio sobre la tragedia griega, Humphrey D.F. KITTO (1997: 153) sostiene que el coro era un personaje dramático de pleno derecho, profundamente involucrado en la acción. Como protagonista colectivo dotado de características particulares determinadas, se inclinaba siempre del lado de una de las partes litigantes e intervenía activamente en el conflicto representado. En el caso de la novela gopeguiana, el coro se solidariza en general con el protagonista principal, “un verdadero antihéroe que se define por la negación del código de valores en apariencia vigente” (GARCÍA POSADA, M., 2001).

¹ La traducción es nuestra.

CORO: Soy, Edmundo, el coro y te agradezco el ejemplo. Al menos tú no dices: porque fui positivo, porque fui atento y franco y diligente, he llegado aquí. Tus métodos son mejores que los métodos de quienes se dicen libres y en cada uno de sus actos se avasallan.

Lo real, p. 306

Wiaczesław Iwanow (en PARTYGA, E., 2004: 47) apunta un problema más, vinculado a la relación que mantiene el coro con el protagonista central: únicamente desde la perspectiva de una comunidad es posible revelar la verdadera esencia de un personaje (PARTYGA, E., 2004: 47). Cuánto más solitario y reservado es el protagonista, tanto más imprescindible es la presencia del coro, tal como ocurre en el caso de *Lo real*. Así, el coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes pone de relieve la excepcionalidad de Edmundo.

Por otro lado, a modo de oráculo, el mismo coro dirige consejos y advertencias al protagonista y presenta un contrapunto moral en el devenir de la acción.

CORO: Nos miramos las manos, y las palmas vacías se levantan como si alguien estuviera aparcando el coche al hilo de nuestras indicaciones; se levantan las palmas y decimos: Alto, Edmundo, no sigas. La mentira, la traición, ahora el robo de tu aliada, ¿qué más vas a traernos?

[...] A veces el coro desaprueba un comportamiento. Y se retrae. Duda de ti nuevamente.

Lo real, p. 267

HORACIO (1989: 84—85) ya destacó la función que juega el coro como voz universal de instrucción ética, como voz que ordenaba axiológicamente el mundo representado y que gozaba por ello de la máxima autoridad.

Llegados a este punto, quizás sea conveniente aludir a los argumentos de John Gould (en PARTYGA, E., 2004: 56) según el cual el *status* del coro como protagonista de la tragedia griega era muy específico: en la mayoría de los casos, el coro encarnaba “lo otro”, y por eso estaba integrado por marginados sociales (ancianos, esclavos, mujeres, etc.). Como consecuencia, servía para introducir en el mundo representado experiencias y valores totalmente diferentes de aquellos que correspondían a los protagonistas heroicos. Según John Gould, el enfrentamiento entre ambas perspectivas, la colectiva (coral) y la individual (heroica), estaba inscrito en la tragedia en su propia condición de género y de visión del mundo. La figura del coro gopeguiana, sin embargo, parece no compartir del todo esta característica de los coros antiguos. Como ya hemos indicado, el coro

de *Lo real* lo forman “asalariados y asalariadas de renta media”, representantes de un sector social mayoritario, cuya seña de identidad es, como señala repetidamente el propio coro, la mediocridad:

CORO: Somos periodistas [...]. Somos técnicos y técnicas de empresa de producción de energía [...]. Somos enseñantes de colegios privados, somos subdirectores y subdirectoras de sucursal, directoras y directores de área, coordinadores y coordinadoras, somos gerentes, colaboradores, colaboradoras, empleados y empleadas de clínicas, de estudios de arquitectura, jefes y jefas de planta, empleadas y empleados de empresas de informática o de restauración o de la industria de entretenimiento [...].
Lo real, pp. 18—19

CORO: [...] nosotros y nosotras hemos cumplido treinta y cinco, cuarenta, veintiséis, cincuenta y dos, treinta y nueve [años].
Lo real, p. 34

CORO: [...] bebe cerveza el coro, frecuenta las casas de sus amigos sin hurgarles los cajones, llora en el cine con las escenas de promesas cumplidas, de consuelo y felicidad.
Lo real, p. 267

Aún así, los miembros del coro no son del todo portavoces legítimos de esa clase acomodada, como se deduce del calificativo *reticentes* que la autora utiliza para definirlos. Y en las palabras del propio coro:

CORO: En mañanas como ésta el enojo crepita en nuestros cuerpos. No somos de los convencidos, de las convencidas. No nos desborda el agradecimiento. Un trabajo mediocre al servicio de jefes mediocres. Y ascenderemos para llegar más cerca de esos jefes. Las convencidas y los convencidos disfrutaban con ese premio. Se quejan a menudo, ah, pero cómo salta su corazón cuando tienen una idea, y cómo acuden a contarla con prontitud, calculando su próximo ascenso, el día en que su renta media será un poco menos media aun siendo media durante toda su vida. Nosotros no disfrutamos. Nosotras no disfrutamos. Hacemos y seguimos.
Lo real, pp. 18—19

En el mejor de los casos, lo que sitúa al coro gopeguiano un poco al margen de la sociedad representada en la obra es su conciencia, poco común aunque compartida con el protagonista principal, de la relatividad de la realidad.

CORO: También nosotros y nosotras hemos medrado, Edmundo. Y tampoco nosotras, ni nosotros, creemos en la personalidad. Hemos medrado y no fue, o lo fue en tan escasa medida, por el talento, por nuestras particularidades. Medramos porque supimos decir lo que algunos querían que dijéramos, y no porque lo creyéramos de verdad.

Hemos medrado: dicen que fue por nuestra aplicación, porque no dejamos las cosas a medias, porque organizamos un buen departamento, porque sabíamos escuchar. Más quién lo dice si no es quien se pregunta qué queremos oír.

Lo real, p. 305

En primer término, el coro se extiende en consideraciones sobre el universo real de los valores en que se mueve el protagonista: ironiza sobre conceptos como la identidad, el coraje individual, la bondad, la dignidad, etc. “La ideología del coro es consecuente: proclama la estricta verdad de los asalariados, servidores de superestructuras que ni han creado ellos ni importan a sus intereses” (GARCÍA POSADA, M., 2001). En el mundo capitalista, el valor del hombre / empleado se reduce al de una mercancía. Citemos:

CORO: Estábamos en nuestras camas, o en nuestras mesas de trabajo, estábamos en nuestras oficinas que no son nuestras, en nuestros salones que no son nuestros, en nuestras calles que no son nuestras [...] [...] a todos pertenezco, a la familia, a los bancos y a las instituciones, a los que usan mi trabajo y a los que lo compran, a los que me pagan, a los que me visitan, a los que voy a ver, [...] yo, que no soy mío ni mía [...].

Lo real, p. 141

De esta manera, se confirma la convicción de Friedrich SCHILLER (1959: 210), para el cual el coro, al abandonar en algunos momentos el círculo estrecho de los acontecimientos, facilita el paso de lo particular a lo general. Lo que es más: una clara separación entre la acción y las reflexiones más generales del coro otorga a las consideraciones de carácter universal una gran fuerza no sólo expresiva, sino también persuasiva, si tenemos en cuenta el hecho de que el uso del pronombre “nosotros” no es casual. Su objetivo es incitar a los espectadores a identificarse con el emisor de las partes corales y a compartir con él sus opiniones.

Siendo así, se comprende más fácilmente la tesis, defendida por muchos investigadores de la tragedia antigua, según la cual el coro, en su calidad de conciencia universal que excede el mundo representado, funciona como un vehículo que permite al autor de la obra expresar directamente, independientemente de las posturas representadas por los protagonistas, sus propias opiniones. Hay, por lo menos, dos argumentos que hablan en favor de la identificación de la voz del coro y la del creador de la obra. El primero lo señaló Alessandro Manzoni (en PARTYGA, E., 2004: 33): únicamente expresadas como partes corales, las reflexiones del autor pueden funcionar en el texto como digresiones que, por un lado, lo enriquecen, pero, por el otro, no interrumpen la acción ni causan detrimento a la forma de la obra. El segundo argumento alude al predominio, en las partes del coro, del elemento

lirico, considerado tradicionalmente como expresión de la subjetividad (PARTYGA, E., 2004: 54—55). En el caso de *Lo real* no podemos hablar de un lirismo puro que desborde las enunciaciones del coro. No obstante, se nota a simple vista que la obra se organiza en dos niveles: el de la acción y el, por así denominarlo, metatextual²; lo que, por su parte, permita que “[l]a elocución de la novela se distribuy[a] también en dos registros: el de la narración y el coro. En el primero, Gopegui emplea un estilo muy funcional, duro, seco, contundente, exento en general de volutas estilísticas, en tanto que el coro, con su fraseo salmódico, se presta al registro elevado, marcado verbalmente” (GARCÍA POSADA, M., 2001).

Preguntada en una de las entrevistas por las razones que explican en su novela, a la manera de los clásicos, la presencia del coro, Belén Gopegui da pautas para la adecuada interpretación de ese elemento de su obra: “[h]e oído tanto a mis colegas decir que no saben para quién escriben o bien que escriben para ellos mismos o para un lector imaginario, etcétera, que, bueno, creo que tenía ganas de ver la cara, oír la voz, de los lectores y lectoras posibles. Pues al menos sí sé que no escribo para el coro de los convencidos y convencidas, sino para el de los reticentes” (AZANCOT, N., 2001).

Esa suposición de la novelista española, que atribuye al coro el papel de “lector ideal”, no es, de hecho, nada novedosa. La idea del coro como “espectador ideal” ha tenido sus partidarios ya desde el Romanticismo. Friedrich SCHILLER (1959: 209) subrayaba, por ejemplo, que los creadores antiguos habían utilizado la figura del coro porque habían encontrado su modelo en la realidad. De todas formas, sería demasiado simplificador decir que el coro representaba al público que se sentaba en el graderío, ya que la relación entre dicho coro y los espectadores era mucho más compleja. Nos puede valer aquí la descripción de Ewa PARTYGA (2004: 58—59): la tragedia en la Antigüedad se inscribía entre las instituciones de la *polis* democrática, en cuanto conjunto polifónico en el que se enfrentaban, por lo menos, dos sistemas de valores diferentes³. Como protagonista colectivo que participaba en la acción y, al mismo tiempo, explicitaba su actitud hacia ella, la figura del coro simplemente expresaba el espíritu nacional de los griegos⁴. Es obvio que, al emplear en *Lo real* un concepto artístico que encarnaba una peculiar e irrepetible cualidad de la cultura griega antigua, Belén Gopegui no pretende restablecer este tipo de relaciones en el mundo contemporáneo. No obstante, ha convertido el coro en catalizador, o en medio de difusión, de

² En este nivel, además del coro, interviene también la narradora, cuando abandona momentáneamente su papel de protagonista de la historia narrada.

³ A la visión representada por los protagonistas heroicos se contraponía la representada por el coro.

⁴ Dicho de otra manera, la presencia del coro en su contexto original resultaba de la relación directa y natural que se establecía entre el individuo y la comunidad.

la única ideología digna, en su opinión, de aprecio: una actitud conscientemente construida hacia la realidad y consistente en emprender un esfuerzo continuo para encontrar el centro de gravedad entre las distintas posturas representadas por la obra / por la vida⁵.

En definitiva, es precisamente la dimensión esencial del coro como “espectador ideal” la que concede a esa figura la función, conscientemente proyectada por el autor, de intermediario entre el mundo representado y el mundo real (ZIELIŃSKI, A., 1993: 253)⁶. Como ya hemos señalado, el coro traza relaciones estrechas entre la acción trágica y la situación del público. Además, al explicitar ante el público sus propios sentimientos, expresados / sublimados lírica y musicalmente, le enseña cómo se debe experimentar el mundo. En suma, y acudiendo a las palabras de Włodzimierz SZTURC (1998: 140), el coro indica a los espectadores / lectores una recepción apropiada: tanto en el nivel universal, como en el personal; “regula” y “corrige” la interpretación (ZIELIŃSKI, A., 1993: 253).

En este punto merece la pena abarcar una cuestión más, ya señalada previamente, pero quizás sin suficiente insistencia. Sin duda, la presencia del coro en la tragedia griega anula de algún modo el esquema tradicional (lineal) de la comunicación, al contraponer al emisor virtual la figura del receptor virtual. En las enunciaciones del coro ambas figuras se juntan para coparticipar en la formación de un nuevo modelo de recepción. En ese contexto, al indicar las razones por las cuales en las tres primeras décadas del siglo XX numerosos artistas se esforzaron, en el marco de la llamada Gran Reforma, por restituir al teatro la figura del coro, Ewa PARTYGA (2004: 11) recoge el deseo de llevar a cabo el proyecto de “una creación teatral en común con los espectadores”. Así, de hecho, lo preveía en sus discursos teóricos Waczesław Iwanow (en PARTYGA, E., 2004: 47), escritor de dramas simbolistas, al rechazar la idea del espectador como observador o contemplador pasivo⁷, y apostar por la liquidación de la frontera entre la sala de espectáculos y el tablado y, en consecuencia, por la ruptura del aislamiento y la objetivación del público a través únicamente de la figura del coro. Su presencia impide que el receptor se

⁵ Además, ha conseguido también superar otro reto, esta vez de carácter artístico, relacionado con la aplicación del elemento dramático al género novelesco: a pesar de la presencia del coro en la obra, el mundo representado es armonioso y coherente.

⁶ Según Peter Arnott (en PARTYGA, E., 2004: 56—57), esa “doble” naturaleza del coro se debe tanto a las características compositivas de la tragedia como a las condiciones espaciales de los teatros griegos.

⁷ “Queremos reunirnos para crear, «hacer» juntos, y no sólo para ver, zu schaffen nicht zu schaunen. Basta con imitar, queremos crear. El espectador ha de convertirse en creador, copartícipe de un espectáculo. [...] El tablado debe absorber a la comunidad o la comunidad debe anexar el tablado” (la traducción es nuestra).

limite simplemente a descifrar la visión del mundo impuesta a la obra por el emisor (JAPOLA, J., 1983: 150); todo lo contrario, le obliga a una interacción. Y precisamente esta posibilidad la ha aprovechado Belén Gopegui a la hora de escribir *Lo real*. La aplicación (a través de la figura del coro) a una novela contemporánea de un modelo de relaciones (entre el autor, la obra y el receptor) típico del teatro antiguo provoca una total redefinición de la situación de comunicación literaria y revela lo que normalmente permanece oculto en el proceso literario, es decir, en la terminología de la Estética de la Recepción, el *lector implícito*. Recordemos: según la Escuela de Constanza, el autor es capaz de formar en el texto un destinatario ideal entendido como conjunto de postulados que no tienen nada que ver con ningún ejercicio de lectura concreto, pero que reflejan, de algún modo, las condiciones que debe cumplir un lector real para llegar a un significado coherente y significativo del texto leído (ISER, W., 1987: 60). Si tomamos en consideración lo que ya ha quedado expuesto, esto es, que para Belén Gopegui el coro es la cara y la voz de los lectores y lectoras posibles, los reticentes, se hace claro que, en el caso de *Lo real*, las características del lector implícito están de antemano inscritas en el texto. Citemos a la propia novelista: “[h]e llegado a pensar que las personas que leen mis novelas son personas divididas, personas que por un lado quieren y necesitan lo que yo llamo el escondite, la sensación a un mismo tiempo de protección y de fuerza que te proporcionan las novelas, como si tú supieras algo que los demás no saben y eso te hiciera distinto, te hiciera mejor al otorgarte una especie de doble vida que no deja de ser falsa y peligrosa. Pero, por otro lado, esas personas saben lo que tiene de engañoso el escondite y desearían, desearíamos, actuar” (TRUEBA, V., 2002). Sin duda alguna, el coro en *Lo real* de Belén Gopegui cristaliza en sí las preocupaciones literarias de la autora: la convicción de que, como hay “personas que leen y viven, [...] personas que pueden servirse de aquello que permite que la literatura mantenga una relación dialéctica con la vida” (AZANCOT, N., 2001), la obra literaria debe servir ante todo para “entablar alianzas” (TRUEBA, V., 2002)⁸. De alguna manera, este propósito se corresponde con el rechazo por parte de Friedrich NIETZSCHE (2001: 65—66), al comentar el papel del coro en la tragedia antigua, de la visión del arte como representación de la realidad: en su opinión, el arte no representa la vida, sino que es la vida misma⁹.

⁸ Las opiniones de Belén Gopegui acerca de las tareas del escritor y su concepción de la literatura comprometida las hemos presentado ya en Ewelina SZYMONIAK: “Lo dicho / lo no dicho: literatura cursi versus literatura comprometida según Belén Gopegui”. En: *Romanica Silesiana*. N° 1. Ed. K. JAROSZ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.

⁹ La mejor prueba de tal tesis la constituye el hecho de que el coro no actúa, sino que vive en el tablado.

Para concluir el presente estudio conviene constatar que el coro gopeguiano ciertamente no es propiamente una parodia de los coros de las tragedias griegas. Belén Gopegui no se ha dejado tentar por la tendencia, muy pronunciada en el drama de la segunda mitad del siglo XX (Miodońska-Brooks, E., 1997: 102), que no se toma al coro en serio y lo presenta como un personaje en liquidación. Por otro lado, es innegable también que, al realizar la transposición del prototipo ateniense, la novelista española ha pasado ese concepto artístico por el filtro de su propia imaginación creadora. En todo caso, en ningún momento lo ha convertido en una imitación burlesca o remedo del recurso dramático antiguo; todo lo contrario: el coro gopeguiano comparte con él muchas características fundamentales, aunque ajustadas, eso sí, a las exigencias del género novelesco y de la cultura contemporánea.

Por esta razón es evidente que el coro gopeguiano hay que considerarlo en términos de un juego con una convención o de una creativa reconstrucción del original, que, por otro lado, como modelo, nunca ha tenido un carácter normativo (Partyga, E., 2004: 10). En ningún caso sería justo tratar ese recurso de manera instrumental, degradándolo a la categoría de un mero accesorio: la novelista recurre a esta antigua técnica artística con el fin de expresar mejor los problemas del creador y del hombre moderno. En ese sentido, el personaje colectivo modelado a la manera de coros antiguos le ha ayudado a resaltar su compromiso con la realidad y con el proceso literario. Claro está que el hecho de que *Lo real* pertenezca al género novelesco impide que la figura coral de Gopegui sea un protagonista de pleno valor¹⁰ y con todos los derechos de los que disfrutaban los coros en las tragedias antiguas; no obstante, le sirve a la autora, y quizás ello tenga de hecho mayor importancia, para explicitar sus preocupaciones por la eficacia de la creación y recepción literarias y le ayuda a transmitir un determinado mensaje moral. En suma, le permite adaptar la obra a un modelo de arte sensible a los valores extraliterarios o convertirla incluso en catalizador de la apertura a estos valores, actitud favorecida por la cultura contemporánea que en esencia es mezcla de múltiples calidades estéticas.

¹⁰ Como transposición narrativa, el coro gopeguiano está privado de lo que constituía uno de los aspectos fundamentales de su existencia escénica: la capacidad de bailar. Según Nietzsche, en el caso de las tragedias antiguas, el baile era el modo de experimentar e interpretar el mundo, la figura del arte y de la filosofía. El coro invitaba a bailar en el seno del caos, a aceptar la vida con toda su variedad y variabilidad, algo posible únicamente si se otorga a las experiencias espirituales carácter corporal. El carácter colectivo del coro contribuía a que esta peculiar manera de “vivir” el mundo pudiera abarcar a todos los que estaban presentes en el teatro, borrando las diferencias entre el creador, la obra y el espectador. De ese modo, el acto de la creación no puede separarse del acto de la recepción (en Partyga, E., 2004: 42).

Bibliografía

- AZANCOT, Nuria, 2001: "Carmen Martín Gaité me enseñó a decir que no". El cultural. Consultado el 8 de febrero de 2009. En: http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=489.
- GARCÍA POSADA, Miguel, 2001: "De la impostura". Babelia. Consultado el 10 de mayo de 2003. En: <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010324/b11.html>.
- HORACY, 1989: „Sztuka poetycka”. W: UDALSKA, Eleonora, red.: *O dramacie. Od Arystoteles do Goethego*. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej.
- ISER, Wolfgang, 1987: *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
- JAPOLA, Józef, 1983: „Metafora a teoria aktów mowy”. W: GŁOWIŃSKI, Michał, OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Alina, red.: *Studia o metaforze II*. Wrocław, PAN.
- KITTO, Humphrey D.F., 1997: *Tragedia grecka. Studium literackie*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini.
- MIODOŃSKA-BROOKES, Ewa, 1997: „W poszukiwaniu Chóru jako osoby dramatu”. W: EADEM: „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków, Universitas.
- NIETZSCHE, Friedrich, 2001: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- PARTYGA, Ewa, 2004: *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*. Kraków, Księgarnia Akademicka.
- SCHILLER, Friedrich, 1959: „O zastosowaniu chóru w tragedii”. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Wrocław, Ossolineum.
- SZTURC, Włodzimierz, 1998: *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini.
- TRUEBA, Virginia, 2002: "Contra la literatura cursi: Belén Gopegui". *Literate World*. Consultado el 10 de mayo de 2003. En: <http://www.literateworld.com/spanish/2002/portada/apr/w01/belengopegui.html>.
- ZIELIŃSKI, Andrzej, 1993: „Wstęp do rozdziału IV”. W: UDALSKA, Eleonora, red.: *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa, Fundacja Astronomii Polskiej.

EWELINA BUJNOWSKA

Université de Silésie

« Je rêve de Catherine. Je suis Catherine » :
le jeu des *je* narratifs dans
La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique
de Madeleine Ouellette-Michalska

ABSTRACT: In the present article, the author discusses literary games as exemplified by the novel *La Maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique* by the Canadian writer Madeleine Ouellette-Michalska. The game that we are invited to play turns out to be complex because it occurs on many levels, particularly on the level of the narration. Ouellette-Michalska's novel is based on a game played by multiple female identities, questioning the exclusively masculine point of view dominant in the historical discourse. Asking whether history is able to depict every aspect of an event truthfully, the novel allows the intrusion of memories and feelings into the presentation of the past. Suggesting "settling the score" between the male and female history, the writer reconsiders the question of historical truth. In her opinion, women's memory partly escapes the male logic of space/time and facilitates the coming of the eighth day, the day of America.

KEY WORDS: History/*Herstory*, women's memory, historical truth.

Publié en 1984, réédité en 1995, *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique* est le quatrième roman de Madeleine Ouellette-Michalska. Unanimement sacré « meilleur roman de la saison » par les critiques, il a valu à l'auteure le Prix Molson de l'Académie des lettres du Québec, dont elle est devenue membre en 1985. Madeleine Ouellette-Michalska est une personnalité marquante bien connue des lettres québécoises. Elle compte à son actif plusieurs romans, nouvelles, essais, textes poétiques et dramatiques parmi lesquels le remarquable essai *L'échappée des discours de l'œil* couronné du prix du Gouverneur général 1982 (PATERSON, J.M., 1995 : 7). Que ce soit à travers son travail d'écriture, ou celui de journaliste et de

critique littéraire dans *L'actualité*, *Le Devoir*, *Perspectives* ou *Châtelaine*, Madeleine Ouellette-Michalska ne cesse de revenir aux sujets qui lui tiennent à cœur, à savoir « la culture québécoise, les caprices de l'imagination et la mémoire générique du corps » (DES RIVIÈRES, M.-J., en ligne).

Tandis que la critique a principalement apprécié la dimension historique et l'aspect novateur des structures narratives de *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, le public a surtout goûté, dans ce roman à caractère historique, à la belle histoire d'amour entre Catherine Trestler, fille cadette d'un riche marchand du XIX^e siècle, et Éléazar Hayst, engagé de la maison. Le sujet semble continuer la tradition du roman d'inspiration scottienne (DESBIENS, M.-F., 2006 : 26). On peut y voir surtout la parenté avec *La Fiancée de Lammermoor* de Sir Walter Scott paru en 1819, situant l'action en Écosse au début du XVIII^e siècle, sous le règne d'Anne Stuart, et racontant l'amour malheureux entre Edgar, maître de Ravenswood, et Lucy Ashton, fille de Sir William Ashton, ennemi de la famille¹.

D'une certaine façon, l'histoire narrée, « le roman Trestler », reste fidèle à cette tradition pour laquelle l'amour, la guerre, l'argent et les conflits familiaux sont les ingrédients de prédilection (PATERSON, J.M., 1993 : 59). Dans la famille de Jean-Joseph Trestler, mercenaire allemand venu au Canada afin de combattre dans les rangs de l'armée britannique lors de la guerre d'indépendance américaine, devenu un riche commerçant et député bas-canadien, la fille, destinée à un riche bourgeois, tombe amoureuse d'un modeste commis aux écritures. Elle l'épouse, s'opposant à son père, qui la déshérite après le mariage. Encouragée par son mari, la jeune femme, entreprend un procès contre son père pour recouvrer sa part de succession qu'elle désire léguer à ses futurs enfants.

Toutefois c'est surtout l'histoire de la narratrice, inconnue, qui constitue le cœur du roman. Cette première intrigue se situe à une époque contemporaine (fin des années '70 du XX^e siècle) et retrace la vie d'une femme dans la quarantaine, journaliste et écrivaine. Sous l'effet d'un article de presse sur une demeure de la fin du XVIII^e siècle, la maison Trestler, la romancière se décide à écrire un roman, le « roman Trestler ». L'histoire de l'écriture de l'œuvre d'imagination et les étapes successives de la création occupent une place majeure dans le texte. La narratrice met en évidence le processus d'écriture et le lecteur en suit les méandres.

¹ Voir http://wikipedia.org/wiki/La_Fiancée_de_Lammermoor. *La Fiancée de Lammermoor* devient le modèle dont vont s'inspirer les auteurs des romans historiques de l'époque. Quatre ans après la publication du roman scottien, l'italien Alessandro Manzoni publie *I Promessi Sposi*, considéré comme l'œuvre fondatrice de la littérature italienne moderne (*Les Fiancés*, traduction française de 1870). En 1844, le romancier canadien Joseph Doutre écrit *Les Fiancés de 1812* dont l'inspiration semble évidente (DESBIENS, M.-F., 2006 : 26—27).

Il apprend les sources de son inspiration : en parlant avec les nouveaux propriétaires de la maison, la romancière déclare que la « famille [Trestler] fut d'abord pour [elle] deux pages d'un magazine et une goutte de sang dans un rêve » (MT, 43)². Le lecteur découvre comment elle choisit sa protagoniste, Catherine Trestler. La narratrice s'est d'abord intéressée à Madeleine, fille aînée de la famille, « fille effacée sur laquelle tu jettes à peine les yeux » (MT, 52) pour se tourner ensuite vers la cadette, insoumise, moins docile que sa sœur, une « femme qui [lui] fut imposée par le hasard, comme Cartier, Bigot, Descartes ou Papineau. Un hasard objectif, naturellement » (MT, 44). Le personnage naît alors sous nos yeux, tout au long de la lecture, sorti tout droit de l'imagination de l'auteure sous l'influence de l'atmosphère un peu mystérieuse et inquiétante de la vieille résidence. Au fur et à mesure qu'elle reconstitue la vie de la famille du XIX^e siècle à l'aide d'archives et de photos d'époque, l'auteure se découvre proche de son héroïne. Les scènes de la jeunesse de la fille de J.J. Trestler et les images de l'enfance de l'écrivaine s'interpénètrent. Ainsi les deux intrigues se nouent et les deux histoires se ressemblent. Les deux femmes éprouvent les mêmes difficultés : elles connaissent des amours difficiles (la narratrice pour Stephan et Catherine pour Éléazar), découvrent les joies de la sexualité et celles de la maternité, et s'y épanouissent. « La narratrice s'identifie parfois totalement à Catherine pour mieux lui insuffler l'existence et lui donner directement la parole. L'écrivaine s'enrichit de son personnage et vice versa » (MARTIN, T., 1984 : 82).

De même, leurs sentiments se complètent. La romancière et Catherine partagent les mêmes passions, elles ressentent le même besoin avide de connaissance, ont le même appétit insatiable de savoir et de découvrir. Dans son enfance, la romancière lit avidement, « comme une forcenée », et l'envie d'écrire suit cette soif de mots. Dans un fragment décrivant l'un des dîners familiaux, la narratrice dévoile la détermination naissante semblable de la fille cadette de J.J. Trestler. Une courte phrase que Catherine ose adresser à son père s'avère révélatrice de son attitude envers le monde. « Je voudrais savoir... » (MT, 142), échappe de la bouche de la protagoniste bien que toute la famille se taise en écoutant le récit du chef de famille. « Savoir ? » s'étonne J.J. Trestler, « [q]u'est-ce que tu voudrais savoir ? » lui demande-t-il avec dédain. « Tout ce que je viens de raconter ne t'a pas suffi ? », finit par dire le commerçant (MT, 142). Contrairement à sa sœur Madeleine et sa belle-mère Marie-Anne Curtius, Catherine ne veut pas être réduite au rôle d'une femme passive, épouse et mère. Elle veut se sentir libre et être maître de sa propre destinée.

² OUELLETTE-MICHALSKA, M., 1995 : 43. Toutes les citations de ce roman se référeront à l'édition de 1995 et seront signalées par le sigle MT, suivi du numéro de la page.

La protagoniste et la narratrice sont également contraintes à affronter un univers plein d'interdits sociaux et familiaux : la protagoniste évolue dans la société du XIX^e siècle, où la femme ne peut décider d'elle-même, pendant que la romancière doit affronter le monde masculin de la fin du XX^e siècle et s'affranchir d'une dépendance masculine en tant qu'écrivaine, ce qu'éprouvaient toutes les femmes écrivaines, critiques et journalistes dans les années '80.

En choisissant son mari et en décidant de quitter la maison paternelle, Catherine Trestler prend son sort à bras-le-corps. Par l'analyse des trames qu'ourdissent les écrivaines québécoises du XIX^e siècle, Julie Roy montre que le choix d'un mari, décision fondamentale dans la vie d'une femme et de laquelle dépend son bonheur ou son malheur, occupe une place privilégiée dans les textes romanesques des femmes de cette époque, et cela s'avère révélateur de la façon d'appréhender le monde des héroïnes des écrits féminins (ROY, J., 2006 : 36).

Pour mieux s'unir à « sa » Catherine, la narratrice tente même d'« entrer » dans sa peau. Leurs corps commencent à se toucher :

Ailleurs, c'était hier, j'ajustais mes pas aux siens, sentant battre mon poulx au rythme du sol martelé par ses chaussures. L'air était chaud. Je longeais un sentier parfumé d'oseille, puis j'interrompais ma course.

MT, 35

Au fur et à mesure que le roman progresse, la protagoniste s'infiltré doucement dans la peau de la narratrice. Sous l'impression de la description d'une bataille, la romancière se sent profondément liée à la création de son imagination :

Je dépose le livre, rejointe par le mal. Dans mon corps, ou dans celui de Catherine, une douleur aiguë s'éveille, sans nom, sans âge, aussi proche de l'enfantement que de la mort.

MT, 132

Dans un autre fragment, elle constate que :

Catherine n'est pas née du sexe de ses parents. Elle est une création de mon esprit. Elle est n'importe quelle phrase à qui je peux faire dire n'importe quoi. Bientôt, elle prendra corps et vivra des hasards qui l'ont tirée de l'oubli [...]

MT, 57

Ainsi le processus de création s'apparente-t-il à l'enfantement et le travail de l'écrivaine l'unifie secrètement à l'objet de son imagination. Pa-

reille à une femme enceinte sentant l'enfant grandir dans son ventre, la narratrice ressent Catherine prendre corps dans son imaginaire :

La goutte de sang recueillie dans mon rêve a germé. Ma taille n'a pas bougé, mais Catherine grossit dans mes flancs et ma tête. Pourtant jour et nuit l'enfant de ma chair et de mes mots, je vis une grossesse de rêve pour laquelle je me cherche des témoins.

MT, 57

Outre leurs destins et leurs corps, les récits des deux femmes s'interpénètrent. Même si la romancière et la création de son imagination progressent à deux niveaux narratifs indépendants, l'identification du *je* narratif reste parfois insaisissable (PATERSON, J., 1995 : 11). « Le *je* de Catherine et le *je* de la narratrice coexistent par moments, à un point tel qu'on a du mal à les distinguer l'un de l'autre » remarque Lori SAINT-MARTIN (1994 : 124). Le fragment ci-dessous en témoigne parfaitement³:

Couchée dans l'herbe, je colle à la terre. Mon corps respire par sa peau. Rien ne bouge sous l'épaisseur de temps posée sur mes paupières. Je dors presque. À demi ivre, je mûris dans l'après-midi torride, m'accordant un répit avant l'événement qui va se produire.

MT, 49

Bien que le lecteur apprenne plus loin que les réflexions appartiennent à Catherine, le doute sur l'identité de leur auteure s'installe.

Dans un chapitre consacré à la nature des pronoms de son œuvre majeure *Problèmes de linguistique générale*, Émile Benveniste constate que le pronom *je* « ne vaut que dans l'instance où il est produit ». Selon lui, « les instances d'emploi de *je* ne constituent pas une classe de référence, puisqu'il n'y a pas d'objet définissable comme *je* auquel puissent renvoyer identiquement ces instances » (BENVENISTE, E., 1966 : 252). *Je* appartient au niveau pragmatique du langage car le pronom est actualisé dans chaque discours et chaque *je* possède sa référence, et répond à un être unique, posé comme tel (BENVENISTE, E., 1966 : 252). Le pronom *je* ne peut exister comme des signes virtuels, il n'existe qu'en tant qu'il est actualisé dans l'instance du discours, où il marque par chacune de sa propre instance le procès d'appropriation par le locuteur (BENVENISTE, E., 1966 : 255). Le *je* qui domine l'œuvre de Madeleine Ouellette-Michalska s'actualise donc chaque fois qu'il est utilisé dans le texte et grâce à l'emploi de ce pronom personnel, les contours entre la narratrice et l'héroïne du roman deviennent troubles.

³ Cité par Janet M. PATERSON (1995 : 12).

Surtout dans les rêves, ils s'estompent et les deux personnages fusionnent.

Dans la nuit, je rêve de Catherine. Je suis Catherine. Elle est le double inventant les mots insaisissables. Elle est la passeuse violant le silence des chambres fermées. Elle est l'enfant de mon nom. Mêmes traits, même détermination, même fragilité calculée. Même violence sous le front imperturbable. On ne sait pas à quoi elle pense.

MT, 49

Les *je* narratifs effacent la frontière entre l'univers de la narratrice et celui où évolue le protagoniste. « À la fin, je ne sais plus qui parle, qui a parlé [...] Qui, de Catherine ou moi, tire la fiction du réel, ou extrait le réel de l'imaginaire » affirme la narratrice (MT, 93). Le lecteur passe souvent, sans avertissement, de l'époque contemporaine à l'époque des Trestler. C'est ce que Marc Gontard appelle le « flou énonciatif », une interpénétration des deux consciences, celle de la jeune femme et de sa créatrice. D'après lui, c'est cette indétermination qui charme avant tout les lecteurs (GONTARD, M., 1999). Dans le texte, la première intrigue cède souvent discrètement la place à la seconde et les deux siècles qui séparent les figures féminines disparaissent, le temps s'abolit de lui-même.

L'entrecroisement concerne aussi la voix de l'auteure et celle de son héroïne. Janet M. Paterson remarque que « [d]ans l'espace d'un pronom, deux voix — mais un seul discours — cherchent à se faire entendre » (PATERSON, J.M., 1993 : 60). Ce discours produit ce qu'elle nomme « dialogisme » car « d'un côté [...] certains événements sont minutieusement établis et intégrés dans la fiction alors que, de l'autre, [...] la description de ces événements fait l'objet d'un sérieux questionnement » (PATERSON, J.M., 1993 : 63). Se plaçant ainsi à l'intérieur d'une pensée postmoderne, par le truchement de ses formes et sa teneur, le roman de Madeleine Ouellette-Michalska enterre la lyotardienne « terreur du tout et de l'un » (PATERSON, J.M., 1993 : 63). Tout en reconnaissant l'importance de l'Histoire dans le domaine du savoir, le texte en signale de graves lacunes⁴. « Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer

⁴ Même remise en question, l'Histoire ne disparaît pas de la littérature, loin de là. On assiste à présent à son renouveau tant sur le plan international qu'au Québec (PATERSON, J.M., 1993 : 56). À titre d'exemple, Janet M. Paterson énumère cinq romans de la même période que le roman de Madeleine Ouellette-Michalska : *La constellation du cygne* de Yolande Villemaire (Montréal, Editions de la Pleine Lune, 1985), *Une histoire américaine* de Jacques Godbout (Paris, Editions du Seuil, 1986), *La Fin de l'histoire* de Pierre Gravel (Montréal, l'Hexagone, 1986), *Mon mari le docteur* de Daniel Gagnon (Montréal, Leméac, 1986) et *La Guerre des autres* de Louise Simard et Jean-Pierre Wilhelmy (Montréal, La Presse, 1987).

historiquement pour s'interroger comme sujet écrivain » sont d'ailleurs caractéristiques de plusieurs romans historiques postmodernes (PATERSON, J.M., 1993 : 54)⁵.

La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique s'avère dominé par la dissémination du motif « histoire ». La romancière présente des histoires lues, entendues et imaginées pour confronter l'Histoire, en tant que savoir et l'histoire en tant que récit (PATERSON, J.M., 1993 : 57). Dans l'œuvre de Madeleine Ouellette-Michalska, l'Histoire semble démythifiée en acquérant « le statut d'une histoire. [...] [L]e texte neutralise la distinction entre le réctif fictif et le récit historique : les deux sont soumis aux contraintes de la narration et les deux peuvent dire leur part de la vérité » (PATERSON, J.M., 1993 : 65). La perte irrémédiable de la foi et de l'innocence, caractéristique des textes postmodernes, se reflète dans *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*, à l'intérieur même de la fiction.

La voix dont parlent unanimement la narratrice et son héroïne est en même temps celle de toutes les femmes silencieuses dans l'Histoire, auxquelles on a refusé le droit de s'exprimer. Pareille à la romancière et à Catherine, la narratrice et Madeleine Ouellette-Michalska se ressemblent. Elles sont toutes les deux écrivaines et journalistes. Dans l'une des interviews, Madeleine Ouellette-Michalska avoue que ce qui lui plaît, « ce qui [la] tente dans l'écriture, ce qui [la] bouleverse et [l]'attire, [c'est] cette fusion avec la matière, le vivant. Une sorte d'alchimie intérieure qui fait [qu'elle] reçoit le monde qui vient en [elle]. Non pas à [elle], mais en [elle]. Ce rendez-vous ressemble à la rencontre amoureuse. On reçoit l'autre en soi. L'autre avec sa mémoire, ses passions, ses pulsions. Avec ses mots aussi, avec son langage et son silence » (ROYER, J., 1985 : 215).

Et c'est ce qu'elle accomplit avec *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique* par le biais de son personnage. Dans la même entrevue, l'auteure reconnaît, à partir du *Plat de lentille*, avoir commencé à utiliser « un je qui finissait par [la] représenter »⁶ parce qu'avant, elle employait « des je qui étaient l'image que les autres avaient [d'elle] » (ROYER, J., 1985 : 213). Selon ses propres mots, elle était si bien « dressée » par la société patriarcale que son être-femme s'est progressivement effacé. En intériorisant les interdits sociaux et familiaux et en s'inclinant devant le règne masculin dans la littérature, l'auteure se refusait même à écrire (ROYER, J., 1985 : 215). Pourtant libérée de cette emprise, Madeleine Ouellette-Michalska s'est enfin permise de devenir écrivaine.

⁵ D'après Janet M. Paterson, cette appellation se réfère aux romans qui ont des traits formels postmodernes et possèdent une dimension historique problématisée dans l'ouvrage (PATERSON, J.M., 1993 : 53).

⁶ *Le Plat de lentille* sort en 1979, alors cinq ans avant la publication de *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*.

L'interpénétration et l'itération des *je* narratifs féminins importent également sur le plan symbolique (PATERSON, J.M., 1995 : 12). Dans *La maison Trestler ou le 8^e jour de l'Amérique*, le *je* n'est pas un *il* neutre et omniscient, caractéristique des textes historiques, mais un *je* féminin, intime et perspicace, un *je* postmoderne qui conteste la puissance hégémonique des grands récits (PATERSON, J.M., 1995 : 12). C'est l'idéologie du discours patriarcal de l'Histoire qui est contestée (PATERSON, J.M., 1993 : 65) en l'espace d'un pronom.

La protagoniste doit se battre pour son amour interdit par son père. Comme l'héroïne du « roman Trestler », l'auteure elle-même brave l'histoire *au masculin* et « tente un procès » à l'autorité patriarcale et à la présentation historique traditionnelle⁷. L'histoire de l'amour de Catherine représente une lutte idéologique : « une lutte qui se joue aux niveaux du pouvoir, du savoir et de l'avoir, [c]'est-à-dire précisément aux niveaux que tous les 'grands récits' — historiques, philosophiques ou autres — s'approprient à des fins de légitimation » (PATERSON, J.M., 1993 : 64). Même si, durant l'élaboration du roman, la romancière procède à une démarche digne de l'historien en multipliant les documents, les enquêtes et les visites chez « l'historien du dimanche », les résultats de son étude diffèrent des produits des historiens. Tout ce qu'elle recueille — les reportages sur la visite de B, les contrats entre Trestler et ses domestiques, la liste des biens du marchand, ainsi que les extraits du procès — ne lui suffit pas. Elle se rend compte que l'essentiel lui échappe, les documents n'éclairent rien, car ils effacent presque entièrement la présence des femmes. En égard à l'insuffisance des moyens utilisés, la romancière renonce à l'objectivité et à l'unicité prétendues des textes historiques masculins pour ajouter des pages manquantes, déjouer les silences de l'histoire et combler le vide de la mémoire au féminin. Pendant une nuit passée dans la maison Trestler, la narratrice imagine l'ombre de Catherine rôder et c'« est plus que l'ombre de Catherine » (MT, 109). Pour elle, cette femme fictive personnifie les femmes anonymes de l'Histoire auxquelles l'écrivaine offre un nom, un parcours et une histoire (ROY, J., 2006 : 35).

Comme l'affirme Lori Saint-Martin dans son article sur l'écriture des femmes au Québec, l'histoire *féminine* donne la possibilité de faire sortir les ombres du passé. C'est de cela qui lui vient « la soif de tout savoir à propos des femmes du passé, le besoin de remonter le temps pour retrouver ou pour inventer — c'est la même chose — les disparues. Pour que leurs histoires entrent enfin dans l'Histoire » (SAINT-MARTIN, L., 1994 : 122). C'est pour

⁷ « *La maison Trestler* ou le procès de l'Histoire et du patriarcat » est un titre de la fiche de présentation du roman par Aurélien Boivin, parue dans *Québec français* (BOIVIN, A., 2006 : 93).

cette raison que la littérature québécoise des dernières décennies abonde en romans historiques écrits par les femmes sur les figures féminines occultées jusqu'à présent par l'historiographie officielle⁸.

Sous l'influence de la lecture d'un extrait décrivant la fuite des troupes américaines après l'assaut infructueux de la ville de Québec, la narratrice commence à réfléchir sur la véracité du discours historique fait par les grands historiens.

Rendu à ce point stratégique du récit, le manuel d'histoire tiré des vieilles malles du grenier brossait un tableau saisissant de l'armée en déroute. *Pris de panique, les assaillants font demi-tour et s'enfuient à toutes jambes par la route d'où ils sont venus.*

MT, 131

Ce récit est loin d'être conforme aux espérances de l'écrivaine. Elle s'étonne de la manœuvre de l'auteur de ce passage étant donné que, quelques minutes plus tôt, l'historien a présenté les soldats immobilisés par la tempête. Toute la description lui paraît aussi inconcevable que le tableau de Trumbull faisant connaître au public la mort du général Montgomery tué pendant le siège de Québec :

Montgomery mourait comme l'on meurt au théâtre, le visage tourné au ciel, entouré de soldats portant drapeaux, baïonnettes et habits de guerre.

MT, 132

Elle éprouve la même impression pendant la visite au site de la bataille de Châteauguay où la narratrice se rend afin de relater le combat américano-canadien dans son texte. Elle trouve étrange que les soldats américains veuillent vraiment conquérir la rivière Châteauguay vu sa petitesse :

⁸ Entre autres Micheline Lachance présente le roman sur Julie Papineau (*Le roman de Julie Papineau*, Tome 1 : *La Tourmente*, Montréal, Québec Amérique, 2001 et Tome 2 : *L'exil*, Montréal, Québec Amérique, 2002) et décrit l'histoire d'Hortense Fabre, épouse de George-Étienne Cartier (*Lady Cartier*, Montréal, Québec Amérique, 2004). Nadine Grelet publie un roman sur Angélique Renaud des Méloizes (*La belle Angélique*, Éd. originale, Montréal, VLB, 2003), Nicole Fyfe-Martel fait sortir de l'ombre Hélène de Champlain, l'épouse du fondateur de la Nouvelle-France (la trilogie *Hélène de Champlain*, Éd. originale, Montréal : Hurtubise HMH, 2003—2008, Tome 1 : *Manchon et dentelle*, 2003, Tome 2 : *L'érable rouge*, 2005 et Tome 3 : *Gracias a Dios*, 2008), ainsi que Pauline Gill qui présente la tétralogie de la cordonnrière (*La cordonnrière*, Montréal, VLB, 1998 ; *La jeunesse de la cordonnrière*, Montréal, VLB, 1999 ; *Le testament de la cordonnrière*, Montréal, VLB, 2000 et *Les Fils de la cordonnrière*, Montréal, VLB, 2003) et un roman mettant en scène Marie-Antoinette Grégoire, la plus jeune chroniqueuse du Bulletin des Agriculteurs (*Marie-Antoinette : la dame de la rivière Rouge*, Montréal, Québec Amérique, 2005).

Cette petite rivière, où s'était déroulé l'événement qui avait enflammé les enthousiasmes épiques de l'enfance et nous a permis de continuer à dire bonjour, bonsoir, comment ça va ? encore pendant quelques siècles, était un pur poème. Avait-on vraiment souhaité la détruire ?

MT, 274

Pour la romancière, l'exactitude et l'impartialité du discours de l'Histoire ne sont pas possibles, car aucun récit ne peut être exhaustif, dépeindre tous les aspects d'un événement. Par conséquent, elle désire présenter une histoire autre : une histoire quotidienne, celle « qui échapperait au désir d'anéantissement. Une chronique de la vie quotidienne, peut-être, d'une extrême simplicité, qui célébrerait la tendresse et la volonté de création » (MT, 133). Ce n'est plus l'Histoire avec une majuscule et au singulier mais une histoire parmi d'autres, ou plutôt des histoires avec une minuscule et au pluriel (PATERSON, J.M., 1993 : 54—56).

Elle rêve d'un langage nouveau pour raconter le passé, dissemblable du « verbe rude et argument massif » des hommes (MT, 100). La romancière veut s'écarter de la vision masculine. Quand le père Trestler raconte ses exploits guerriers, sa fille s'adresse ainsi à lui en exprimant le même désir :

Je te connais, va. Tu veux de la bravoure, peut-être même la mort au champ d'honneur. Tu bois le sang qui rougit les tempes de mes frères et nous réunit dans une même absence, Madeleine et moi, futures épousées tenant par un fil au nom Trestler que nous porterons encore quelques années avant de consentir à un beau mariage.

MT, 52

Le rêve de conter une autre histoire se réalise lorsque Catherine présente l'occupation américaine de 1813. Son récit s'avère totalement différent de l'histoire de J.J. Trestler sur l'invasion de 1775, celle-ci dominée par le besoin d'actions remarquables, de sang et de destruction. L'envoûtement pour la mort est remplacé par la fascination pour le quotidien. Tandis que la femme se concentre sur les sensations, les odeurs⁹, l'homme

⁹ Dans le roman, le mot *odeur* revient comme un leitmotiv. Pour ne pas citer que quelques exemples. Pendant la visite au Canada, la reine déclare qu' : « [u]n peuple se reconnaît à ses odeurs. Des odeurs de frites et de hot dogs poussées par un vent froid » (MT, 257). Durant la revue du régiment, elle pense que « [d]u vaste empire du Commonwealth dont s'enorgueillissent les siens [les Anglais], il reste une odeur de poudre et un léger nuage de fumée qui s'évapore rapidement » (MT, 252). Tout au long du récit de son père, une impression naît dans la tête de Catherine : « Ils [les soldats allemands] ont désappris la mort. Ils respirent l'odeur des cèdres et des lilas. Ce bonheur d'été les tranfigure » (MT, 140).

vante les exploits, essaye d'impressionner le public par sa présentation historique. Le roman Trestler reconnaît de cette façon l'intrusion des mémoires et des sensations dans le « règlement de comptes » entre l'histoire au masculin et celle au féminin. Les *je* narratifs féminins sapent la vision exclusivement masculine qui a toujours dominé le discours historique.

Par son histoire, l'écrivaine cherche aussi à « régler une affaire de famille, une histoire embarrassante et compliquée comme le sont toutes les histoires de famille » (MT, 65), celle du Québec. En mettant en rapport le présent et le passé, la romancière s'interroge sur le statut sociopolitique de la province. Les commentaires sur l'histoire actuelle et l'identité québécoise pullulent dans le roman :

Nous sommes les bâtards du Nouveau Monde. 'Ni Français, ni Américains? Mais alors quoi? — Québécois, et ça suffit.' — 'Kébé quoi?' — 'Québé-cois, c'est ça, oui, ça vient du Québec, mot de deux syllabes qui signifie, en indien, une ville haut perchée'.

MT, 59

Nous resterions la branche bâtarde d'Amérique [...] continent découvert par hasard le huitième jour de la semaine, sur la route de l'encense, des soieries et des épices.

MT, 114, 88

[...] race maudite [, r]ace de gagne-petits qui n'a gardé de son ascendance française que l'amour des ripailles et l'attrait de la rébellion.

MT, 267

Des provinciaux équipés de grosses voitures, pourvus de grands espaces, de grandes forêts, qui différenciaient à peine le dernier cru d'une fine champagne.

MT, 114

Tout comme l'héroïne du roman Trestler qui est née d'une imagination malade de la narratrice, le Québec prend naissance de « la graine de bâtard semée ici par les gouverneurs, les intendants et les soldats français » (MT, 160). Ces opinions peu favorables sur la société québécoise s'accompagnent de la narration de deux événements historiques des années 1980 — la visite du Premier ministre français, Monsieur B (Raymond Barre) en 1978 et la tournée royale d'Élisabeth II en 1982. Le choix des épisodes n'est pas aléatoire. Par la présentation de ces deux faits historiques, la narratrice pose la question des relations difficiles entre la Belle Province et la mère patrie (SAINT-MARTIN, L., 1994 : 122).

Toutefois l'Angleterre, identifiée à des visites hâtives de la Reine, et la France, qui a « bel et bien renoncé à nous » (MT, 60), sont bien loin. « [...] la France ou l'Angleterre [...] c'est finalement pareil » dit la narratrice à

Eva, descendante de la famille Trestler. « Que l'une ou l'autre s'installe chez toi, chausse tes mules, utilise tes tabourets, ne change rien à l'histoire. Les deux se disputent des restes » (MT, 120—121). Bon gré mal gré, l'histoire du Canada est liée aux États-Unis, pays avec lequel le Canada partage « près de 9000 kilomètres de frontière, souvenez-vous, c'est trois cents fois la largeur du Pas-de-Calais » (MT, 253). Le destin des Québécois et celui des Américains fusionnent intimement.

Même en nous déplaçant, nous restions perpendiculaires à l'un de ses bords. Même en courant les routes, nous restions collés aux USA.

MT, 263

— constate l'auteure dans une des discussions. Les deux récits sur le passé mettent encore en relief le rapport Canada—États-Unis. Mêlées aux événements de l'actualité, les histoires sur les tentatives de conquête du territoire canadien par son voisin, la première à laquelle voulait participer J.J. Trestler et la seconde connue et racontée par sa fille, soulignent davantage la solitude du Canada en Amérique du Nord. Pendant ces invasions, les Canadiens attendaient en vain le réconfort de l'Europe, toujours trop occupée par les conflits militaires sur le Vieux Continent pour aider son enfant nord-américain. Le roman prône alors la rupture avec le clivage identitaire des Québécois. Pour la romancière, il est temps de finir avec les pesanteurs du passé pour ouvrir la voie au « huitième » jour d'Amérique, « une genèse menée enfin à terme » (GONTARD, M., 1999).

La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique est un roman complexe. Le jeu auquel nous invite l'auteure s'avère aussi compliqué. Pourtant après la découverte de ses règles, la lecture procurera bien du plaisir, si le lecteur se le permet.

Bibliographie

- BENVENISTE, Émile, 1966 : *Problèmes de linguistique générale*. T. 1. Paris, Gallimard.
- BOIVIN, Aurélien, 2006 : « *La maison Trestler* ou le procès de l'Histoire et du patriarcat ». *Québec français* 140 (hiver) : 93.
- DESBIENS, Marie-Frédérique, 2006 : « Le roman historique. (R)Évolution d'un genre ». *Québec français* 140 (hiver) : 26—29.
- DES RIVIÈRES, Marie-Josée : « Ouellette-Michalska, Madeleine ». En ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=f1ARTf0006019>.
- GONTARD, Marc, 1999 : « *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique* de Madeleine Ouellette-Michalska ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1980—1990)*. CRELIQ, Université Laval, Québec. En ligne : <http://www.uhb.fr/alc/erellif/celicif/prog-quebec.html>

- MARTIN, Thérèse, 1984 : « Madeleine Ouellette-Michalska, *La maison Trestler*, Montréal : Québec/Amérique, 1984 ». *Urgences* 11 : 80—83.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, 1995 : *La maison Trestler ou le 8^e jour d'Amérique*. Montréal, Bibliothèque québécoise.
- PATERSON, Janet M., 1995 : « Les nombreuses pièces de *La maison Trestler*. Introduction à la réédition de 1995 ». Montréal, Bibliothèque québécoise : 7—14.
- PATERSON, Janet M., 1993 : *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- ROY, Julie, 2006 : « Quelques écrivaines québécoises du XIX^e siècle. Quand le roman historique se conjugue au féminin ». *Québec français* 140 (hiver) : 34—36.
- ROYER, Jean, 1985 : *Écrivains contemporains. Nouveaux entretiens*. Montréal, L'Hexagone.
- SAINTE-MARTIN, Lori, 1994 : « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec ». *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2 : 115—134.
- Wikipedia. En ligne : http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fiancee_de_Lammermoor.

ANETA CHMIEL

Università della Slesia

La presenza della plurivocità nel romanzo di Vincenzo Consolo *Nottetempo, casa per casa*

ABSTRACT: The interpretation of Vincenzo Consolo's novels cannot be complete without taking into account the field of culture from which the writer derives his inspiration. The Sicilian writers' heritage, e.g. Verga's, Pirandello's, Sciascia's, can be found in almost each of Consolo's narrations. In the sphere of references to epigones of Italian literature as well as of other contemporary literatures, *Nottetempo, casa per casa* is a clear example of intertextuality that includes elements of pastiche and parody. This interdependence is illustrated by means of more or less literal quotations and citations. Such a narration, interlaced with citations from D'Annunzio, Verga, Ariosto, Manzoni, Montale, and Shakespeare as well as the Bible, is only seemingly anachronistic. In fact, it evokes memory which is kept by the Author and then, as a consequence, by the Reader.

Nottetempo, casa per casa is a novel which materializes the features of postmodernist novels which are based not only on citations but also on parody and the interlacing of different codes and symbols. The stylistic and rhethoric play presented is a result of Consolo's ideas according to which modern literature should show how to withstand the continuous degradation of culture.

KEY WORDS: References, citations, intertextuality, parody, pastiche.

Vincenzo Consolo, scrittore singolare e appartato, occupa un posto rilevante nella letteratura italiana moderna. Acuto osservatore dei costumi sociali, sempre pronto a trovare ragione di ogni azione umana, rimane tuttavia lontano da una semplicistica celebrazione dell'intelligenza nei tempi del progresso. All'inizio della sua esperienza letteraria Consolo ha dichiarato di "fare lo scrittore siciliano impegnato" (SINIBALDI, M., 1998: 8) e siccome "la parola sia oggi in disuso e purtroppo sembri una bestemmia" (SINIBALDI, M., 1998: 10) ha deciso di attribuire alle parole significati

forti e carichi di senso più profondo. La sua scrittura viene nominata in quanto policroma e musicale, terragna ed epica l'obiettivo della quale è diventata la difesa degli umili. Non stupisce allora, che non solo dai critici ma altrettanto dal pubblico, Consolo viene considerato uno dei più importanti scrittori italiani. Nonostante il trasferimento a Milano, Consolo, isolano perché nato a Sant'Agata di Militello, rimane fedele alla sua terra nativa, cioè alla Sicilia. La storia dell'isola e le vicissitudini del suo popolo diventano una misura appropriata e funzionale dell'esplorazione della propria cognizione del mondo circostante.

Come più volte è stato detto dall'autore stesso, nessuno scrittore siciliano fosse in grado di opporsi al mistero siciliano e nessuno potesse farne a meno (CONSOLO, V., 2003: 130). La Sicilia come metafora del mondo funziona anche oggi e rimane leggibile proprio grazie agli scrittori tra cui Vincenzo Consolo.

Siccome lo scrittore affida alla letteratura il compito di trovare la ragione, di capire le origini del bene e del male, non è un caso che lo scrittore tra gli obiettivi più vigenti vi pone la difesa dei ceti più modesti. Nel '68, nei confronti dei cambiamenti sociali, Consolo si rende conto del fatto che la realtà siciliana a cui voleva dare testimonianza non esiste più, i siciliani emigrano, il mondo contadino sta scomparendo. Dunque la preoccupazione dell'avvenire che di solito interessa scarsamente l'uomo, diventa l'elemento costante della prosa consoliana. La descrizione e comprensione del passato costituisce l'unico modo per capire il presente, la realtà contemporanea.

Lo stretto legame che intercorre tra il passato e gli avvenimenti recenti ha un significato particolare se inserito nel dibattito sull'identità della cultura moderna e sulla novità dei contemporanei rispetto agli antichi. Che questo raffronto fra i tempi passati e la contemporaneità sia di particolare interesse, lo afferma Rossend ARQUÉS (2005: 80), specialmente nel trittico dei romanzi seguenti: *Nottetempo, casa per casa*, in cui l'Autore stabilisce un nesso tra l'Italia degli anni Venti e quella degli anni Settanta, *Il sorriso del ignoto marinaio* in cui si riferisce al Risorgimento e agli anni Settanta e finalmente *Lo spasimo di Palermo*, in cui si intravede la relazione tra gli anni 30 e l'inizio degli anni 90, con le morti di Falcone e Borsellino. Infatti, *Nottetempo, casa per casa* viene pubblicato nel marzo del '92, due mesi dopo, la mafia uccide a Palermo il giudice Giovanni Falcone e nell'estate dello stesso anno anche il successore di Falcone, il giudice Paolo Borsellino, viene ucciso dalla mafia.

Come reagisce l'artista — cioè colui che per statuto ha a che fare col linguaggio — in un mondo in cui tutto diventa cultura, informazione, linguaggio? La forma dominante del postmoderno italiano è il manierismo, che è poi una forma di citazionismo. Il citazionismo è l'intessere il testo di una fittissima rete di citazioni non più nascoste che vengono usate con la

massima disinvoltura e non appaiono esplicitamente come citazioni (MARCHESE, F., 1997: 27).

Secondo le parole dello scrittore stesso, *Nottetempo, casa per casa* è un ritorno al romanzo. E siccome Consolo vuole evitare il termine romanzo per sostituirlo con quello di narrazione, la denominazione del *Nottetempo...*, in quanto un poema narrativo, con un messaggio di una tragedia non è casuale. L'azione della narrazione è ambientata negli anni Venti, nel momento in cui le squadre fasciste si mettono al servizio degli agrari contro i contadini e gli operai. Su questo sfondo storico appare la famiglia dei Marano e le sorti dei suoi membri, vittime di diverse persecuzioni: padre, prematuramente diventato vedovo, soffre di crisi notturne, la sorella Lucia è clinicamente folle e l'altra, Serafina inebetita in maniacali pratiche religiose e finalmente Petro, il maestro della scuola elementare, figura malinconica che trova rifugio nella letteratura. Il protagonista, deluso delle proprie esperienze politiche, lascia cadere in mare il libro offertogli da un capo anarchico e decide di riprendere un suo dimenticato quaderno con l'intento di continuare la scrittura una volta interrotta. Infatti, il protagonista del romanzo, Petro Marano, è costretto all'esilio, a rifugiarsi in Tunisia. Il libro termina con questa frase:

Pensò che ritrovata calma, trovate le parole, il tono, la cadenza, avrebbe raccontato, sciolto il grumo dentro. Avrebbe dato ragione, nome a tutto quel dolore.

CONSOLO V., 1997: 126—127

Conformemente a quello che ha constatato Marina Polacco nel suo saggio sull'intertestualità: "Non esiste una parola letteraria assolutamente «vergine»" (POLACCO, M., 1998: 9). Agendo nel campo d'azione dell'intertestualità e approfittando dal fatto che le precedenti scritture sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto da cui non si può fare a meno, Vincenzo Consolo sperimenta con i testi, usa e riusa le parole. Notevole è, in questo contesto, la misura nella quale il testo di Consolo si insinua nelle classifiche del fenomeno dell'intertestualità, fatte da Gérard GENETTE (1997: 21).

Assegnando al testo letterario un ruolo quasi demiurgico, scrittore crede nell'efficacia delle parole cariche di significati e messaggi. Proprio perché le dinamiche delle relazioni fra i testi sono tanto profonde, ma nello stesso tempo sfuggenti, è necessario diffidare dai loro effetti superficiali e cercare di esaminarle. Consolo attribuisce al romanzo il ruolo del portatore carico di segni e in conseguenza vuole distanziarsi dalla letteratura italiana media. Per raggiungere il suo obiettivo si orienta con ogni romanzo passo dopo passo verso una plurivocità che in realtà signifi-

ca compresenza non solo di linguaggi, ma anche di culture, di prospettive e di registri (D'ACUNTI, G., 1997: 101).

Sempre in equilibrio tra i testi, lo scrittore si rivela esperto nello sfruttare le fonti diverse, per illustrarne tutte le probabili situazioni interpretative. In conseguenza egli traccia un vero e proprio sistema di riferimento, basato su principio-chiave della propria teoria della narrazione e su figure emblematiche della classifica dei fenomeni intertestuali.

Nell'ambito della categoria dell'intertestualità Consolo propone nella sua narrazione le forme delle citazioni e allusioni. Non si è limitato però ad esse. Ogni capitolo del romanzo apre con il titolo e una citazione o più, con evidente obiettivo di preannunciare il contenuto della parte che seguirà. Questo procedimento porta i caratteri della paratestualità. E con la stessa competenza, in accordo con la complessa classificazione genetica, attinge all'ipertestualità, indicando in modo più o meno esplicito l'ipotesto su cui si basa il testo posteriore.

Il libro è costituito come da una serie di episodi da cui cresce direttamente la vitalità a seconda dell'argomento raccontato. Decisamente meno convincenti sono le parti riguardanti le questioni politiche e quelle dedicate a Crowley, invece i più impressionanti sono i brani dedicati al dramma della famiglia Marano o all'archetipica Sicilia dei contadini e degli artigiani (TRAINA, G., 2001: 96).

L'ambiente dell'uomo, da sempre materia della mimesi artistica e dell'indagine, rivela in questi episodi la sua forza e la sua libertà, eludendo le regole e i sistemi di decodifica. Un elemento strutturale che caratterizza il romanzo consoliano è dunque la presenza assidua di citazioni. Ma l'esibizione di memoria e di erudizione potrebbe risultare sgradevole e inutile se non fosse destinata a trasmettere idee veramente significative. Si tratta, a ben vedere, di un'implicita collaborazione con il lettore che viene coinvolto in un gioco letterario in servizio dell'impegno morale.

In *Nottetempo, casa per casa* vi si vede l'inclinazione verso l'impiego di una plurivocità postmodernista e "citazionista". L'esemplarità di questo fenomeno consiste, in questo caso, nella forza delle modulazioni barocche, o piuttosto rococò e in un misto isolano di termini scientifici e dialettali (TEDESCO, N., 2002: 174). Secondo il parere di Angelo Dicounzo *Nottetempo, casa per casa* è stato considerato un romanzo postmoderno perché fondato sulla citazione letteraria da scrittori pur diversi (Manzoni, Verga, Pascoli, D'Annunzio, Montale, Pulci, Shakespeare, Sofocle), sulla parodia, il rifacimento e l'alternarsi di usi linguistici molteplici, per concludere che tuttavia non si riteneva una soluzione postmoderna il prevalere in esso dell'italiano letterario, la scelta di uno stile eletto. Invero la convinzione consoliana che sia la letteratura a difenderci dal generale degrado e imbarbarimento sempre più pervasivi, non era una novità. L'idea della letteratura come "im-

postura” stava bene in piedi nel contesto particolare dell’opera del 1976, sia il contesto interno dell’opera, sia il contesto esterno.

Va anche aggiunto che la narrazione consoliana non è esclusivamente un soliloquio, ma piuttosto un continuo rivolgersi ai molti che costituiscono o un punto di riferimento o un appoggio o una conferma. Come in Verga o in altri, sempre all’orizzonte, una parte solo apparentemente episodica compiono i toponimi, i vocaboli, i suoni, i sapori (ZANZOTTO, A., 1995: 180).

Per ribadire quanto importi la presenza dei testi altrui nella narrazione consoliana basta esaminare l’apertura del libro. Il romanzo si avvia con un andamento definitorio della situazione della famiglia Marano. Il primo capitolo intitolato *Male catubbo* prende spunto dalla citazione della tragedia shakespeariana *Othello*. Consco che la comparazione costituisce un modo efficace del lettore, Consolo procede per accostamenti, alludendo sempre al contenuto del nuovo capitolo con l’introduzione di una o due citazioni. Infatti la citazione che apre il primo capitolo del romanzo già comprende non solo l’indicazione del contenuto ma anche mette in rilievo l’importanza del motivo della follia nel testo attraverso il riferimento alla tragedia del canone. Non a caso Consolo attinge al testo tragico shakespeariano, il suo intento era probabilmente quello di idealizzare la malattia del padre del protagonista, renderla in quanto l’elemento incontrollabile e inevitabile che nello stesso tempo assume la funzione sia di appesantire la famiglia Marano che renderla “prescelta”, destinata ad una sorte diversa. Infatti, il male catubbo, il termine che non esiste nella lingua italiana standard, indica una persona che soffre la licantropia.

It is the very error of the moon;
She comes more near the earth than she was wont
And makes men mad.

È colpa della luna; quando si avvicina di più
Alla terra fa impazzire tutti.

Shakespeare, *Othello*

Nottetempo: 4

Come la maggior parte delle citazioni consoliane, anche essa è strutturata sulla analogia di idee, congiunte in una sintesi e rivolte a una conciliazione di contenuti. Personaggio simbolico del libro è un satanista inglese, Aleister Crowley, che incarna il decadentismo estremo della cultura europea di quegli anni e la nascita in essa di nuove metafisiche, di nuovi, folli misticismi. La citazione che inizia il secondo capitolo intitolato *Apparizione* proviene dal poema cavalleresco, sempre il libro canonico, questa volta però della letteratura per eccellenza italiana e descrivendo il palazzo

incantato allude alla dimora della setta composta dagli stranieri e gestita da Alisteir Crowley, che per il periodo del loro soggiorno a Cefalù, assume il potere misterioso, inconcepibile, persino pericoloso. Il corteo degli straganti forestieri si distingueva dai cefalutani che quasi quasi li avesse incantati. Il suono di pifferi, timballi e ciaramelle che accompagnavo il percorso non ha travolto quelli degli abitanti che osservavano la marcia degli stranieri, ma li ha di sicuro impressionati. La paura innata dei forestieri, quasi fosse xenofobia, è stata ingrandita a causa dei tratti insoliti del corteo nefasto.

Disse Morgante: “A voler il ver dirti,
questa mi pare una stanza di spirti:
questo palagio, Orlando, fia incantato,
come far si soleva anticamente”.

Pulci, *Il Morgante* (Nottetempo: 12)

Non è un caso che la scelta della tecnica intertestuale cada sul pastiche e sulla parodia: per Consolo la letteratura si fonda sull'invenzione della scrittura e sulla continua contaminazione di registri diversi: il pastiche si offre come strumento privilegiato di conoscenza della realtà individuale e collettiva. Vi troviamo, tra l'altro, la forma più rigorosa di parodia, e cioè la parodia così detta “minimale” che riprende letteralmente un testo noto per conferirgli un nuovo significato (GENETTE, G., 1997: 20). E tuttavia, narratore sperimentale, Consolo è alieno dai giochi di quegli scrittori della neoavanguardia che manipolano il linguaggio e i materiali narrativi o poetici in funzione puramente ludica. Nella sua ricerca stilistica è imprescindibile il riferimento alla realtà. Con il capitolo successivo del suo testo, Consolo muove dalla citazione dannunziana e nello stesso tempo si apre ad una discussione sulle due pratiche intertestuali, cioè sulla parodia e sul pastiche. Secondo il critico americano Fredric Jameson la forma prediletta degli scrittori postmoderni è il *pastiche*, ossia la mescolanza incongrua delle imitazioni e dei modelli — la *parodia*, al contrario, sarebbe tipica della letteratura modernista, in quanto ancora legata a una prospettiva storica e a un preciso giudizio di valore: il *pastiche* è una “parodia bianca, una statua con le orbite vuote”, una maschera che stilizza i tratti del volto nascondendone la conoscenza. Nello stesso tempo afferma però che bisogna tuttavia evitare il rischio di ricondurre la letteratura postmoderna ad un'unica determinazione stilistica, poiché il postmoderno è una “condizione storica, non uno stile” (JAMESON, F., 1989: 43). La citazione dannunziana non svolge l'unica funzione dell'introduzione, ma diventa molto di più nel corso della narrazione. Consolo estende l'imitazione non solo allo stile di scrittura di D'Annunzio, ma anche al contenuto dei fram-

menti riportati. Infatti, il protagonista del capitolo, don Nené, assume i tratti dei protagonisti romantici, dei dandys, per di più, in certe caratteristiche assomiglia allo stesso D'Annunzio, favorevole al fascismo.

Talvolta, mentre l'anima asservita
 si sprofonda nel tristo suo languore
 (a poco a poco fugge ogni vigore
 Come da un'invisibile ferita),
 improvviso il ricordo d'una vita...

D'Annunzio, *Erotica-Herotica* (Nottetempo: 24)

In questo capitolo domina una declinazione già menzionata verso la pluralità dei registri e dei toni: è palese il contrasto alto—basso, tragico—comico, condizione di un'ironia latente (D'ACUNTI, G., 1997: 101). Il narratore consoliano adotta a volte la prospettiva parziale di un personaggio interno alla storia. Nella narrazione in prima persona, l'ottica deformante del personaggio quasi naturalmente si manifesta attraverso una sua fenomenologia linguistica. Più interessante sembra il caso del narratore extradiegetico. Egli è comunque contemporaneo alla vicenda narrata e tende ad assumere i tic verbali del personaggio descritto: il mimetismo, talvolta, non dissimula la sua natura ironica o aggressivamente sarcastica nei confronti del personaggio stesso. Nel caso della narrazione in terza persona la voce del narratore, di un narratore contemporaneo alla vicenda narrata, non solo tradisce i suoi stigmi cronologici, ma tende evidentemente anche a mimare quella del personaggio di volta in volta sulla scena, di cui adotta, non acriticamente, il punto di vista. Ecco allora la mimesi ironica del dannunzianeggiare della voce narrante che presenta nella sua dimora il barone Cicio, ridicolo dannunziano di provincia: "Il barone don Nené, sulla dormeuse..." (Nottetempo: 25). Il brano è tratto dall'inizio del capitolo terzo, scoperta parodia dell'*incipit* del *Piacere* ("L'anno moriva assai dolcemente" dannunziano diventa "Il giorno moriva, assai ferinamente"): come Andrea Sperelli, don Nené è disteso su un divano in una stanza gravata dagli effluvi di fiori, mentre il sole al tramonto disegna sul pavimento "i trafori e gli sfilati dei ricami", "la trama fiorita delle tendine di pizzo" (D'ANNUNZIO, G., 1982: 77). Come nota G. D'ACUNTI, nel brano consoliano vale la pena di volgere l'attenzione sull'uso dei troncamenti ("il fior suo"), la riduzione del dittongo discendente in "que' balsami", l'imperfetto "avea", i francesismi "dormeuse, profumo", gli arcaismi "surtutto" (anche francesismo) e finalmente il francesismo-dialettalismo *mamà* (1997: 104). Risulta ovvio che in questo caso abbiamo a che fare con il pastiche satirico, con funzione critica e ridicolizzante che viene espressa tramite lo stile caricaturato (GENETTE, G., 1997: 24).

Non mancano in *Nottetempo...*, le riflessioni di taglio profetico, da esse emerge con maggiore evidenza la disponibilità di Consolo ad accogliere le aporie della percezione comune. Degno di nota per comprendere la relazione tra la citazione introduttiva e il contenuto del capitolo è l'opposizione tra i due contrastanti stati: della pace da una e dell'aggressione dall'altra. Il capitolo successivo viene aperto con la citazione classica del capolavoro di Sofocle, la tragedia *Antigone*. Non meraviglia dunque la scelta dello scrittore che ha considerato il testo antico migliore per rendere il dramma interiore del protagonista del romanzo: Petro. Così come "l'urlo di un dio" interrompe il silenzio di una dimora, le urla di Petro distruggono il silenzio di una torre in cui il protagonista affranto dal dolore trova il rifugio.

Ma una volta
Che una casa investì l'urlo di un dio,
continua il compimento del flagello...

Sofocle, *Antigone* (*Nottetempo*: 25)

Non stupisce dunque che l'atteggiamento di Petro corrisponda in modo spontaneo a una situazione di crisi d'incertezza, d'impossibilità di agire. Per superare l'inquietudine e assecondare la sua tendenza alla contemplazione Petro si immerge nella scrittura con assoluta dedizione. Si è fortemente propensi ad accettare l'espressione linguistica adoperata dallo scrittore per verbalizzare il dolore del protagonista.

Di qui l'esito paradossale: una lingua meritevole di studio e ricca di spunti di vario genere diviene un'entità indistinta, limitata a una cognizione passiva. I procedimenti linguistici di rievocare, di rinnovare qualche idioma, dialetto, linguaggio serve soprattutto a salvare il mondo passato. Una delle caratteristiche più esemplari della lingua di *Nottetempo, casa per casa* è l'esibizione di tratti della lingua letteraria sette-ottocentesca. Consolo ricorre all'uso delle varianti arcaizzanti e rare di parole comuni, al fine del recupero di una lingua "inattuale": *mutolo, tremuoto, abbrividendo, disparire, ricolta, spirti* (D'ACUNTI, G., 1997: 103). Il romanzo è pervaso da una pluralità di lingue, di voci, ma anche di testi: sia quelli narrativi che pratici, scientifico-specialistici e finalmente poetici. Il senso di questa mescolanza caleidoscopica avviene attraverso l'inserimento nel corpo del romanzo di testi "altri", che appunto danno voce a linguaggi diversi da quello della narrazione.

Il mondo narrativo di Consolo è creato da un linguaggio per cui il determinante migliore potrebbe essere: barocco. Lo stile retorico scelto dall'Autore corrisponde al contenuto delle narrazioni: la storia, i tempi inconfondibili che non tornano più. E così pure sono le parole e le strutture: come se fossero ereditate, reinventate, salvate da un passato remoto e

forse mai esistito. Il repertorio delle citazioni canoniche che aprono ogni capitolo costituisce per lo scrittore un tesoro di cui approfitta. Come dice egli stesso: “Fin dal mio primo libro ho cominciato a non scrivere in italiano. Per me è stato come segnale, il simbolo di una ribellione alle norme, dell’uccisione del padre” (SINIBALDI, M., 1998: 15). Consolo ha creato la propria lingua e non si tratta del dialetto. Alla lingua d’uso ha aggiunto dei vocaboli non registrati o che sono stati eliminati oppure dimenticati. Con un tale miscuglio lo scrittore vuole dare testimonianza alla terra che porta le tracce di diversi popoli e di ricche culture: araba, spagnola, bizantina e piemontese. La rielaborazione di questo linguaggio attinge ai dialetti e alle parole d’infanzia. Però oltre all’erudizione (ogni nuova parola diventa una scoperta anche filosofica) nel linguaggio di Consolo domina un altro elemento fondamentale: il ritmo e la sonorità. Il linguaggio di Consolo è musicale. Senz’altro è una scrittura mimetica, una polifonia degli infiniti linguaggi. Ma, come dice egli stesso questa ricerca di rendere il linguaggio più fedele alla storia raccontata, “non è un lavoro fine a se stesso. Io credo nel significato non solo letterario ma storico, morale, politico di questa ricerca. Io cerco di salvare le parole per salvare i sentimenti che le parole esprimono, per salvare una certa storia” (SINIBALDI, M., 1998: 13).

Ma questo non è stato un criterio vincolante: sarebbe difficile contestare un’affermazione, secondo la quale la propensione verso la contaminazione che è facilmente leggibile nelle opere di Consolo, la si può spiegare tramite il suo luogo di provenienza: la Sicilia dove tutto è mescolato. I contagi, le contaminazioni e le mescolanze di cui è pieno il suo testo, affascinano irresistibilmente lo scrittore. Il suo atteggiamento di apertura alle sperimentazioni linguistiche si riflette anche nei suoi atteggiamenti sociali. Consolo si interessa alla società plurirazziale che si sta formando. Si preoccupa delle reazioni di chiusura, di difesa violenta del razzismo.

Anche se, nel romanzo *Nottetempo, casa per casa* la narrazione viene condotta in terza persona, il linguaggio è quello lirico dell’autore, pieno di aggettivi letterari, di termini dialettali rari, di veri e propri versi endecasillabi, spesso all’inizio di periodo (CONSOLO, V., 1998: 164—165). Se si studia però la natura delle imitazioni consoliane, si conclude infatti che il linguaggio introdotto, in questo caso il dialetto, non serve più a definire un carattere sociale dei personaggi, ma dimostra una preziosità uguale alle citazioni dannunziane, shakespeariane, pulciane, manzoniane o verghiane. In primo luogo egli respinge l’idea comune dell’eccessiva ridondanza stilistica di imitare e contaminare, sovrapponendo sempre alla materia il proprio lirismo e il proprio manierismo di postmoderno “citazionista”. E per questo la ricca articolazione di linguaggi (dall’inglese del santone satanico Crowley al dialetto siciliano) acquista un’unica to-

nalità. L'estensione per analogia risponde a un intento normativo, ma la sua sommaria applicazione potrebbe essere molto pericolosa e generare errori. Non sarebbe inutile, in tal proposito, leggere gli altri romanzi di Vincenzo Consolo, perché da essi emerge un ritratto che parla dell'uomo, oltre che dello scrittore. Le pratiche intertestuali, all'inizio funzionali diventano nel caso di Consolo uno strumento per sensibilizzare il lettore all'importanza delle questioni presentate. La ludicità o la comicità, la satira a volte scatenata si mescola a un'angosciante sensazione di annullamento e di vuoto, la malinconia e la disperazione che sono tanto care a Consolo, preoccupato del mondo sofferente.

Bibliografia

- ARQUÉS, Rossend, 2005: "Teriomorfismo e malinconia. Una storia notturna della Sicilia: *Nottetempo, casa per casa* di Consolo". *Quaderns d'Italia* 10: 79—94.
- CONSOLO, Vincenzo, 1997: *Nottetempo, casa per casa*. Milano, Mondadori.
- CONSOLO, Vincenzo, 1997: "Per una metrica della memoria". In: DELLA VALLE V.: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum.
- CONSOLO, Vincenzo, 1998: "Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi". *Controtempo* [Milano].
- CONSOLO, Vincenzo, 2003: "Ritratti critici contemporanei". In: *Belfagor*. Anno LVIII. Firenze, Olschki.
- D'ACUNTI, Gianluca, 1997: "Alla ricerca della sacralità della parola: Vincenzo Consolo". In: DELLA VALLE V.: *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni settanta a oggi*. Roma, Edizioni minimum.
- D'ANNUNZIO, Giuseppe, 1982: *Il Piacere*. Milano, Mondadori.
- GENETTE, Gérard, 1997: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino, Einaudi.
- JAMESON, Fredric, 1989: *Il postmoderno e la logica culturale del tardo politico*. Milano, Garzanti.
- MARCHESE, Franco, 1997: "Il postmoderno nella critica, nella teoria e nella pratica letteraria". In: IDEM: *Lezioni sul Postmoderno. Architettura, pittura, letteratura. Malerba, Consolo, Eco, Vasalli, Volponi, Cepollaro, Voce*. Palermo, G.B. Palumbo Editore.
- POLACCO, Marina, 1998: *L'intertestualità*. Bari, Laterza.
- SINIBALDI, Marino, 1988: "La lingua ritrovata: Vincenzo Consolo". *Leggere* [Milano], giugno, n° 2.
- TEDESCO, Natale, 2002: *Ideologia e linguaggio in "Retablo" di Vincenzo Consolo*. Bari, Laterza.
- TRAINA, Giuseppe, 2001: *Vincenzo Consolo*. Fiesole, Cadmo.
- ZANZOTTO, Andrea, 1995: *Dai monti al sangue di Palermo. Consolo sospeso tra due Sicilie*. Firenze, Olschki.
- www.lospecchiodicarta.unipa.its
- www.stpaulus.it

KATARZYNA ZOFIA GUTKOWSKA

Universidad de Silesia

Quemar las naves: juegos novelescos de Alejandro Cuevas

ABSTRACT: While trying to comment on *Quemar las naves* of Alejandro Cuevas, it is impossible not to notice the intricate net of tropes and means which makes it one of the most noteworthy examples of contemporary Spanish narratives. Written with great attention to details, structured with astonishing precision and based on multiple contrasts, the novel does not desist from surprising its reader. It seems, for example, paradoxical that a postmodernist story about the disintegration of a traditional poet's life can be so perfectly coherent in its form, diligently organized, and divided into chapters and subchapters arranged alphabetically.

Furthermore, the novel falls outside any unequivocal interpretation due to the author's incessant trifling with mythological allusions, the wittiness and sharpness of his obliquely slipped insights concerning today's culture and the status of literature, the introduction of playful ambiguity, and the unspecified space-time textual frame.

Apart from that, *Quemar las naves* constitutes a kind of genealogical guessing game, as it contains elements of various genres and, thus, it cannot be analysed only within the constricting traditional genre classifications. All in all, *Quemar las naves* may be perceived as a kind of never-ending toying with literary conventions and with the readers' expectations.

KEY WORDS: Alejandro Cuevas, contemporary Spanish novel, 21st century Spanish narrative.

El autor de cuatro novelas

Antes de que se trate de analizar algunos aspectos de *Quemar las naves* de Alejandro Cuevas (su nombre verdadero es Alberto Escudero Fernández), vale la pena investigar su trayectoria literaria. A pesar de ser

joven (nació en 1973 en Valladolid), ya tiene una reputación de un autor dotado que se menea con desenvoltura en la “espesura” genológica de la literatura contemporánea. Tiene una base vasta en el campo de filología (es licenciado en filología hispánica) y el conocimiento imponente de la cultura universal. Publicaciones en prensa, multitud de cuentos presentados en certámenes diversos y, sobre todo, cuatro novelas: *Comida para perros* (1999), *La vida no es un auto sacramental* (1999), *La peste bucólica* (2003) y *Quemar las naves* (2004), demarcan los espacios de su actividad crítica y literaria.

Aunque los textos de Cuevas se caracterizan por un gran potencial interpretativo, todavía no han sido objeto de un amplio análisis histórico-literario en estudios literarios españoles. De hecho, tampoco se menciona su nombre en las introducciones a la narrativa contemporánea española, fijándose en los nombres más clamorosos y promovidos como, por ejemplo, José Ángel Mañas con *Historias del Kronen* o Ray Loriga con *El hombre que inventó Manhattan*¹. No extraña, pues, que la obra de Cuevas no haya sido comentada aún fuera de España y — obviamente — tampoco en Polonia.

Cuevas tiene unas concepciones maduras y claras en cuanto a la forma, a la estrategia narrativa y a la idea cómo se puede aprovecharlas para obtener un fin estético concreto. Además de eso, tiene una visión muy coherente del carácter de su prosa: a pesar de que las cuatro novelas son diferentes y tratan sobre otras especies de personalidades y problemas, en cada una se puede indicar unos rasgos comunes, principalmente en la construcción del protagonista y en el modo de ver el mundo marcado por la ironía, pero frecuentemente también por la benevolencia hacia el hombre en general. Su obra constituye una prueba de diagnosticar las posibilidades de un individuo creativo, distinto, a menudo alienado, en la realidad enmarañada del siglo XXI y de las leyes despiadadas de la naturaleza (p. ej. del paso de tiempo y del envejecimiento) y del mercado (sobre todo del mercado de trabajo). Cuevas crea mundos que rebosan de imaginación y que — a la vez — mantienen vinculaciones fuertes con lo real: su obra supone una mosaica de pura ficción, de agudas observaciones del presente y de numerosas alusiones a todo tipo de textos de cultura.

Ese carácter de un ilimitado collage literario se nota ya en su primera novela titulada *Comida para perros*. Conviene prestar atención — por poco que sea — a esta novela, puesto que las primeras decisiones hechas por el prosista en cuanto al cuidado por la forma, a la selección atenta de

¹ El análisis de semejantes novelas se puede encontrar en los libros, ejemplarmente, de Fernando VALLS (2003), Gonzalo NAVAJAS (2002), Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS (2004) o José María POZUELO YVANCOS (2004).

los epígrafes y al tipo de protagonista, parecen sintomáticas y preñadas de consecuencias en sus próximas empresas literarias. La novela se compone de ocho “cantos” que crean en común un tipo de diario escrito en un manicomio. Hay dos líneas de narración llevadas simultáneamente: una se refiere a lo sucedido ya en el manicomio (cantos: 2, 4, 6 y 8: el último), la segunda abarca lo que pasa antes de la acumulación de cólera, tristeza, desesperación y desengaño (cantos: 1, 3, 5, 7) que lleva al protagonista a creer que su vida “verdadera” no es ésta de un profesor de griego del instituto “Mixtotrece”, de un hombre miope, bizco e infeliz, sino que su identidad es la de Alquiles. En resumidas cuentas, *Comida para perros* es un tipo de *Iliada* al revés, la reescritura posmoderna² de *Iliada* donde aparece el héroe con delirio, imperfecto en todos los aspectos, que pierde todas las batallas con Héctor. Cuevas alcanza ahí el efecto estremecedor de la teatralización y la disparidad entre la monumentalidad del mundo fundado por la imaginación enferma de presunto Alquiles y la abominación, la vulgaridad del mundo en el que se sitúan otros personajes y Alquiles privado de su identidad mitológica.

Todas las novelas de Cuevas de alguna manera resultan metaliterarias. *La peste bucólica* y *Quemar las naves* abordan el problema de poesía (en la primera los habitantes de Ciudad Gómez sufren una peste que provoca en ellos delirios líricos y en la segunda el protagonista es un poeta que se dedica a escribir sonetos), mientras que *La vida no es un auto sacramental* se fija en la creación de prosa y de la identidad de narrador. A la hora de leer esta novela, el lector tiene la sensación de que el estatus de la narración de primera persona no se puede poner en duda, no obstante, en el curso de relato inesperadamente resulta que el focalizador³ de toda la historia no es el protagonista, sino un personaje del segundo plano, Bob (“el escritor de catacumba”), que al fin reconoce su papel verdadero en el texto, es decir, el del *spiritus movens* ficticio. La entremezcladura de instancias emisoras que se efectúa ahí de manera sutil y hábil, junto con las mascaradas de *La peste bucólica* y *Comida para perros* constituyen una muestra de la predilección de Cuevas a juegos con el lector y su credulidad, con las convenciones y con las estra-

² En el artículo deliberadamente no se aborda el problema de la funcionalidad del término “posmodernismo” o “posmoderno/a”, porque, por un lado, es muy difícil (de hecho, hasta imposible) de abarcar hoy en día su significado específico y, por otro lado, analizar los rasgos de postmodernismo no supone objetivo del texto. Además, no se pretende recapitular la historia de la noción de postmodernismo, sino se trata de utilizar algunos recursos ofrecidos por el uso de este término con el fin de analizar la obra de Alejandro Cuevas. El estudio se fija en los problemas concretos de *Quemar las naves* y debe tener la orientación más bien monográfica y no digresiva.

³ El término de Mieke BAL (1998: 107—119).

teguas narrativas. Esa misma tendencia encuentra reflejo también en la cuarta novela del escritor.

En *Quemar las naves* se propone un relato de un poeta en la realidad posmoderna, o, mejor dicho, en la realidad de popcultura. A través de la historia de una familia creada por Eurimedonte, Parténope, Metíoco y Niño de Estaño, el libro muestra fallos y trampas que pone a los artistas el mundo de “la cultura del desperdicio” (NAVAJAS, G., 2002: 39). La expresión fraseológica “quemar las naves” significa “tomar una determinación extrema de modo que sea imposible volverse atrás”⁴ y, utilizada en el título, resume acertadamente no sólo el sentido de la lucha de un artista por guardar su identidad y quedarse fiel a sus aspiraciones literarias, sino también la derrota en la batalla por ahogar las ganas de escaparse del statu quo en la vana cotidianidad, sobre todo ésa marital. “La derrota” o “la pérdida” parecen las palabras claves de esta novela, ya que resumen el sentido global de lo narrado en varios niveles.

El género y el narrador. La estructura de *Quemar las naves*

Quemar las naves es una novela estructurada de manera muy ingeniosa. Su constitución está indisolublemente relacionada tanto con la concepción del mundo que surge de la novela como con la construcción del protagonista.

La obra se compone de siete capítulos que, en vez de un título convencional, llevan el nombre de un día de la semana y el número del día: *lunes 29, martes 30, miércoles 31, jueves 1, viernes 2, sábado 3 y domingo 4*. Estos siete capítulos (y el número de ellos no es fortuito), consecutivamente, se dividen en subpartes marcadas con las siguientes letras del alfabeto. Siete días que forman una unidad: una semana y veintiocho letras de alfabeto que abarcan el espacio desde la “a” hasta la “z” indican la intención de crear el mundo en su totalidad, de evocar un minicosmos (“mini”, ya que se trata del mundo de una familia ejemplar) analizado a fondo y lleno de observaciones universalizantes (que evoca la asociación con “alfa y omega” respecto del estatus omnisciente del narrador).

El carácter chusco de *Quemar las naves* se esconde en los detalles. Uno de ellos es la construcción del fin de la obra:

⁴ Se la podría traducir al polaco por “(s)palić za sobą mostly”.

Parténope y Metíoco le están esperando en el salón; plano general de ella, que tiene brazos cruzados (para no seguir mordiendo las uñas), y de su hijo, que está sentado en el sofá con cara de circunstancias.

Travelling de seguimiento de Eurimedonte, que no se ha quitado ni el sombrero ni el abrigo y se encamina hacia su habitación en busca de dinero para pagar al taxista y recuperar su carnet de identidad. Su mujer, cuya voz suena más vigorosa que nunca, reclama su atención.

— Eurimedonte — le dice.

— Qué.

— Siéntate — le invita señalándole el sofá —. Tenemos que hablar.

Cinco segundos de silencio absoluto. Lento fundido en negro. Títulos de crédito.

pp. 117—118⁵

Lo que llama la atención aquí es que la obra incluye las expresiones que son típicas de un guión y no de la obra novelesca. El modo de terminar la acción con la imagen que gradualmente desaparece disolviéndose en negro sin una palabra parece más bien un final de una película de los hermanos Coen o de Lars von Trier que de una creación puramente verbal. La inserción del lenguaje del cine en la novela indica el carácter heterogéneo del texto que se abre a varios registros y niveles de cultura, exponiendo al mismo tiempo su hibridad genológica, variedad idiomática y el matiz “irreverente” presente en la crítica ejercida por Cuevas de la literatura y cultura contemporánea.

El minicosmos expuesto en la novela se presenta desde el punto de vista de un narrador omnisciente, sobre todo de la tercera persona. No obstante, el autor consigue escaparse de la trampa de la unilateralidad simplificadora a través de la introducción de las focalizaciones variadas que, utilizando la terminología de Mieke Bal, podríamos llamar la focalización externa e interna o la focalización del personaje (BAL, M., 1998: 110—119)⁶. Es manifiesto que en la narrativa puede llegar a un pepe-

⁵ Todas las citas vienen de la misma edición: A. CUEVAS: *Quemar las naves*. Valladolid, Editorial Multiversa, 2004. Al lado de cada una pongo el número de la página.

⁶ El asunto de la focalización no supone ninguna novedad en el campo de narratología, sin embargo, como muestra Bal, parece que el término de focalización es mucho más conveniente en la práctica de la descripción de las estrategias narrativas diversas que, verbigracia, “el punto de vista” o “la perspectiva narrativa” (BAL, M., 1998: 108). El vocablo “focalización” resulta más útil que otros sobre todo porque siempre permite distinguir entre el sujeto que habla y el sujeto que sabe de lo que se habla. Bal convence de que otros enfoques que utilizan términos distintos en vez de “la focalización” muy a menudo se olvidan de esta división y pierden de vista la complejidad de la estructura narrativa. Es muy fácil, también, de tratar la focalización como un punto de partida para la derivación de las formas necesitadas, por ejemplo: “el focalizador” (que: “constituye el punto desde el que de contemplan los elementos”: BAL, M., 1998: 110) o “focalizar” que significa: centrar el hilo de relato en la perspectiva de un focalizador externo o “interno que existe cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor” (BAL, M., 1998: 111).

tu cambio de focalizadores; los personajes pueden pasarse el papel del focalizador de uno al otro o al narrador externo omnisciente, no medido directamente en el mundo representado. Esa entremezcladura de los focalizadores se convierte en uno de los trucos más notables en la estructura de la narración en *Quemar las naves*. La perspectiva que domina en el texto es la del personaje principal: Eurimedonte, por lo cual *Quemar las naves* resulta un tipo de registro ordenado cronológicamente de las actividades y de los pensamientos de este personaje. Por consiguiente, en cuanto al estatus genológico, a no ser que aparezca la narración de tercera persona, podríamos percibir *Quemar las naves* como un diario de un artista del principio del siglo XXI. Puesto que el papel de focalizador pasa de un personaje a otro o a narrador omnisciente y dado que se muestra los pensamientos íntimos de varios personajes de los cuales Eurimedonte no puede ser consciente ni, por consecuencia, ser capaz de relatarlos, el libro parece ser más bien un tipo de crónica o, justamente, una novela corta estructurada como una crónica de la vida de un artista.

No es una casualidad que cada vez que se trate de recapitular los comentarios sobre *Quemar las naves* y de abarcar el libro en su totalidad siempre aparezca la expresión “de un artista” o “de un poeta”. Cuevas se preocupa del futuro de la palabra escrita, de la literatura, del nivel de poesía, de la condición de los escritores en la época de la cultura de dibujo y, aunque habla de esas cuestiones a veces irónicamente o incluso con el sarcasmo, intenta mostrar los rasgos reservados solamente para la literatura e imposibles de encontrar en cualquier otro modo de expresarse. Dirige la atención de los lectores hacia la problemática metapoética y autotemática de literatura y lo hace no sólo a través de la ficción y el relato mismo, sino también utilizando las referencias a otros textos literarios, por ejemplo, mediante los introitos intertextuales.

En *Quemar las naves* hay dos epígrafes: uno de Voltaire y otro de Cervantes. Ambos juegan con la ambivalencia del significado de las palabras como “pobre” y “rico”, ya que en cuanto a los artistas (y, de hecho, de todos los hombres que no se dejan engañar por placeres volátiles del consumismo), la riqueza no consta únicamente de los bienes materiales ni contables, sino también abarca lo intangible, lo ideal, lo posible de conseguir, de entender y de interiorizar únicamente a través de aguzamiento del ingenio y de los sentidos. Las referencias a dos grandes genios de cultura europea como Cervantes y Voltaire indican de algún modo el marco interpretativo de la novela de Cuevas: la ponen en el contexto de la universalidad, de la actualidad eterna y de “novelas ejemplares”, o sea, de novelas parabólicas que se sitúan en el contexto de la narrativa contemporánea

siendo reescritas y posmodernas, asumiendo la falta de candor tanto por parte del autor como de lector.

Versión posmoderna de mitología

En su libro sobre *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción* Gonzalo Navajas analiza Las Vegas como una figura icónica que caracteriza la situación cultural posmoderna. Haciendo referencia a Las Vegas⁷, intenta exponer sus méritos y faltas, así como indicar las nociones que podrían, a veces de manera no literal, reflejar la complejidad de esa fase cultural. Navajas elige Las Vegas porque cree que, si bien sea controvertido, resulta “un emblema poderoso porque asimila en sí todos los componentes contradictorios de la episteme posmoderna, que sigue siendo — aun con sus insuficiencias flagrantes — el modelo paradigmático más definitorio de nuestro momento” (NAVAJAS, G., 2002: 42). Lo que parece interesante en el análisis de Las Vegas es el modo de captar la ambivalencia y la fuerza semántica escondida en este icono posmoderno:

“Es, de modo más preciso, un almacén donde se despliegan indiscriminadamente todos los objetos culturales. En ese almacén se incluye lo primordial y original — lo clásico extraído del medio griego y romano — incongruentemente yuxtapuesto con los productos que son regurgitados de la cultura del neón y comercialidad. Lo armónico y equilibrado junto a lo ostentosamente vulgar” (NAVAJAS, G., 2002: 43).

La adecuación entre la descripción de la mezcla estilística que gobierna la estética de Las Vegas y la entremezcladura de los registros y alusiones muy diferenciadas a la tradición literaria en *Quemar las naves* parece muy llamativa.

A pesar de ser una novela sobre un poeta en la dura realidad de popcultura⁸, *Quemar las naves* trata también de la vida de la familia de este

⁷ Gonzalo Navajas no es el único investigador de la cultura contemporánea que se fija en el fenómeno de Las Vegas. Verbigracia, a la hora de mostrar lo característico de la “cultura de placer” Marian Golka habla de Las Vegas como de un emblema de este tipo de cultura. Dice que es la única ciudad en la cual el eje motor de todas las actividades y funciones es precisa y únicamente la industria de entretenimiento y la preocupación por el contento de los clientes (GOLKA, M., 2005: 51).

⁸ Según los teóricos de la cultura en la época *pop*, la participación en la “popcultura”, identificada de alguna manera con “la cultura de las masas”, debería ser *ex definitione* fácil, agradable, cómoda y libre de problemas. Toda la gente debe sentirse igualmente invitada a tomar parte en la comunicación cultural:

artista. Es un tipo de vida ordinaria y corriente que está llena de tareas fútiles, “prosaicas”, a veces incluso triviales y de las muestras del comportamiento en varias situaciones sociales. Es un ejemplo de familia enormemente popular de tipo nuclear heterogéneo: una familia que se compone de dos padres e hijos económica — y emocionalmente dependientes de los adultos. No obstante, Parténope y Eurimedonte — los que constituyen la mayor autoridad — no saben salvaguardar la armonía ni la afectuosidad en el trato familiar:

[Eurimedonte] está solo en casa [...] antes de que su mujer, aprovechando una pausa, le telefonee desde la oficina y le pregunte rutinariamente si ha sucedido algo que se salga de lo normal y, ya de paso, le dé las últimas instrucciones domésticas, completamente innecesarias, ofensivas incluso:

- Asegúrate de que la espita del gas queda bien cerrada.
- ¿Es que me tomas por imbécil, Parténope? — protesta él.
- ¿Eso es una interrogación retórica o tengo que contestar?

Otro silencio incómodo como una piedra en un zapato. Otra conversación que termina de manera abrupta. Ella y él, después de haber colgado, se quedan pensativos a ambos extremos de la línea telefónica; [...].

pp. 11—12

La siguiente rutina no atraería la atención a no ser que el nombre de protagonista sea precisamente “Eurimedonte”. Hay al menos tres leyendas mitológicas que intentan descubrir el carácter verdadero de este gigante (GRIMAL, P., 1987: 94—95). La primera empalma su vehemencia con la ira de Zeus por violar a Hera que, a continuación, parió a Prometeo (esa es la versión de la historia de Eurimedonte que evoca más dudas de todas). La segunda supone que Eurimedonte fue uno de los hijos de Minos y de

“Like nineteenth-century capitalism, Mass Culture is a dynamic, revolutionary force, breaking down the old barriers of class, tradition, taste and dissolving all cultural distinctions. It mixes and scrambles everything together, producing what might be called homogenized culture, after another American achievement, the homogenization process that distributes the globules of cream evenly throughout the milk instead of allowing them to float separately on top. It thus destroys all values, since value judgments imply discrimination. Mass Culture is very, very democratic: it absolutely refuses to discriminate against, or between, anything or anybody. All is grist to its mill, and all comes out finely ground indeed” (MACDONALD, D., 2005: 42).

No obstante, parece que hablando sobre la democratización de la cultura de las masas se suele olvidar de aquellos que no quieren someterse a las reglas omnipresentes de entender y de crear cultura de este tipo, así como de aquellos que simplemente no pueden recuperarse y encontrarse su posición en la realidad cultural forzada por la imaginación masiva, por lo cual se sienten menospreciados, insatisfechos, perdidos y alienados.

ninfa Paria y que fue, probablemente, asesinado por vengativo Heracles. La última dice que ejerció las funciones de carretero de Agamenón y que fue matado junto con su señor en Micenas por Aigistos. Hay que advertir que las características de ese personaje en varios mitos implican la violencia, la impetuosidad y, por otro lado, la lealtad y el estatus de una ofrenda. Ninguno de las fuentes indica las conexiones con el mundo cultural, artístico, todas, no obstante, suponen una visión amarga de un fracaso y la pérdida del timón de regir su propio destino.

El caso del nombre de Eurimedonte en cuanto a las asociaciones mitológicas no es el único en *Quemar las naves*. Otros personajes tienen apodosasimismos inspirados en la mitología griega; algunos más sugestivos que otros pero todos muy significativos. Se trata de Parténope, Metíoco, Trofonio, Terpsícore, Ganímedes, Plístenes, Leucipo, Sánape, Nánaco, Clío, Taraxipo y Anaxágoras⁹.

La relación más sorprendente que Cuevas introduce a su novela es la de Parténope y de Metíoco. Según las fuentes mitológicas (GRIMAL, P., 1987: 277), Parténope fue una sirena que se arrojó al mar junto con sus hermanas y cuyo cuerpo fue arrastrado por las ondas a la orilla de Nápoles donde se erigió su estatua (el nombre griego de Nápoles es justamente Parténope). Otra leyenda, y esa parece esencial dentro del contexto de otras alusiones mitológicas en la novela, dice que Parténope fue una joven frigia de belleza extraordinaria, que se enamoró perdidamente de Metíoco¹⁰. En *Quemar las naves* el amor entre Parténope y Metíoco queda reducido al amor paterno. Este cambio se puede asociar, por una parte, con la sensación de Parténope de estar explotada por la familia, ya que el amor paternal siempre lleva el matiz de responsabilidad y de la disponibilidad incondicional de ayudar al menor y, por otra parte, con la invalidación de la idea de voto de cualquier valor. Parténope del siglo XXI, aunque ha hecho el voto del amor eterno a la hora de casarse con Eurimedonte, tras dejarse llevar por la rutina y por el curso monótono de la vida durante muchos años, al notar que ya no se siente unida a Eurimedonte, Parténope desmitificada decide sin vacilar cambiarlo todo:

⁹ Por las limitaciones obvias del espacio textual se analiza aquí solamente las conexiones mitológicas de personajes más importantes.

¹⁰ Aparentemente, como antes había hecho votos de castidad a los cuales no quería faltar, no podía mostrar su afecto al mozo. El único remedio que se le ocurrió fue castigarse cortándose el pelo y yendo voluntariamente al exilio a Campania para consagrarse al oficio divino a la intención de Dionisos. La solución elegida por Parténope ofendió a Afrodita que, en consecuencia, convirtió a Parténope en una sirena. Metíoco, un mozo de Frigia, también amó a Parténope e, igualmente que ella, acabó herido y solo (GRIMAL, P., 1987: 234).

Parténope está decidida a sincerarse con Eurimedonte y buscar un arreglo civilizado. Él se puede quedar viviendo en el piso, si quiere; cuando encuentre trabajo, ya lo venderán y se repartirán el dinero [...] aunque hace tiempo que Eurimedonte no aporta nada. [...] La gente rumiará rumores [...] Fíjate, ésa del abrigo ha abandonado a su marido cuando estaba atravesando su peor momento. Ni siquiera esos cotilleos la conmoverán: Parténope sabe que Eurimedonte lleva prácticamente toda la vida atravesando su peor momento.

p. 88

La última frase del fragmento citado parece una recapitulación de toda la vida de Eurimedonte desde el punto de vista de Parténope. Lo que falta a Eurimedonte, es decir, la seguridad de sí mismo, la iniciativa y la capacidad de encontrar su lugar en el mundo contemporáneo son los rasgos que se atribuyen, en cambio, al amante novelesco de Parténope:

Nánaco [...] está decidido a abandonar a su mujer, a la que ya no ama y que nunca le ha comprendido y con la que cometió el error de casarse [...]. Él hace que Parténope sienta de nuevo mariposas en el estómago y transmite tanta seguridad que sabrá lo que hay que hacer en estos casos, punto por punto. A su lado todo será maravilloso, etc.

p. 89

La ironía que se incluye en la “etcétera” al final de este párrafo muestra la actitud realista y pragmática frente a las relaciones amorosas. La aventura sirve únicamente de pretexto, de algo que debe inclinar el fiel de la balanza, dejar a escaparse y empezar de nuevo.

Lo interesante en cuanto a esa aventura es la identidad del amante. Nánaco mitológico fue un rey de Frigia (GRIMAL, P., 1987: 245); del país que une de algún modo las historias de Parténope, de Metíoco y de Nánaco. En calidad del rey, Nánaco organizó rogativas públicas con intención de evitar el diluvio que, *nota bene*, él mismo presagió. La locución “lágrimas de Nánaco” viene precisamente del lamento que acompañaba a los rezos. Otra versión de la leyenda dice que Nánaco vivió más de trescientos años y cuando murió, todo su pueblo sucumbió con él en un diluvio. De todos modos, cada explicación de su historia lleva el señal de un final infeliz, de una catástrofe y de la muerte. El mal presagio de Nánaco en contexto de la relación de Parténope y Eurimedonte resulta ambiguo. Para Parténope, aparte del aliento de la muerte inevitable, puede significar tranquilidad de la próxima mitad de su vida marcada por el sosiego y la seguridad que resplandecen de

Nánaco de la novela. Precisamente por esa visión Parténope corta de un golpe con Eurimedonte y con todo que está representado por él. Desea y necesita lo pragmáticamente justificado, mientras que Eurimedonte no puede ofrecerle nada más de lo que le daba. Eurimedonte, el “gigante” teme a cualquier cambio, por pequeño que sea, en su vida cotidiana:

Aunque Eurimedonte jamás lo reconocería en público, si un día le llegara el éxito masivo se aturullaría. No se le dan bien las relaciones sociales ni tiene desparpajo para enfrentarse a los medios de comunicación; cuando le han entrevistado en algún canal local, ha estado lento y espeso. En el fondo, Eurimedonte se ha acostumbrado a la épica del fracasado recalcitrante, a la lírica del rebelde testarudo que desconcha las paredes a cabezazos.

pp. 93—94

Parténope no es la que pierde aquí; el que fracasa es aquel que no tiene nada que decir en cuanto al porvenir. El gigante, hechizado por la belleza de la ninfa, tras una batalla con el rey de Frigia en la que ni siquiera participó, pierde lo todo y tendría que recrear su mundo cotidiano de nuevo, con otro equipo de personajes. El título de la novela — *Quemar las naves* — refleja este estado de un fracaso atroz e inexorable y la consciencia de que no existe ninguna retirada posible. *Alea iacta est*.

Toda la novela trata de la privación lenta y consecuente de Eurimedonte de la dignidad, tanto en la dimensión financiera como en la profesional y la emocional. No obstante, hay un motivo en la novela que sirve para incluir un aspecto positivo de estatus familiar del protagonista:

Con el Niño de Estaño se puede quedar Eurimedonte. Cuidará bien de él. Su trato, aunque algo frío, ha sido irreprochable, con un único borrón: recién llegados del hospital, lo dejó por descuido cerca de un radiador y el calor le derritió un poco el codo derecho, que desde entonces está romo.

p. 104

La figura del Niño de Estaño es la más extraordinaria de todas de la novela y, a la vez, la más difícil de interpretar. Se la podría asociar con un homúnculo de Goethe¹¹, sin embargo, el Niño de Estaño no fue concebido de manera alquímica ni artificial. La falta total de la actividad

¹¹ Se trata de la segunda parte de *Fausto*, 2. *El Laboratorio*.

verbal y, probablemente, también de la intelectual, corroboran otra pista interpretativa, relacionada con Horacio y uno de sus cantares: *Exegi monumentum aere perennius...* (3,30; 1—2). En este contexto, el Niño de Estaño parece más bien un sucedáneo de gran monumento que Eurimedonte nunca ha podido erigir a través de la fuerza de su poesía, específicamente, de sus sonetos. El Niño de Estaño y la solicitud que exige suponen un campo substitutivo en el que Eurimedonte puede realizarse y comprometerse con la misma habilidad.

Lo más donoso en cuanto a la trama de *Quemar las naves* es la introducción de dos Eurimedontes:

Siendo muy diferentes el uno del otro, ninguno de los dos ha tratado de imponer sus puntos de vista o su estilo de vida, aunque es obvio que Eurimedonte opina de su hermano que es un tarambana y un picaflor, y al hermano de Eurimedonte, que tiene la sensibilidad de un cardo borriquero, la poesía le hace tiritar.

pp. 107—108

El hermano de Eurimedonte es panadero, oficio al que llegó de rebote después de fracasar como cocinero en París. [...] Todos los días, laborales y festivos (salvo Navidad y Año Nuevo) madruga salvajemente para que los habitantes de la ciudad tengan a su disposición, a la vuelta de cualquier esquina, crujientes barras de pan de siete masas diferentes; pero, lejos de sentirse gratificado por estar siendo útil a la comunidad, al hermano de Eurimedonte le cabrea tener que madrugar tanto y andar luego todo el día con el horario cambiado, medio grogui. Se toma sus venganzas y por eso Eurimedonte jamás compraría el pan en una panadería abastecida por su hermano.

pp. 108—109

El alter ego del artista-gigante, el hombre que ve el fruto de su trabajo apreciado por otros, es tan frustrado y deprimido como el poeta cuya obra no valora casi nadie. Eurimedonte₂ que rige su vida organizándola pragmáticamente alrededor de sus deberes profesionales, que puede vivir de su trabajo y que convive con su tercera esposa, no encuentra felicidad, satisfacción ni el sentido de tranquilidad a pesar de llevar la vida diametralmente diferente de la existencia de Eurimedonte-poeta. Esta analogía con respecto al fracaso puede indicar que Eurimedonte, sea cual sea su profesión, su familia, su casa, su actitud y su sensibilidad artística, es incapaz de sentirse feliz. Su destino es la busca eterna de la mejor solución (p. ej. la mejor versión del verso en un soneto (en caso de Eurimedonte-poeta) o, en caso de Eurimedonte₂, de la mujer) sin sentirse satisfecho con lo que se elige o con lo que se crea.

El motivo de la creación literaria queda relacionado también con Leucipo, Plístenes¹² y Ganímedes. Leucipo simboliza aquí seguridad financiera y Plístenes representa el coraje de utilizar las formas literarias menos limitadas y más progresivas. La creación y la vida del Eurimedonte-poeta carece de estos rasgos por lo cual parece que ambos personajes desempeñan el papel del negativo, de la imagen “invertida” del protagonista.

Ganímedes — el juez en las peleas y el amigo de los artistas — según los mitos fue un mortal más bello de todo el mundo que por su hermosura fue secuestrado por Zeus quien lo llevó a Olimpo (GRIMAL, P., 1987: 110—111). En la novela, es un partidario de la tradición de tertulias literarias en las cuales participan en su cafetería Eurimedonte, Plístenes y Leucipo. Es como un espónsor o patrocinador a la manera del mecenazgo de los siglos anteriores. Su local se llama “La Edad de Oro” e, irónicamente, atrae todo género de artistas perdidos. La expresión “La Edad de Oro”, pues, funciona como un sinónimo del auge¹³ en el desarrollo de las bellas artes y de cultura en general; significa también, “entre los poetas, tiempo en que vivió el dios Saturno, y los hombres gozaron de vida justa y feliz” (DRAE, 2003). “La Edad de Oro” de Ganímedes es un tipo de asilo, de refugio para los que ni siquiera saben cómo conseguir la felicidad y contribuirse de algún modo al desarrollo cultural, ya que, en la mayoría de los casos, solamente simulan que trabajan, que crean¹⁴. “La Edad de Oro”

¹² Leucipo, cuya vida mitológica está llena de incestos y asesinatos (GRIMAL, P., 1987: 208), en *Quemar las naves* es, en cambio, un lector de novelas que tiene una memoria fenomenal, ya que las recuerda para siempre tras leerlas una sola vez. No tiene que trabajar puesto que alquila unos pisos y plazos de garaje en el centro de la ciudad. En cuanto a su obra literaria, no ha escrito nada que sea digno de mencionar. Plístenes mitológico fue matado por su propio padre; hay muchas hipótesis en cuanto al nombre verdadero de su madre: es un tipo de identidad incierto (GRIMAL, P., 1987: 292). Plístenes redescubierto por Cuevas, por el contrario, parece muy afirmado en su destino artístico, si bien se gana la vida trabajando en una ferretería. Escribe relatos y poesía, sobre todo los poemas blancos que en opinión de Eurimedonte no merecen el título de poesía.

¹³ En la historia de la cultura española se suele utilizar frecuentemente la denominación “Siglo de Oro”.

¹⁴ Se encuentran ahí:

“[...] fantasmas que acuden a tomar un té y colocan sobre la mesa una edición crítica de *La Divina Comedia*, actores que no aceptan ningún papel para no encasillarse, escritores con catorce heterónimos que no escriben más líneas que las horizontales y las verticales de los crucigramas de los periódicos, directores de cine (sic) que realizaron un corto en Súper 8 hace dos décadas (y cuya única copia se perdió al enviarla por correo al IV Festival de Cine Amateur, Alternativo y Contracultural) y desde entonces tratan de sobreponerse al trauma mientras maduran su siguiente obra, músicos que llevan una década varados en un arrecife de semicorcheas, pintores que tardan cinco años en acabar un cuadro y, lo que es más grave, catorce en empezarlo, y estudiantes, montones de estudiantes [...]. En definitiva: gentuza que, si alguna vez tuvo entusiasmo, ahora está desamparada y deambula por la vida con la inercia de un pollo recién decapitado” (p. 38).

es el escenario de discusiones sobre varias reflexiones metaliterarias, filosóficas, las observaciones de la cultura contemporánea y del comportamiento de generaciones posmodernas como, verbigracia, “la generación de WAP” (p. 39). A esta generación pertenece Metíoco y su amigo Taraxipo con el que, entre otros, forma un grupo llamado en honor de su hermano pequeño: “El Niño de Estaño”. Taraxipo, que toca la batería y que, según los mitos, fue un demonio malvado y malicioso llamado “El Espanto de los Caballos” por sus invasiones frecuentes al hipódromo en Olimpia, en la novela parece un carácter “negro” que afirma a Metíoco en la convicción de la superioridad de la carrera de músico “neofolclor” frente a ésas más convencionales.

Como se nota, en la novela de Alejandro Cuevas por todas partes hay alusiones a los mitos y a las nociones tomadas de la historia y la antropología cultural. Y todas funcionan aquí *à rebours*. Sus nombres crean un conjunto muy particular y muy diferenciado: casi no aparecen los héroes a los que se podría asociar con el mismo mito. ¿Cuál es la premisa de la que se parte reescribiendo las historias al parecer caóticamente yuxtapuestas de los protagonistas mitológicos? Parece ser un intento de demostrar que ya no existe la necesidad de ordenar, recordar y presentar lo tradicional de modo reproductor, sino que, a la hora de mencionarlo, hay que adaptarlo a la estética y a la sensibilidad del siglo XXI. Hay que modificarlo para que se pueda dejar ver la heterogeneidad, la incongruencia, la falta de cohesión en el discurso que pretenda revelar la naturaleza de la vida contemporánea. Hace falta cambiarlo porque se lo reescribe en la época de desencanto que ya no permite aceptar la visión unificada y unívoca del mundo en su totalidad. Como se pone en duda frecuentemente su propia identidad, sobre todo por las exigencias del mundo y del mercado de trabajo, la época contemporánea resulta una era de mascarada incesable, de las sonrisas falsas al estilo de Hollywood, de la búsqueda de su dominio emprendida una y otra vez junto con los cambios de oficio.

Según los criterios del mercado, Eurimedonte-poeta es “nadie”, ya que no hace nada que le abastezca de dinero y de las posibilidades de ascenso profesional. Veinte años del trabajo en la fábrica de muebles al estilo castellano no significan para Eurimedonte nada más que cientos de días irrecuperablemente perdidos y desperdiciados, en cambio, un libro de poemas que es su mayor orgullo no tiene ningún valor para el resto del mundo. El gigante que cree que ha encontrado su vocación y que su dedicación al arte es el único camino que vale la pena seguir, en la confrontación brutal

Esa cita larga muestra la manera de la que Cuevas presenta a los artistas de siglo XXI: se nota aquí la mezcla de jocosidad y amargura, de benevolencia y crítica austera.

con la “poprealidad” resulta nada más que un homúnculo; un hombrecito lleno de ideas que no puede vivir ni un día sin el socorro de otros, de los más “sensatos”.

La construcción del personaje de Eurimedonte que representa aquí un *everyman* idealista, así como el modo de presentar su vida a través de la descripción de siete días de su rutina son los componentes fundamentales de la estrategia parabólica de la obra de Cuevas. La creación divina del mundo que ocupó siete días encuentra en *Quemar las naves* su equivalente al revés. Según la Biblia, con el paso de los días el mundo terrestre se enriquecía y hacía la vida mundanal cada vez más soportable y agradable para que el hombre pudiese sentirse seguro y dichoso. En la novela, empero, a cada paso, desde el lunes hasta el domingo, el mundo de Eurimedonte se deshace, se destruye y se hace cada día más fastidioso, enojoso e inaguantable. La génesis bíblica supone aquí un punto de referencia esencial para que la destrucción de todos los pilares de la vida de Eurimedonte parezca incluso más agravada y más concluyente.

No se puede indicar inequívocamente el marco temporal ni espacial en *Quemar las naves*. El cronotopo de la novela queda impreciso que, igual que la falta de los apellidos de los personajes y de otros datos específicos, influye en la sensación de la actualidad ultratemporal de las cuestiones tratadas en la obra, no solamente a principios del siglo XXI. Algunos aspectos de la realidad cambian rápidamente, otros exigen más tiempo y hay tales que no cambian nunca. En el último grupo indudablemente caben los rasgos del comportamiento humano, sobre todo el intento perpetuo de encontrar la felicidad. En el caso de Eurimedonte — del gigante posmoderno —: el intento que acaba en un gigantesco fracaso.

La condición de la literatura en la actualidad Eurimedonte y la ansia de la armonía

Poesía de Eurimedonte simboliza en *Quemar las naves* la cultura “alta” y sofisticada, un emblema de la esfera de actividad artística que se contrapone a la cultura popular con su caos, ruido (sobre todo en la música preferida por la llamada “generación MTV”) y con novelas rosas, también representadas peyorativamente en la novela.

Poesía es un género literario que supone exigir la mayor iniciativa y sublimación intelectual por parte del lector; es un tipo de creación artística que requiere gran disciplina y capacidad de expresarse con precisión

extrema. Podría decirse que en la poesía la palabra singular es completamente desnuda y mucho más expuesta a los intentos interpretativos de lectores que en el caso de prosa o de drama. Además, ser poeta y exclusivamente poeta en el siglo XXI es un acto de coraje y de convencimiento firme de su talento poético, así como de importancia que se atribuye al género menos leído en la época actual. Poesía no es popular y no está dirigida a las masas¹⁵, por lo tanto no produce beneficios materiales hasta tal punto que sea tentadora a la mayoría de los escritores. La profesión de poeta hoy en día es muy elitista; ser poeta parece más bien un capricho o un antojo que una decisión consecuentemente apoyada.

Cuevas utiliza al protagonista (el admirador de formas convencionales) para expresar crítica unívoca del arte contemporáneo¹⁶:

La modernidad no está mal en los detalles superfluos: queda graciosa y es pintoresca; pero en las cuestiones importantes no hay más cera que la que arde. Ombliguismo, minimalismo, venecianismo... Chorradas fastuosas, piensa Eurimedonte.

— Menos sonotones y más sonetos — suele reivindicar cuando sale el tema del verso libre en la tertulia literaria de los viernes.

p. 19

La postura tradicional representada por Eurimedonte se opone a la actitud progresista de los jóvenes cuyo partidario apasionado es Metíoco y, asimismo, al pragmatismo de los no-artistas, encarnados por Parté-

¹⁵ Poesía no puede ser popular en la época “pop”, porque requiere la actitud activa por parte del lector, exige que el lector piense, reflexione, asocie y aguce el entendimiento. Esas exigencias no armonizan con la postura del participante de “la cultura de placer” que está en la flor ya desde hace, más o menos, dos décadas. Véase, entre otros, M. GOLKA (2005).

¹⁶ Merece la pena citar aquí también el fragmento siguiente:

“Eurimedonte se mete en la primera sala de exposiciones que le sale al paso; saluda a la azafata y coge un catálogo del montón. Son fotografías. Parece ser que el artista, por llamarle de alguna manera, se ha pasado cuatro años de su vida viajando (¡con una beca!) por toda Europa, fotografiando papeleras: inglesas, francesas, alemanas, españolas, de colores chillones y abigarrados, en blanco y negro, de chapa, de original diseño, más clásicas que un bodegón, nuevas, resplandecientes, sin un rasguño, pintarrajeadas por algún gamberro e incluso chamuscadas por acción del vandalismo urbano. Eurimedonte tarda dos minutos en ver las ciento veinte fotografías de la muestra; no es necesario hallar ninguna media aritmética para desembocar en la conclusión de que la exposición no le ha cautivado en absoluto. Al salir se despide de la azafata, que tiene varices y parece triste, y deja el catálogo sobre la mesa.

Eurimedonte desprecia a los artistas que repiten una y otra vez la misma obra, que caen en el narcisismo del antropófago que se devora a sí mismo y luego eructa para que el público aplauda” (p. 16).

nope. Conforme a esta postura, “ser artista”¹⁷ parece el antónimo de “tener los pies en la tierra” y significa dejarse engañar por su imaginación cándida y paliativa por creer que el triunfo está al alcance de la mano, puesto que “los adultos son como niños que ya no sueñan con ser astronautas o superhéroes: se conforman con que el nivel de fango no les sobrepase la barbilla” (p. 76). Las frases como ésta intensifican el contraste entre el protagonista-idealista y el resto de la sociedad: ser poeta — mediocre o no — supone, pues, para Eurimedonte el mayor cumplimiento que se puede alcanzar en su situación. La posibilidad de utilizar sus aptitudes, dotes y conocimientos literarios ya garantiza la sensación de autorealización y de aprovechar la oportunidad ofrecida por la vida.

El precio que se paga por ser fiel a su vocación es — y hay que destacarlo — muy alto. El literato no merece el respeto de otros en la época actual y no puede esperar que los demás entiendan lo que comunica (no sólo por escrito), incluso en situaciones diarias, en conversaciones con un interlocutor accidental:

Los vecinos, los del barrio, los parientes de todos los vecinos y los vecinos de todos los parientes coinciden en que Eurimedonte es un tío muy raro [...] y no se pueden entablar con él los típicos diálogos convencionales. Tú le hablas del clima voluble de la ciudad o de lo caros que se ponen los langostinos cuando se acercan las Navidades y él salta por peteneras. [...] Y el vecino no vuelve a abrir la boca hasta que el ascensor se detiene en su piso y le toca bajarse. Pero aún es peor cuando Eurimedonte quiere hacerse el simpático y rompe el hielo con un endecasílabo de Quevedo. Imaginémonos la escena: silencio, miradas adheridas como babosas a las paredes metálicas del ascensor y Eurimedonte que, de improviso, comenta:

— Pues he oído por ahí que “la vida empieza en lágrimas y caca”.

O bien:

— Me ha dicho mi cuñado que “azadas son la hora y el momento”.

Los vecinos se quedan a cuadros. En su barrio todos le conocen de vista, aunque pocos saben su nombre. Niño, no te acerques a ese hombre del sombrero, que es poeta o algo peor, comenta la gente.

pp. 41—42

La última frase de la cita resume con fuerza la actitud de la gente contemporánea hacia los poetas y la poesía: es la postura de la repugnancia, del disgusto, del desprecio y del desdén. El aspecto un poco desaliñado, el

¹⁷ Vale la pena destacar aquí que en el artículo no se percibe al “artista” de igual manera que a la “celebridad” (un personaje creado en la mayoría de los casos artificialmente por el negocio del mundo de espectáculo: el *show-business* sin intención de lograr un fin puramente estético).

sombrero que a Eurimedonte le parece de estilo y que otros, en cambio, perciben como viejo, raro y raído, la cara en la cual se ve cansancio y varias decenas de años, hacen que en la época de estrellas de cine brillantes y artificialmente embellecidas, de la gente — por obvio que suene — obsesionada por el exterior, por la envoltura y no por el valor proveniente de la personalidad y de las capacidades de un hombre, Eurimedonte parezca un perdedor desesperado. Nombrarse el artista significa, de algún modo, asumir la responsabilidad de contribuir al desarrollo cultural de una sociedad. El artista que derrocha la capacidad de crear supone en la opinión pública un caso perdido y patético. Lo mismo pasa en el caso de escribir para uno mismo; lo que no se publica, no existe y lo más importante para los editores y los lectores potenciales es la tirada y no el valor real del contenido del libro: esas son las reglas del mercado literario contemporáneo. Plístenes, Leucipo y Eurimedonte funcionan en la obra, pues, como tres mosqueteros que luchan por la literatura de valor, que no quieren aceptar la literatura de “cortos vuelos”, reducida a un suplemento agregado a hurtadillas a los periódicos. Ser bohemio es uno de los pocos rasgos distintivos de los literatos del que los parroquianos de “La Edad de Oro” hacen alarde y que lo tratan como un tipo de muestra del orgullo profesional:

Aunque tiene la costumbre de acudir puntual a las citas, Eurimedonte se considera el más bohemio del grupo, el más auténtico y genuino, él único que mantiene una pose decadente y una ética inquebrantable y él único que intenta, con escaso éxito, ser sublime sin interrupción. Por razones que se le escapan, sus gafas desfasadas, su ropa que podría perfectamente haber heredado de su abuelo (aunque la compra en tiendas recoletas, de esas que no venden un clavel [...]), su sombrero y su reloj con leontina no logran epatar a los burgueses. Le faltan los botines de charol y la camisola con correas. A tanto no se atreve.

p. 37

El aspecto físico funciona aquí como una máscara que justifica el *modus vivendi* de los poetas y se convierte en uno de los elementos más importantes de la autocreación que debe afirmar en la convicción de que ser escritor — e “incluso” poeta — es una profesión verdadera y seria, también en la época *pop*. Las citas “profesionales” en “La Edad de Oro” recuerdan de algún modo a las tertulias literarias que se solía organizar en los salones literarios en los siglos XVII y XVIII, verbigracia, ésas de la marquesa de C. de Rambouillet, de la señorita de M. de Scudéry, de la señora A. de Lambert o de los señores Necker (KOSTKIEWICZOWA, T., 2002: 544). Las tertulias literarias posmodernas no resultan, sin embargo, muy sofisticadas, ya que a menudo se transforman en juergas ruidosas y de vez en cuando acaban incluso en una pelea vehemente.

La introducción del motivo de las tertulias sirve para exponer las cuestiones metaliterarias y, a la vez, para mostrar lo lastimero y lo grotesco en la actuación de los literatos. Los diálogos están llenos de declaraciones de presuntos especialistas en el campo de la teoría y crítica de literatura que, a la hora de hablar sobre los textos leídos, sobre cuestiones genológicas y unos problemas de la comunicación literaria, toman una pose de “sabelotodos”, de peritos infalibles, así que en su tono predomina la principalidad, firmeza e intransigencia impenetrable, incluso cuando repiten los mismos dictámenes una y otra vez, de tal forma que otros interlocutores los conocen de memoria:

— ¿Has leído últimamente algo que merezca la pena?

— ¿La pena de muerte? — contesta Leucipo, como si estuviera improvisando — En estos tiempos que corren, las editoriales confunden el criterio con el griterío.

Eurimedonte y Plístenes ríen las ocurrencias, aunque antes las han escuchado [...] En la amistad, uno ha de tener paciencia para que tengan paciencia contigo. *Quid pro quo*. Eurimedonte, antes de poder desahogarse, ha de escuchar a Leucipo mofarse de las cuatro últimas novelas que ha engullido, y luego a Plístenes, que a raíz de un incidente matutino en un autobús con unos adolescentes, despotrica contra la llamada generación WAP. Dice que los teléfonos móviles les han hecho escribir y pensar mediante abreviaturas, con la sintaxis urgente de un telegrama. Tienen el cerebro quesiforme (grita) y carecen de modales, de consideración, de inquietudes... [...] Luego ya sí, quince minutos después, es cuando Eurimedonte toma la palabra y les comenta que cuando regrese a casa terminará el primer cuarteto de un nuevo soneto (el número quinientos cinco) y les suelta una idea que en la tertulia, cómo no, ya ha sido muy oída.

— Un soneto no es un mero rebaño de versos.

— Pues a mí — salta Plístenes —, perdona que te diga, un soneto me recuerda a esas granjas de gallinas en las que los pobres bichos apenas tienen espacio para moverse y se arrancan las plumas a picotazos a causa de la ansiedad.

p. 39

La cuestión del soneto parece muy sintomática. Como ya se ha demostrado, la novela trata de la desintegración lenta de todos los pilares que sustentan la sensación de seguridad y confort en la vida de un artista. Lo que le queda en el estado inalterado es su poesía, es decir, sus sonetos. Eurimedonte escribe poesía en una parte del apartamento que a él le gusta nominar un “despacho” y que Parténope llama “el trastero, la despensa o el cuarto de los ratones”. Es un lugar donde reinan caos y desorden, pero precisamente ahí nacen poemas de una estructura más precisa y definida que existe en la consciencia literaria desde el siglo XII o

XIII (no se sabe la fecha exacta; GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S., 2006: 715). El soneto se compone de catorce versos que forman parte de cuatro estrofas: dos tetrásticos que son más bien narrativos o descriptivos y dos tercetos del carácter lírico o reflexivo. Existen varias versiones del soneto; el italiano: ABBA ABBA CDC DCD, el francés: ABBA ABBA CC DEED O CD CD EE, el inglés de Spenser: ABAB BCBC CDCD EE, el inglés de Shakespeare: ABAB CDCD EFEFGG¹⁸. A pesar de algunos pequeñas diferencias formales, la índole del soneto queda fija y siempre supone la cantidad de catorce versos y dos líneas semántico-poéticas. Los sonetos son el único asilo del orden preciso y el último campo que se puede controlar en la situación insegura de un poeta contemporáneo. Las palabras ordenadas en versos, domadas como fieras y totalmente subyugadas al antojo artístico de Eurimedonte, le dejan creer que sigue manejando el timón de su vida. Escribir sonetos en su caso parece un tipo de autoterapia, de la compensación indirecta de la imposibilidad de poder cambiar el desarrollo de los sucesos, de volver la marcha de los acontecimientos.

Esa ansia del ordenamiento en la esfera de la creación literaria podría interpretarse también como un intento de poner de manifiesto el cansancio y el fastidio causado por las tendencias posmodernistas¹⁹ que a menudo tienen que ver con entremezclar y desarmonizar lo unívocamente definido y ordenado. Eurimedonte no tiene el espíritu rebelde, así que el género de soneto le parece fuera de peligro de perderse en el caos de las palabras sueltas²⁰. Dado que en la novela no aparece ningún soneto ejemplar, sería difícil de adivinar si la creación ficticia en *Quemar las naves* se situara en el compartimiento de la poesía tradicional o si mereciera el nombre de la poesía del epígono. Esa cuestión parece importante, puesto que el lugar para los poetas en actualidad parece reservado para éstos quienes saben introducir a través de sus palabras lo original, lo ingenioso, lo impredecible y lo chocante, quienes pueden utilizar los medios ofrecidos por el presente y no luchar con ellos.

A pesar de crear un protagonista obsesionado por los caminos artísticos tradicionales, Alejandro Cuevas obviamente se queda en el espacio de la literatura posmoderna en la mayoría de los aspectos. Su novela incorpora algunos elementos de la novela posmoderna (“La estética del fin

¹⁸ Los españoles no crearon su propio tipo de soneto, no obstante, también lo escribían (p.ej. Juan Boscán o Garcilaso de la Vega).

¹⁹ Véase, entre otros: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. NYCZ, R. Kraków, Baran i Suszczyński, 1997.

²⁰ Lo refleja inequívocamente el fragmento siguiente:

“Él, en cambio, trata de resurgir de sus cenizas en cada nuevo libro de poemas, dentro de los cánones de la poesía rimada (sonetos, concretamente), porque lo otro, el verso libre, que ni se lo nombren. Eso ni es arte ni es nada, piensa, eso es pura engañifa” (p. 16).

de siglo es sincrética, asimiladora de las diferencias y está interesada en emplear una combinatoria de componentes heterogéneos”; NAVAJAS, G., 2002: 101), no obstante, resiste a la tentación del alboroto formal, del desarreglo en la capa de fábula y en la red de relaciones de los personajes y de ese modo impresiona con el juego donairoso entre los planos de *signifiant* y *signifié* novelescos.

El enfrentamiento de dos posturas creativas: una de Eurimedonte-tradicionalista y la otra del autor que utiliza los recursos que le ofrece la actualidad, permite notar que bajo ningún concepto se podría tratar al protagonista de *Quemar las naves* como el *porte-parole* del autor. En la onda de literatura posmoderna sumergida en las inclinaciones exhibicionistas de autores de todo tipo, la obra de Cuevas en gran parte logra conservar el carácter — aunque suene anacrónico — de pura ficción.

Quemar las naves como una parábola contemporánea

La narrativa contemporánea más y más frecuentemente hace la referencia a algún elemento de popcultura. En la prosa española, uno de los puntos de referencia más intrínseco para los prosistas de la generación de los escritores que tienen a eso de treinta o cuarenta años, es decir, de los coetáneos de Alejandro Cuevas, habitualmente es el grupo estadounidense Nirvana y su vocalista fallecido, Kurt Cobain. Juan Antonio Masoliver Ródenas, viendo esa alusión como un rasgo distintivo e idiosincrásico de la mencionada generación²¹ literaria de prosistas españoles, habla incluso sobre una “estética Nirvana”.

Aunque en la novela de Cuevas no se menciona justamente a este grupo musical, por las evidentes semejanzas fabulares podría intentarse situar su texto dentro de ese “movimiento” narrativo. Cuevas evita que los elementos del mundo representado en la novela sean fieles trasuntos de la realidad de más allá del texto y no quiere que sean llamados directamente por su nombre. Prefiere crear unos simulacros literarios, emprendiendo así la estrategia “parabolizante” que hace que el sentido de la obra sea más amplio y no limitado temporalmente por las referencias a los elementos exactos de la realidad a fines del siglo XX y principios del siglo XXI. Claro está que no se puede escapar esa limitación del todo, no obstante, hasta cierto punto se la puede disminuir y empujar al segundo plano semántico. Puesto que en la

²¹ Todavía parece muy pronto para denominar ese grupo de escritores una “generación”, pero, ya que es un término bastante general y útil, se lo hace de todas formas.

obra de Cuevas aparecen algunos grupos ficticios de los programas televisivos de MTV (verbigracia, el grupo ya mencionado, llamado irónicamente: La Vaca Que Lloro Petróleo), la “estética Nirvana” puede ser percibida desde la perspectiva más amplia y generalizadora que ésta de Masoliver Ródenas. Podría tratarse el nombre del grupo de manera estipular, o sea, como un punto de partida para analizar y describir las tendencias semejantes en las obras de los prosistas coetáneos.

En su publicación bajo el título *Voces Contemporáneas*, Masoliver Ródenas propone veinte determinantes que caracterizan el modo de narrar conforme a la “estética Nirvana”. *Quemar las naves* incluye al menos quince de ellos. Se trata de los puntos siguientes:

1. “Identificación con los héroes de la contracultura (música y cine).”
2. “La presencia de lo norteamericano y la ausencia de una tradición española.”
3. “El testimonio de la desaparición de los valores convencionales en lo moral, lo social y lo literario y del vacío creado por dicha desaparición.”
4. “Importancia del consumismo y la publicidad.”
5. “Importancia de la televisión, generalmente denigrada y expresión de pasividad y de incomunicación familiar.”
6. “Fetichismo en la indumentaria (chaqueta y botas de cuero).”
7. “Locura o desequilibrio.”
8. “Sexualidad sin erotismo y relación de pareja en crisis.”
9. “La insalvable distancia entre el mundo masculino y el femenino.”
10. “Ausencia de ideología.”
11. “La familia, los amigos y el amor como centros de conflicto afectivo.”
12. “Soledad y fracaso.”
13. “Paisajes urbanos y autopistas.”
14. “Conciencia generacional e importancia del grupo.”
15. “Humor.” (MASOLIVER RÓDENAS, J.A., 2004: 71—72).

Aunque los puntos propuestos de Masoliver Ródenas parecen caracterizar sobre todo historias deprimentes y desalentadoras, hay que destacar que *Quemar las naves* por el empleo amplio del humor de todo tipo no es una queja continua ni una diagnosis pesimista de la situación de poesía y poetas en la actualidad, sino que constituye una historia contada con ligereza y gracia. De hecho, toda la obra de Cuevas se basa en el contraste. Es una paradoja, verbigracia, que la obra sobre la desintegración de la vida de un literato sea perfectamente coherente, detalladamente planificada y puesta en los capítulos y subcapítulos ordenados alfabéticamente.

En realidad, la preocupación por los detalles, el juego incesante con el lector en todos los niveles de la organización del texto y la capacidad de escaparse del encasillamiento en una sola corriente o una sola estética,

son los rasgos que distinguen la obra de Alejandro Cuevas de la de otros prosistas. Cuevas supera las directivas de la “estética Nirvana”, porque en *Quemar las naves* (y sus novelas anteriores) se hallan muchos recursos, elementos y soluciones formales y fabulares que la concepción de Masoliver Ródenas no prevé. La parabolización²², por ejemplo, que supone aquí un término más funcional para nominar la estrategia del autor, puesto que crea un minicosmos contemporáneo y al mismo tiempo universal, narra una historia de un poeta que no tiene éxito en actualidad y, a la vez, una “novela ejemplar” sobre la falta de comprensión por parte de la sociedad hacia un poeta cuya manera de escribir no cabe en el ramo fijo de una corriente dominante. Tradicional y simultáneamente innovador, ordenado y capaz de tocar el quid del caos de la realidad desecha de la época *pop*, gracioso y amargo, benevolente y estricto al mismo tiempo: todos esos términos describen adecuadamente el modo de Alejandro Cuevas de crear los mundos novelescos y muestran la manera de ver el mundo y el hombre que surge de *Quemar las naves*. No obstante, obviamente, no lo agotan.

Así pues, no cabe duda de que *Quemar las naves* constituye una obra que se escapa del encasillamiento definitivo, que requiere del lector el vasto conocimiento de contextos culturales y la capacidad de hacer juegos malabares con las categorías teórico- e histórico-literarias: tal y como los hace el mismo autor.

Bibliografía

- BAL, Mieke, 1998: *Teora de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- DRAE, 2003: *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. Madrid, Espasa Calpe.
- GAZDA, Grzegorz, TYNECKA-MAKOWSKA, Słowinia, red., 2006: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Kraków, Universitas.
- GOLKA, Marian, 2005: „Przyjemność i zblazowanie”. W: GRAD, J., MAMZER, H., red.: *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- GRIMAL, Pierre, 1987: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. BRONARSKA M. i in. Wrocław, Ossolineum.
- KOSTKIEWICZOWA, Teresa, red., 2002: *Słownik polskiego Oświecenia*. Wrocław, Ossolineum.

²² Hoy en día, a la hora de analizar los textos literarios contemporáneos a menudo no se utiliza el término “parábola”, sino precisamente “parabolización”. Esa tendencia viene de las implicaciones genológicas que surgen en el caso de utilizar el vocablo “parábola” y que no tienen nada que ver con la totalidad de las obras, ya que la mayoría de los textos escritos actualmente es híbrida (GAZDA, G., TYNECKA-MAKOWSKA, S., 2006: 618).

-
- MACDONALD, Dwight, 2005: "A theory of Mass Culture". In: GUINS, Raiford, CRUZ, Omayra Zaragoza, eds.: *Popular culture. A reader*. London—Thousand Oaks—New Delhi, Sage Publication: 39—47.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, 2004: *Voces contemporáneas*. Barcelona, Acantilado.
- NAVAJAS, Gonzalo, 2002: *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción*. Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2004: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica. Siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península.
- VALLS, Fernando, 2003: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona, Crítica.

JOANNA JANUSZ

Università della Slesia

Gioco allegorico ne *Le mosche del capitale* di Paolo Volponi

ABSTRACT: Paolo Volponi's last novel, *Le mosche del capitale*, published in 1989, is considered by most critics to be the most important novel of the late eighties. It revisits the issues from the author's earlier works, for example *Memoriale* (1962) and *Corporale* (1974), and transports the reader into a postindustrial factory world, dealing with the problems of human beings entangled in the complex and often cruel mechanisms of professional life in the contemporary world. Human characters are completely devoid of meaning and any humane dimension. In the pursuit of profit and power, they get so lost that they cease to be the driving force of narration.

In this dehumanised world the burden of *diegesis* is placed on personified objects, which not only talk about the human world from their "inanimate" perspective, but also keep their distance from that world, which is a prerequisite for a reasonably objective depiction of its problems. The narrative, told from the perspective of the main protagonist (engineer Bruto Saraccini), is supplemented by the allegorical characters' (i.e. objects' and environmental phenomena's) utterances. Therefore, allegory in Volponi's text becomes the basic carrier of meaning. It is thanks to allegory that the reader becomes aware of the void and meaninglessness of the reality in which objects are closer to humanism and humanity than people themselves. Allegory plays three functions in the novel:

- 1) interpretative-rhetorical, in which human beings' traits (vices) are projected onto inanimate objects, as a result of which the characteristics of the human world become clearer and more marked;
- 2) axiological, which explicitly names and establishes the system of values, exposing human characters' moral attitudes;
- 3) mimetic, whose aim is to supplement the description of the world depicted in a situation in which human characters are not able to provide such a description in a complete way (e.g. the use of allegorical objects as observers and "narrators" replaces the characters' inner monologue).

KEY WORDS: Volponi, allegory, postindustrial factory.

Anche se ambientato nel mondo dell'industria italiana degli anni Settanta, l'ultimo romanzo volponiano non si limita soltanto alla presentazione di un ampio quadro della problematica imprenditoriale ma costituisce una riflessione umanistica sul ruolo della letteratura in quell'universo dominato dalla fredda logica del guadagno. L'esito della riflessione è molto amaro e si riassume nella negazione del discorso stesso:

I popoli non esistono più. Noi siamo beni e mal del consumo. [...] L'italiano pare una lingua ormai fatta e usata solo e sempre per ingannare togliere truffare rubare. [...] Ma le cose vere intorno a lui restano sempre vere, necessarie e non dette, le cose vanno avanti e finiranno per trovare una lingua loro; mi pare già di sentirla.

VOLPONI, P., 1995: 191

In questo modo Volponi, nella seconda parte del suo romanzo, sembra giustificare il gioco condotto fin dall'inizio della narrazione, gioco che gli fece travestire in protagonisti oggetti inanimati e fenomeni naturali, equiparando umani e non-umani. Difatti, l'autore costruisce un mondo in cui la parola sembra negata all'uomo e concessa invece a quello che abitualmente ne è privo: il mondo delle cose.

Publicato nel 1989, l'ultimo romanzo di Volponi, considerato dalla critica il romanzo più significativo degli anni Ottanta, sembra un'evidente conseguenza sia dell'impegno politico-sociale dell'autore (conosciuto per le sue opinioni di sinistra), sia della sua vicenda personale (in quanto impiegato all'Olivetti e alla Fiat, conosceva il mondo industriale per esperienza diretta), sia quella del suo più ampiamente concepito progetto letterario. Volponi, ancora negli anni Sessanta, prese parte nella discussione, promossa e divulgata dalle riviste come *L'Officina*, *Il Verri* (TESSARI, R., 1976) sul rapporto tra letteratura e industria e scrisse, prima di *Le mosche del capitale*, due altri romanzi: *Memoriale* (uscito nel 1962) e *Corporale* (pubblicato nel 1974) (MARONGIU, E., 2003: 32—34), ambientati nel mondo della grande economia. *Le mosche del capitale* è tuttavia il romanzo più spregiudicato se non amaro per il suo messaggio tristemente lucido e, soprattutto, per lo stile usato. Volponi ambienta il suo romanzo in luoghi immaginari (Salisborgo, Bovino), ma ben identificabili con le città industriali italiane quali Torino e Milano. Il protagonista principale, Bruto Saraccini, è uno degli alti dirigenti della fabbrica MFM a Salisborgo. Uomo onesto e devoto all'azienda, tutto pervaso da nobili intenti di una riforma atta a migliorare i rapporti interaziendali nel senso di promuovere i valori di umanismo, creatività e operatività degli impiegati, si vede tuttavia ostacolato dal sistema, che, malgrado le dichiarazioni del presidente Nasàpeti, è interessato unicamente ad un guadagno economico

maggiore e alla soddisfazione del tornaconto personale dei dirigenti. Deluso, Saraccini passa all'industria concorrente, il Megagruppo di Bovino, dove inizialmente si lascia adulare dalle promesse di libertà dell'azione e dalla possibilità di realizzare il proprio progetto, ma vedendosi altrettanto ignorato, depone anche lì le proprie dimissioni.

Il racconto è condotto dalla prospettiva bassa del protagonista principale, dottor Bruto Saraccini, ma la sua visione delle cose viene costantemente completata da altri, parziali a loro volta, punti di vista attribuiti agli oggetti inanimati e ai fenomeni naturali cui è conferita la capacità di esprimersi verbalmente. Servendosi del procedimento di prosopopea, Volponi costruisce un mondo surreale in cui cose, fenomeni naturali, uomini sono messi allo stesso piano narrativo e agiscono tutti in qualità di protagonisti a pieno titolo.

Volponi recupera in effetti una classica figura — l'allegoria. Nella storia della letteratura europea l'allegoria aveva assunto, per secoli, un ruolo di prima importanza senza tuttavia giungere ad una definizione univoca ed esplicativa, essendo fino al Settecento facilmente assimilata al concetto di simbolo (GŁOWIŃSKI, M., 1990: 100), al quale soltanto la filosofia romantica cominciò a contrapporlo (DE MAN, P., 2003: 144), in modo da attribuire al simbolo significati di originalità e creatività interpretativa, a scapito dell'allegoria ritenuta ormai come rigida interpretazione di valori semantici prestabiliti.

I significati principali attribuiti al termine sono tuttavia due: quello **religioso-dottrinale** secondo il quale con l'allegoria si intendeva una particolare interpretazione dei passaggi del Nuovo Testamento attraverso i frammenti dell'Antico Testamento; e quello **classico-letterario** che catalogava l'allegoria come una figura stilistica di pensiero, volta a rappresentare una nozione astratta con un'immagine concreta (LAUSBERG, H., 1969: 234); le rappresentazioni pittoriche e scultoree dei concetti astratti erano l'emanazione diretta dell'allegoria intesa in questi termini.

La funzione principale dell'allegoria consisteva allora nella capacità di razionalizzare e raffigurare un concetto astratto altrimenti difficilmente comprensibile, oppure interpretare il testo in maniera dottrinale, fortemente marcata sul piano ideologico (TUVE, R., 2003: 82—87). In ogni caso l'allegoria era sempre atta a celare il vero significato del testo. In effetti, tutte le definizioni del concetto ribadiscono il fatto che nell'allegoria, la denotazione si riferisce ad un significato più profondo e nascosto. Quanto alla struttura, l'allegoria presenta due caratteristiche primordiali: in primo luogo è comprensibile sempre in riferimento ad un sistema di significati e valori metasemantici, estranei al testo stesso (distinguendosi con ciò dal simbolo, che, a sua volta, è assolutamente indipendente e autotelico sul piano interpretativo) e, in seguito ha una forte tendenza di servirsi di

raffigurazione/immagine concreta come mezzo espressivo (ABRAMOWSKA, J., 2003: 94). L'allegoria doveva essere quindi interpretata in base ad un preesistente sistema estetico e assiologico e in modo assai costante legava una rappresentazione con un concetto astratto o un'idea. Molto in voga fino all'Illuminismo, perse la sua importanza con l'avvento della filosofia romantica che le contrappose il concetto di simbolo. Aspramente criticata ancora all'inizio del Novecento, torna come mezzo espressivo grazie alle opere degli autori come Kafka e Joyce (SAYERS, D.L., 2003: 48).

Nel testo volponiano l'allegoria non è certo un mero artificio retorico, volto ad abbellire o fornire gli insegnamenti fin troppo palesi, ben al contrario. Volponi nel suo romanzo riutilizza l'allegoria come portatrice di significati primordiali del testo; l'allegoria conferisce al romanzo volponiano la solennità di un *exemplum* medievale servendo anche all'interpretazione della realtà rappresentata. Orbene, questa interpretazione non avviene tramite l'uomo-protagonista, siccome questi ha perso la sua funzione di motore della narrazione nonché quella di filtro attraverso cui guardare il mondo. Paradossalmente però il mondo di Volponi è mimetico in virtù e grazie alla sua allegoricità, e i numerosi personaggi allegorici sono gli unici a fornire informazioni veridiche sul mondo rappresentato.

Le figure usate da Volponi sono da considerare allegorie (e non simboli) in virtù della loro univoca interpretazione e forte carica assiologica. Nel presente studio si mira a studiare **la triplice funzione assunta da quest'antica figura di pensiero quale allegoria nel romanzo volponiano: interpretativa-retorica, moraleggiante-assiologica e mimetica-rappresentativa.**

La prima funzione assunta dall'allegoria nel testo volponiano si richiama più direttamente alla tradizione della retorica medievale, quella che serviva a concretizzare concetti legati all'etica e alla morale cristiana, e il più spesso i vizi e le qualità umane così definite nell'ottica dottrinale dell'insegnamento ecclesiastico. Il senso dell'allegoria usata in tal modo veniva definito come tropologico o morale (ABRAMOWSKA, J., 1995: 55; JACOMUZZI, A., 1984: 573).

Anche nel romanzo di Volponi la funzione definita per i bisogni del presente studio come **interpretativa-retorica** serve a proiettare sul mondo inanimato (oggetti) le qualità umane per meglio raffigurare i malvezi dei protagonisti umani. In effetti, tramite l'allegorizzazione, Volponi espone tutto un ventaglio di atteggiamenti psicologici riscontrabili nel mondo industriale.

La presunzione e l'orgoglio, ad esempio, sono presentati tramite **il discorso delle borse**: quella del presidente della MFM, Ciro Nasàpeti e

quella di donna Fulgenzia, presidente dell'industria omologa e concorrente di Bovino. Il narratore lascia parlare gli oggetti inanimati, dalla cui prospettiva vengono descritti i loro proprietari. La borsa della presidentessa si autodefinisce come "la prima, superiore, ammirata, temuta, invidiata borsa dell'azienda e quindi la prima di tutte le borse dell'Industria e della Finanza del Paese" (VOLPONI, P., 1995: 78), riflettendo ovviamente l'atteggiamento della proprietaria. La borsa di Nasàpeti si considera invece la sua confidente intima, sostenendo di conoscere tutta la sua vita e perfino i suoi pensieri (VOLPONI, P., 1995: 71). Anche gli altri personaggi del racconto vengono definiti, sempre dalla protagonista-borsa in funzione della qualità delle loro borse personali: Saraccini è modesto e sincero perché proprietario di una borsa semplice, Sommersi-Cocchi invece, possedente "una borsa da primo ammiraglio USA" (VOLPONI, P., 1995: 77) è aggressivo e militante, qualifiche conformi con il campo semantico di guerra, con cui viene descritto questo personaggio.

Gli altri oggetti animizzati, nel corso della narrazione non si distaccano dal generale progetto di riflettere i vizi e i difetti dello staff manageriale delle due aziende, la MFM e il Megagruppo.

La poltrona della donna Fulgenzia è ad esempio l'incarnazione della maniloquenza e superbia di una donna che si crede più influente nel mondo industriale quasi da considerarsi l'erede delle gradi sovrane feudali:

Non sono un trono, ma rappresento esattamente per il mondo di oggi disposto ai miei piedi ciò che un trono rappresentava in altre epoche della storia. [...] incuto giustamente timore e deferenza. Quando poi donna Fulgenzia si siede su di me, insieme costituiamo un unico gruppo: allora noi investiamo e muoviamo l'universo di luce proclami elargizioni benevolenze come di editti e di raccomandazioni.

VOLPONI, P., 1995: 125

L'allegoria della poltrona presidenziale esprime tutto l'atteggiamento di donna Fulgenzia che tratta la sua azienda come un feudo all'antica e il suo comportamento è quello di una sovrana di una pseudo-corte rinascimentale.

I ficus, piante ornamentali disposte nella sede del Megagruppo, diventano invece simbolo della **brama di potere** di chi si appropria il posto dell'indispensabile e insostituibile nell'impresa, cui "nessuno può essere paragonato", in virtù della loro "purezza", "dignità vegetal-dirigenziale" e "autorità" (VOLPONI, P., 1995: 128). Non smettono di parlare della propria importanza per paura di essere trascurati e dimenticati, ciò che è la sorte peggiore nella cultura e società industriale. Si sfogano allora con le tende, con la moquette, con la scrivania, il telefono, la poltrona, la porta,

che sono nella gerarchia aziendale al livello più basso e adulano il nuovo terminale che potrà diventare loro alleato o almeno evitare di nuocerli nelle loro complicate alleanze e giochi di potere fittizio.

La metafora degli oggetti indispensabili per l'azienda continua anche più avanti, come un'esasperata esaltazione dei pregi e meriti di chi si crede importante pur non essendolo in realtà. Ai ficus rispondo **scope, spazzole, stracci secchi e detersivi**, dichiarandosi pure loro conoscitori più acuti degli uomini e dei problemi aziendali, che, senza il loro prezioso apporto, non sarebbero mai potuti essere risolti. La vanagloria degli utensili di pulizia è da interpretare come l'atteggiamento dei sindacalisti che parlando di "simboli di battaglia" operaia e di "rivendicazione sindacale" non conoscono in realtà la vita degli operai né i loro problemi, chiudendosi nella propria idealizzata visione del mondo operaio.

La rappresentazione allegorica di questo tipo sfiora la satira e il grottesco nel momento in cui comincia a parlare un dipinto di Roy Lichtenstein, un importante esponente del *Pop Art* statunitense. Appeso nello studio del dottor Astolfo è una effigie simbolica della realizzazione di tutti i principi dell'industria rinnovata nello spirito umanistico. Vi si trova in effetti un'allegorica (sic!) rappresentazione di armoniosi rapporti tra un'industria forte e capace, della politica, delle istituzioni pubbliche e della classe operaia. Gli ospiti del dottor Astolfo venuti ad ammirare il nuovo acquisto trovano il dipinto difficile sebbene "bello chiaro e assai significativo" (VOLPONI, P., 1995: 246). L'idea del quadro come pure l'idea di un reale rinnovamento dell'industria rimane quindi incompresa, e il dipinto destinato a scurire e consumarsi contro la parete, dimenticato da tutti. L'ironia e la satira trapelanti nei motivi dei ficus e degli utensili di pulizia sembrano raggiungere il loro apice nella presentazione del capolavoro pittorico di Lichtenstein ed assumere in questo momento gli scopi fortemente critici, esprimendo l'intento di una valutazione assiologica.

Orbene, lo scopo più prevalentemente valutativo è assegnato nel romanzo volponiano a questo tipo di rappresentazione allegorica che possiamo definire come modalità o **funzione assiologica**. Il giudizio assiologico di valore viene sempre espresso in modo esplicito e senza equivoci. La prosopopea serve quindi a esprimere in modo univoco le qualifiche riferite al mondo rappresentato. Così succede ad esempio, quando la borsa di Nasàpeti svela il vero atteggiamento del padrone nei confronti di Saraccini, apparentemente apprezzato e lodato, ma in realtà considerato un sognatore preteziioso e innocuo. È la borsa a definire il comportamento di Nasàpeti dopo le dimissioni di Saraccini. Il presidente della MFM si presenta in quel momento come una persona falsa, insincera perfino con se stessa, incapace di ammettere i propri errori, esistente in un mondo di bugie assunte come verità oggettive (VOLPONI, P., 1995: 77).

Il gioco prosopopeico di Volponi diventa particolarmente acuto nella presentazione della figura di un pappagallo antropomorfizzato, dotato della capacità di parlare. Si tratta di un animale di compagnia del dottor Astolfo vice-presidente del Megagruppo e nipote della “sovrana” donna Fulgenzia. È la prima volta che il narratore instaura un dialogo reale fra un personaggio animalesco e quello umano. Il pappagallo assume nei confronti del suo padrone il ruolo di uomo di fiducia, di confidente e più perspicace consigliere. È infatti il pappagallo ad escogitare il machiavellistico stratagemma per far licenziare Saraccini dalla MFM, tramite l’occulto intervento delle spie, e farlo assumere a Bovino. Il piano sarebbe riuscito, ma l’abile mossa dei dirigenti del Megagruppo si sarebbe rivelata un gesto assolutamente “pappagallesco”: una imitazione, priva di un senso più profondo, dei comportamenti frequenti nell’industria, dove è concesso tutto purché nuoccia alla ditta concorrente. Nemmeno a Bovino gli intenti di Saraccini sarebbero capiti meglio né gli si sarebbe permesso di realizzare il suo piano di risanamento dell’industria.

La figura di pappagallo ha servito anche al narratore per annunciare un chiaro e molto spregiudicato giudizio di valore sul mondo aziendale che viene paragonato dall’uccello all’universo spietato della foresta tropicale; gli umani, con i loro “canti ossessivi, [...] singhiozzi profondi, ripetuti, autoinsorgenti, dall’amore per se stessi, dalla convinzione grandiosa di essere i più bravi i più belli gli unici i superiori” (VOLPONI, P., 1995: 104) non sono dissimili da serpenti, scimmie, coccodrilli e felini che popolano la foresta tropicale, intenti solamente a conquistare e mantenere il posto più elevato nella catena dei carnivori. La figura di pappagallo assume per la narrazione il ruolo di un narratore onnisciente, che vede e giudica dall’alto. Fra i protagonisti è anche quello più cosciente perché non maschera né i propri intenti né il vero carattere dell’attività industriale. Ovviamente non è portatore di banali insegnamenti sul male e sul bene, ma la sua totale spregiudicatezza, chiaroveggenza e sincerità nei confronti degli umani porta una forte carica moraleggiante. Un personaggio umano capace di esprimersi con simile sincerità è Ciro Nasàpeti e il suo molto significativo discorso sul potere del denaro, definito dal presidente della MFM come cosa più bella nel mondo.

Un altro animale sorprendentemente dotato del dono di parola appartiene pure al dottor Astolfo; è il suo cane, provvisto di una identità tutta umana con nome e cognome — Eros Tozzi — preceduto da un titolo onorifico di dottore. Proprio al cane Astolfo affida le sue amare riflessioni sulla degradazione della città industriale odierna, diventata ormai così brutta e sfatta da non esser più “raccontabile” (VOLPONI, P., 1995: 122). Astolfo è in effetti, accanto a Saraccini e Tecraso, uno dei personaggi ambigui del romanzo. Da una parte avverte la necessità del cambiamento nel

mondo industriale che vorrebbe più attento ai bisogni e aspettative della società, ma dall'altra parte non si rende conto della crescente alienazione del lavoro manuale e del sempre più profondo varco che separa l'industria sfruttatrice e la città che ne vittima è più diretta. L'ottusità e il falso idealismo di Astolfo che aspira alla bellezza e all'eleganza mentre tralascia le condizioni reali di vita dei suoi operai fanno sì che perfino il suo cane è più attento e sensibile alla sorte della città degradata. E proprio l'animale a porre la domanda cruciale: "Ma cosa succede alla città, alla società, agli uomini dell'industria? Che cosa si può raccontare di loro?" (VOLPONI, P., 1995: 122). La risposta del suo padrone è altezzosamente univoca: non c'è più niente da raccontare. Volponi nega il senso del discorso stesso, affermando l'impossibilità di parlare del mondo industriale che ha reso tutto e tutti uguali e ripetitivi, uccidendo ogni originalità. Perfino la letteratura è diventata un prodotto uguale a tutte le altre categorie di merce, frutti della grande industria.

Anche Saraccini sembra condividere l'opinione di Astolfo sull'impossibilità del racconto, anientato dalla mancanza di originalità in un mondo di copie identiche (VOLPONI, P., 1995: 132). L'unico autentico personaggio sembra allora il potere. Forse da questo non-senso della narrazione nasce la volontà derisoria di servirsi di uno dei più decantati e criticati modi retorici di espressione quale l'allegoria. Siccome il senso della narrazione "classica" viene a più riprese contestato, e la capacità umana di costruire un racconto più volte messa in dubbio, avendo l'inautenticità e il caos sommerso il dono della parola, l'espressione verbale è concessa agli oggetti, ormai gli unici portatori di significati veri ed autentici.

Nella situazione in cui il ruolo del personaggio umano per la narrazione viene, per motivi ideologici e filosofici, negato, la funzione dei personaggi allegorici è quella di sostituirlo, acquistando anche **la funzione mimetica** nel senso di completare il quadro della rappresentazione e fornire informazioni che gli umani non sono più capaci di dare. In questo caso la stilistica rappresentativa di un discorso puramente descrittivo si avvicina alla stilistica del discorso allegorico (BLOOMFIELD, M.W., 2003: 54). Così succede quando dalla prospettiva dell'oggetto (la borsa del presidente) viene riferito l'incontro fra Nasàpeti e Saraccini, venuto a deporre le dimissioni. A questo punto l'allegoria si rivela un abile trucco narrativo con cui relatare ad esempio il contegno fisico dei protagonisti, ciò che sarebbe dovuto essere taciuto senza ricorrere alla prospettiva di un narratore onnisciente. Tutta la narrazione del romanzo è infatti svolta da un (parziale) punto di vista di Saraccini. La prospettiva dell'oggetto inanimato sostituisce quindi il monologo interiore cioè maggiormente spersonalizza il protagonisti umani, siccome la verità e il giudizio sul mondo sono profertiti da oggetti inanimati.

Molto spesso gli oggetti rivestono il ruolo di un “voyeur”, osservatore nascosto, per parlare di comportamenti, pensieri dei protagonisti umani che altrimenti, in un mondo in cui la comunicazione interpersonale non esiste più, sarebbero passati sotto silenzio. Grazie alle parole della protagonista-borsa (VOLPONI, P., 1995: 77), il lettore viene a conoscenza del desiderio di rivincita di Nasàpeti, sentitosi umiliato dalla dimissione inaspettata di Saraccini; la sua penna dattilografica è invece fonte di informazioni quanto allo svolgimento dell'incontro dei due protagonisti. Nello stesso modo il pappagallo riferisce il vero contegno del capo delle guardie del Megagruppo, Radames, apparentemente devoto ai suoi padroni, ma in realtà altrettanto avido di potere come tutti gli altri membri dell'azienda e pieno di sogni di potenza, in cui avrebbe disposto lui personalmente di un'autorità illimitata e senza esitazioni, avrebbe represso ogni manifestazione di democrazia, sempre per il bene della ditta.

Nello stesso modo la poltrona presidenziale della donna Fulgenzia dà un quadro completo della tipologia degli impiegati dell'industria, dove ognuno è ridotto alla qualità più utile per l'azienda: “integrità, distinzioni, conservazioni, trasmissioni, e ancora tanti altri pozzi di energia per la propulsione intarrestabile, conoscitiva ed esaltante del loro universo” (VOLPONI, P., 1995: 149).

Nel mondo industriale l'uomo ha perso tutta la sua dignità e l'automatizzazione del lavoro ha reso la presenza umana del tutto accessoria, perché ogni attività è regolata e sorvegliata dalla macchina. Ne parlano due frammenti allegorici del romanzo: il primo è la conversazione della luna e del computer, il secondo invece la lite degli oggetti. Nel primo frammento il computer spiega alla luna il suo modo di lavorare catalogando i dati, anche gli uomini e le loro capacità, e programmando ogni minima mossa e comportamento nell'ambito industriale (VOLPONI, P., 1995: 80). Il secondo frammento è assai più amaro, perché questa volta, il computer, rappacificando la contesa degli suppellettili degli uffici che litigavano usurpandosi ciascuno il posto più rilevante nell'azienda, dice con autorità:

[...] esistono ormai solamente i programmi e il sistema che io posso stabilire e svolgere [...] Conta solo ciò che io introito codifico collego calcolo trasmetto. Tutto il resto fuori, anche gli impianti l'energia le società di ogni tipo, le persone fisiche e giuridiche, sono solo materiale; figure e volumi del passato [...].

VOLPONI, P., 1995: 165

È una futuristica e spaventosa visione dell'esistenza in cui l'uomo si rivela accessorio, sopraffatto dalla sua propria creazione, ormai incapace

di controllarla. Anche questa volta ad un oggetto inanimato è affidato nel romanzo il compito di annunciare verità primordiali sui rapporti non solo all'interno dell'azienda ma anche sul mondo, di cui le relazioni allegoriche fra gli oggetti costituiscono il diretto riflesso.

L'allegoria concede al romanzo volponiano solennità e forza espressiva, contribuendo anche all'interpretazione del mondo rappresentato e scoprendo un significato nascosto sotto le apparenze delle parole stesse. Volponi, usando l'allegoria, da una parte avvalora la sua classica funzione di interpretatrice, facendo di questa figura retorica una chiave di lettura per l'intero testo (funzione retorica-interpretativa), che spesso contiene giudizi espliciti di valore e manifesta le opinioni critiche dell'autore nei confronti della realtà imprenditoriale descritta (fusione assiologica-moraleggiante). Dall'altra parte tuttavia il Nostro trascende il modo classico di concepire l'allegoria, attribuendole pure una funzione puramente descrittiva, denotativa e mimetica.

Quest'ultima, originale, funzione dell'allegoria risulta dalla concezione filosofica esposta dalla narrazione, concezione secondo la quale qualsiasi discorso nel mondo postindustriale ha perso il significato, dato che anche il protagonista umano è stato ridotto ad un simulacro rappresentativo, senza reale consistenza. In effetti, tutta l'esistenza dei protagonisti del romanzo si esaurisce nella loro attività professionale, non ci sono momenti di apertura nei confronti dell'altro e nemmeno tentativi di un sincero dialogo in cui ci si ascolta e si esprime apertamente la propria opinione. In quest'universo di falsità, menzogne e abili giochi di potere, l'umanesimo è un disvalore, come lo dimostra la totale sconfitta di Saraccini, e gli oggetti inanimati diventano repositario di quel minimo di sincerità e oggettività di cui purtroppo è ormai privo il mondo degli umani.

Bibliografia

- ABRAMOWSKA, Janina, 1995: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis.
- BLOOMFIELD, Morton W., 2003: *Alegoria jako interpretacja*. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- DE MAN, Paul, 2003: „Retoryka czasowości”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 1990: *Symbole i symbolika*. Warszawa, Czytelnik.
- JACOMUZZI, A., 1984: „Allegoria”. In: *Gran Dizionario Enciclopedico*. Vol. 1. Torino, UTET.
- LAUSBERG, H., 1969: *Elementi di retorica*. Bologna, Il Mulino.

- MARONGIU, E., 2003: *Intervista a Paolo Volponi*. Milano, Archinto.
- SAYERS, Dorothy L., 2003: „O pisaniu i czytaniu utworów alegorycznych”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- TESSARI, R., 1976: *Industria e letteratura*. Bologna, Zanichelli.
- TUVE, R., 2003: „Alegoria narzucona”. W: ABRAMOWSKA, Janina, red.: *Alegoria*. Kraków, Słowo/Obraz Terytoria.
- VOLPONI, Paolo, 1995: *Le mosche del capitale*. Torino, Einaudi.

BUATA B. MALELA

Université de Silésie

Le pastiche comme jeu littéraire en contrepoint L'exemple d'André Schwarz-Bart et de Yambo Ouologuem

ABSTRACT: The objective of this article is to understand the practice of the literary play, starting with the example of André Schwarz-Bart in relation to Yambo Ouologuem. Strictly speaking, the direction of this play is analysed starting from the initial use of pastiche and parody in the literary context of the fifties and the sixties. This practice is also observable in Schwarz-Bart, since he evokes the figures related to the experience of violence and of relationships. The experiences enable both Schwarz-Bart and Ouologuem to reread collective historicity by the intermediary of romantic fiction, because they aim to incarnate anti-figurations by means of the discourse of the domination. They parody the speech to be mor distinct, owing to the fact that it draws aside the margins of its mental categories.

KEY WORDS: Pastiche, parody, literary play, Ouologuem, Schwarz-Bart, the literature of Shoah.

[...] les choses invisibles sont si belles à l'œil nu
pour qui sait lire, qu'on n'a plus envie d'en revenir
pour ce monde-ci.

André SCHWARZ-BART, 1959 : 152

S'il fallait aborder la notion de jeu à partir de la pratique littéraire d'André Schwarz-Bart, écrivain issu de la diaspora juive et auteur du *Dernier des Justes*, il nous faudrait la restreindre à quelques manifestations possibles et premières comme ce que d'aucuns ont appelé l'intertextualité, c'est-à-dire l'introduction dans un texte d'autres textes (GENETTE, G., 1982 : 8), ou encore le pastiche et la parodie. Si l'intertextualité *stricto*

sensu ne sera pas directement au centre de notre questionnement, elle le sera toutefois par un autre biais à travers le pastiche et la parodie. Ces deux dernières notions nous serviront pour lire et comprendre la démarche littéraire d'André Schwarz-Bart en relation avec l'écrivain de la diaspora africaine Yambo Ouologuem. Le rapprochement de ces écrivains peut s'expliquer par le fait que tous deux ont été accusés de plagiat dans les années cinquante et soixante et le second a pastiché le premier comme nous le verrons, ce qui lui a valu ces accusations jusqu'à ce que Schwarz-Bart se porte solidaire avec cet écrivain alors mis en difficulté par des fractions critiques.

L'objectif est d'étudier la pratique du jeu littéraire à partir de l'exemple d'André Schwarz-Bart en relation avec Yambo Ouologuem, c'est-à-dire, pour faire une analogie avec la notion de *jeux de langage* de Wittgenstein, il s'agit d'appréhender le sens que prend ce jeu à partir d'un usage primitif du pastiche et de la parodie dans le contexte littéraire des années 50 et 60. Cette pratique existe aussi bien chez Schwarz-Bart que chez Ouologuem : elle se manifeste par l'évocation de figures de proximité avec l'expérience de la violence et de la parenté. Elles leur permettent de relire l'historicité collective par le truchement de la fiction romanesque, car elles ont pour fonction d'incarner des contre-figurations au discours de la domination. C'est ce positionnement discursif qu'ils pastichent pour mieux s'en démarquer du fait qu'il semble écarter les marges de ses catégories mentales. Cette démarche correspond à la tentative des deux agents d'entrer dans le champ littéraire. Pour ce faire, ils mènent une stratégie qui les pousse à pratiquer un jeu littéraire à travers le pastiche et la parodie, jeu par l'intermédiaire duquel ils règlent leurs rapports aux autres productions littéraires. Ce qui constitue donc une modalité de prise de position entre autres dans le champ littéraire des marges.

En outre, la stratégie similaire que suivent les auteurs du *Dernier des Justes* et du *Devoir de violence* aboutira à une réussite, étant donné qu'ils seront tous deux consacrés par les instances du champ avec l'obtention du Goncourt pour l'un et du Renaudot pour l'autre, malgré les résistances auxquelles ils devront faire face. Pour appuyer notre hypothèse de travail selon laquelle le pastiche littéraire est une stratégie de pénétration dans le champ littéraire pour Schwarz-Bart et Ouologuem, nous évoquons deux principaux arguments, à savoir d'une part la configuration de l'univers des lettres autour de la consécration des littératures des marges, qui établit un moment favorable pour cette stratégie ; et d'autre part, le détournement du pastiche à travers l'évocation de la violence et de la parenté, ce qui facilite la prise de position dans ce champ contre la routinisation des prédécesseurs.

Position et prise de position

Dans sa première production intitulée *Le Dernier des Justes*, l'évocation de l'historicité juive se fait par le truchement de figures simples à travers lesquelles est narrée une sorte d'histoire collective. Cette mobilisation de figures de l'historicité collective comme figuration en contrepoint d'un discours dominant est aussi répandue chez les écrivains afro-antillais¹ auxquels appartient Yambo Ouologuem. Chacun à sa façon souhaite accéder à une certaine visibilité littéraire et intellectuelle dans un univers dont le droit d'entrée est en changement perpétuel, surtout celui de la fraction du champ consacrée aux productions des marges, comme celles de Schwarz-Bart et d'Ouologuem. Ainsi pour prendre position dans ce monde en changement, ils pratiquent le pastiche littéraire pour régler leurs rapports aux autres agents à travers le jeu littéraire et la remise en cause des positions antérieures. Comme les deux écrivains récemment arrivés dans le champ de la diaspora doivent légitimer l'adoption d'une autre posture littéraire, en ce sens qu'ils tentent de remettre en cause l'héritage du champ à propos de la pratique du pastiche, de l'évocation de la parenté et de la violence en tant qu'unité régulatrice de l'expérience, ils vont mener une stratégie de démarcation par rapport à l'héritage relatif à la pratique du pastiche et de la parodie. Pour André Schwarz-Bart, la première action est de réinvestir le capital symbolique qu'il a acquis grâce à la consécration du Goncourt en 1959 pour *Le Dernier des Justes*, consécration qui lui a valu de nombreuses critiques et rendu suspecte la légitimité de sa prise de position discursive dans le secteur du champ littéraire métropolitain consacrée à la littérature de la destruction des Juifs d'Europe. C'est dans la même position que se retrouvera Ouologuem, lorsqu'il sera accusé de plagiat par la critique. Schwarz-Bart se montrera solidaire envers cet écrivain attaqué de toute part, comme lui-même le fut dix ans plus tôt.

Au moment de sa consécration rapide par les instances légitimes du champ, André Schwarz-Bart parvient à la visibilité littéraire au moment où le même champ est dominé par plusieurs fractions. Dans un premier temps, le courant existentialiste a su s'imposer à la Libération grâce aux figures de Sartre et de Simone de Beauvoir qui ont supplanté le surréalisme dont l'injonction littéraire s'est vue de plus en plus routinisée. Ce même courant avait largement négligé le pastiche dans l'avant-garde littéraire, à la différence des surréalistes belges qui ont pratiqué une sorte de plagiat

¹ Sur la notion de figuration chez les intellectuels de la diaspora afro-antillaise, voir Buata B. MALELA (2007a : 130—141 ; 2007b : 83—103).

actif et critique.; dans un second temps, c'est le courant hétéroclite dit du Nouveau Roman qui regroupe principalement des producteurs littéraires hétérogènes — Jean Ricardou, Samuel Becket, Claude Simon... — autour d'Alain Robbe-Grillet, alors conseiller éditorial aux éditions de Minuit, qui a occupé une position prépondérante dans le champ en question.

Ces tendances littéraires ont en commun l'héritage historique du pastiche et de la parodie depuis la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine. C'est par rapport à cet héritage historique de la pratique du pastiche et de la parodie que prennent position André Schwarz-Bart et Yambo Ouologuem. Car si l'historicité du pastiche dans le champ est marquée par différentes transformations qui se font en fonction des enjeux propres à chaque cadre époqual, il n'en demeure pas moins que les constances majeures restent bien la mise en relief d'une forme d'esthétique de l'originalité et de l'imitation. C'est de cette esthétique revisitée que, d'une certaine manière, se réclament Schwarz-Bart et Ouologuem, lorsqu'ils seront attaqués et accusés de plagiat par une fraction de la critique littéraire. Or si ce cadre est avant tout français, le problème pour Schwarz-Bart et Ouologuem est de tenter d'articuler leurs propres sensibilités historiques avec cette histoire du champ dont ils héritent malgré eux et du fait qu'ils se trouvent dans le champ littéraire de langue française, champ dont le pôle d'attraction est à ce moment-là Paris. L'approche du pastiche que proposent Schwarz-Bart et Ouologuem qui imite l'auteur du *Dernier des Justes* en utilisant les mêmes procédés — comme par exemple, le discours catalogique des peuples ouest-africains par l'intermédiaire de la parenté des Saïf nés dans la violence à la manière de la parenté des Lévy nés également dans la violence — permet à tous deux d'élargir le problème à d'autres questionnements liées notamment à la spécificité de ces agents du champ littéraire parisien et qui ont eux aussi hérités de la problématique en question. Autrement dit, ils vont redéfinir la pratique du pastiche à partir d'un moment déterminant dans l'histoire des pratiques littéraires de langue française, et cette redéfinition se fait en y réintégrant les littératures de la marge, notamment afro-antillaises pour Ouologuem et de la Shoah pour Schwarz-Bart.

En parallèle à ces courants qui occupent le devant de la scène littéraire à Paris et ce passif historique sur la pratique du pastiche et de la parodie, se développe un horizon possible pour les « littératures de la Shoah ». Cette possibilité a lieu grâce notamment à la percée dans le champ en question des écrivains d'origine juive comme par exemple Arnold Mandel, Manès Sperber, Élie Wiesel et Édouard Axelrad. En même temps, le champ cinématographique accueille des documentaires et films consacrés à la Shoah comme par exemple le documentaire d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1956), l'adaptation au cinéma du journal d'Anne Frank par

Georges Stevens en 1959. Ces mêmes changements notoires sont le pendant littéraire et cinématographique des modifications en cours dans l'espace public, notamment avec la libération de la parole sur le génocide juif, le rapprochement politique entre la France et Israël, etc. Ces modifications s'effectuent au moment où l'opinion publique devient de plus en plus sensible à l'idée d'indépendance des espaces sous domination européenne, notamment française. Tout un ensemble par rapport auquel la littérature de Schwarz-Bart va devoir prendre position ainsi que celle d'Ouologuem qui pastiche aussi le discours sur l'émancipation des subalternes, à l'instar d'un Proust qui pastichait le discours social fin de siècle (ARON, P., 2008 : 231).

C'est dans cet environnement époqual qu'émerge André Schwarz-Bart en tant qu'écrivain de la nouvelle génération, car son avènement dans le champ littéraire se déroule bien avant celle de Yambo Ouologuem. Tous deux ont publié leur production aux éditions du Seuil et cette maison d'édition verra ses deux auteurs primés. De plus, Schwarz-Bart rencontre un très grand succès éditorial, ainsi qu'une consécration relative auprès des pairs et du grand public, ce qui le propulse au devant de la scène en faisant de son livre l'un des premiers en français sur la littérature de la Shoah ; de cette manière, l'auteur crée, malgré lui, une sorte de *nomos*, c'est-à-dire un certain point de vue légitime sur le champ, une loi fondamentale du champ, un principe de vision et de division qui, en l'occurrence, définit le champ littéraire en tant que tel, c'est-à-dire comme lieu de l'art littéraire en tant qu'art littéraire (BOURDIEU, P., 1998 : 366). C'est ce *nomos* qui conteste le *nomos* littéraire des prédécesseurs et en impose un autre pour les écrivains futurs qui voudraient accéder à la visibilité littéraire.

Dans cette optique, l'auteur du *Dernier des Justes* suscite des réactions diamétralement opposées dans le jeu littéraire entre les joueurs qui se montrent hostiles à sa nouvelle loi fondamentale, en tête desquels se trouvent André Parinaud, Arnold Mandel et bien d'autres encore qui l'accusent non seulement d'avoir plagié de nombreuses sources historiques et littéraires, mais aussi d'ignorer simplement l'histoire juive. De telles accusations auraient pour but conscient ou inconscient de disqualifier la prétention du *Dernier des Justes* à devenir une production paradigmatique des lettres de la Shoah et révèlent au grand jour les enjeux de lutte qui ont cours dans la fraction de l'univers littéraire réservé aux littératures des marges, comme celle d'Ouologuem. Ce à quoi répondent les partisans de Schwarz-Bart qui plaident pour la liberté de l'écrivain², c'est-à-dire de

² Pour en savoir plus à ce sujet, voir le livre de Francine KAUFMANN, *Pour relire « Le Dernier des Justes » : réflexions sur la Shoah* (1986).

considérer ces emprunts ou omissions comme faisant partie intégrante de la démarche même de l'œuvre de Schwarz-Bart.

Les critiques qui contestent la légitimité d'André Schwarz-Bart à remettre le peuple juif dans une historicité fictionnalisée, montrent en même temps l'écart des dispositions entre eux et cet auteur, surtout en ce qui concerne le capital littéraire *a priori* plus favorable à ses détracteurs qu'à Schwarz-Bart, alors considéré comme un intrus dans le champ, notamment lorsqu'ils mettent l'accent sur ce qu'ils appellent « son ignorance de l'histoire juive ». Cette mise en évidence leur permet de signifier le faible capital scolaire de l'auteur du *Dernier des Justes*, c'est-à-dire sa condition sociale à la fois d'ancien ouvrier et d'autodidacte des lettres ; or ses contradicteurs comme Mandel qui est doté d'un capital culturel bien plus important, car il a une connaissance certifiée de la culture juive de par son parcours scolaire puis universitaire à la Sorbonne, et André Parinaud, ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de philosophie et qui est bien ancré dans le Paris littéraire, différent de lui de par leurs titres de noblesse littéraire transmises par l'institution scolaire, en l'occurrence les Grandes Écoles.

L'un des effets de ladite institution est de générer par l'imposition de titres positifs (ennoblissement) ou négatifs (stigmatisation) produit par tout groupe une assignation des individus à des classes hiérarchisées. Ainsi les détenteurs de titres de noblesse culturelle, comme les Mandel, Parinaud et autres « n'ont qu'à être ce qu'ils sont », en ce sens que leurs pratiques valent ce que vaut leur auteur ; en outre, ils sont définis par les titres qui les prédisposent et les légitiment à être ce qu'ils sont et ces titres font de ce qu'ils sont la manifestation d'une essence antérieure et supérieure à ses manifestations. C'est en cela que la noblesse culturelle est essentialiste puisque pour elle, l'existence est une émanation de l'essence. Dès lors, elle n'accorde de valeur aux actes, faits ou méfaits recensés par la bureaucratie que lorsqu'ils manifestent clairement qu'ils ont pour principe la perpétuation et l'illustration de l'essence en vertu de laquelle ils sont accomplis : cet essentialisme les voue à se prouver à soi-même que la noblesse en question est à la hauteur d'elle-même ; cette essence ne se laisse enfermer dans aucune définition, elle échappe à toute règle et leur semble être liberté par nature. Par conséquent, la noblesse scolaire s'identifie à une essence de l'« homme cultivé » et accepte les exigences qui y sont inscrites implicitement (BOURDIEU, P., 1979 : 23—25 et sq). Dans cette perspective, le rejet de l'ouvrage de Schwarz-Bart et au-delà de son *nomos*, apparaît comme une hiérarchisation des places dans le champ en question, dans la mesure où cet auteur n'y a pas payé le droit d'entrée à travers la détention de titres de noblesse qui auraient légitimé la matière dont il traite de son sujet, d'où également les accusations de plagiat comme

pour Ouologuem, alors que ce dernier a, quant à lui, les titres de noblesse requis. Ces accusations refusent d'emblée de considérer leurs emprunts comme relevant d'une pratique du pastiche, mais optent rapidement pour une disqualification de leurs prises de position littéraire.

À la faiblesse du capital scolaire de l'auteur du *Dernier des Justes*, s'ajoute le double positionnement de ce dernier dû au succès phénoménal de son ouvrage. Ce succès le place à la fois dans la sphère de production restreinte et dans la sphère de production commerciale, ce qui borne l'espace des possibles auquel il pourrait prétendre et le contraint à rester dans les marges de la littérature ou à opérer un changement dans la matière traitée tout en demeurant dans la marginalité. C'est ce qu'il fera plus tard, en essayant d'entrer dans l'univers afro-antillais avec sa femme Simone Schwarz-Bart, tentative dont la traduction littéraire est encore la pratique du pastiche.

Dire les Antilles pour dire la Shoah

Si André Schwarz-Bart est relativement consacré par les instances parisiennes, ainsi que par son succès de librairie, il demeure instable sur le plan littéraire, puisque sa légitimité à dire l'histoire du peuple juif a été mise à mal par une fraction du champ. Dès lors, s'en éloigner revient à rechercher des fragments de solution à l'interrogation portant sur l'identité de l'écrivain des marges. Dans cette perspective, il se tourne vers les littératures antillaises où le problème de légitimité se pose différemment. Pour l'atténuer, il va produire une œuvre à quatre mains avec sa femme d'origine antillaise qui au départ n'a pas encore la même notoriété que son mari et celui-ci se trouve dépourvu de légitimité à dire les Antilles. Dès lors, leur stratégie commune consistera d'une part à se reconstruire une posture d'écrivain engagé dans l'historicité d'un autre peuple en souffrance, souffrance qu'ils rapprochent de celle du peuple juif, en pastichant ainsi le discours étymologique (*etètyma*, expériences concrètes), c'est-à-dire le discours sur les expériences concrètes de la parenté et de la violence qu'André Schwarz-Bart avait déjà mises en œuvre dans sa première production littéraire. De cette manière, il se démarque nettement de l'univers parisien dont l'autoréférentialité caractéristique de la colonialité du pouvoir est largement critiquée par certains écrivains de l'univers de la diaspora afro-antillaise comme Aimé Césaire ou Édouard Glissant.

En même temps, cette reconversion littéraire dans le champ de la diaspora afro-antillaise facilite l'émergence de Simone Schwarz-Bart dans la

république des lettres grâce à la notoriété de son époux. Par un effet domino, l'auteure de *Ti-Jean l'horizon* légitime à son tour celui du *Dernier des Justes*. Mais tous deux doivent toujours s'appuyer sur des figures incontestées aussi bien du champ de la diaspora afro-antillaise que juive. C'est pourquoi ils dédient leur premier ouvrage à quatre mains, *Un plat de porc aux bananes vertes* (1967), et au *nomothète* Aimé Césaire et à Élie Wiesel. C'est de la sorte que les Schwarz-Bart cherchent à se légitimer en convoquant des figures symboliques de la république mondiale des lettres, une république faite « de rivalité, d'inégalité, de luttes spécifiques » (CASANOVA, P., 2008 : 21—22). Ainsi dans la présentation d'*Un plat de porc aux bananes vertes*, l'éditeur souligne la volonté d'André Schwarz-Bart de rapprocher le sort du peuple dit noir avec le sort aussi tragique du peuple dit juif : « ce livre [...] porte témoignage d'une mémoire collective : celle de la servitude, du sort réservé au peuple noir — sort qui, aux yeux d'André Schwarz-Bart, auteur du *Dernier des Justes*, apparenteraient les descendants d'esclaves aux juifs d'hier et d'aujourd'hui » (SCHWARZ-BART, S. et A., 1967 : 3). De la sorte, il pastiche son propre dire en réinvestissant le capital symbolique acquis grâce au succès de son livre dans le champ afro-antillais. En même temps, il échappe au conservatisme des Mandel et autres en continuant d'évoquer l'historicité du peuple juif à travers celle du peuple des Antilles ; d'où l'idée de convoquer deux figures incontestées des marges sur lesquelles va s'appuyer le discours qu'il entend donner à entendre avec Simone Schwarz-Bart.

Les deux auteurs vont alors dédier leur livre à Aimé Césaire et à Élie Wiesel, et surtout ils vont y introduire dans leurs textes d'autres textes (GENETTE, G., 1982 : 8) issues de la tradition afro-antillaise et de la tradition juive. Les Schwarz-Bart pastichent les textes poétiques de Césaire, ainsi que le discours sur la destruction des Juifs d'Europe, ce qui explique que leur l'ouvrage est divisé en « cahier » comme le *Cahier d'un retour au pays natal* du même Césaire. Plus concrètement, ils vont reprendre l'usage du schème de la violence du Césaire poète, pour interroger l'historicité à laquelle ils ajoutent le schème de la parenté à travers la figure martiniquaise de l'ancêtre. Ce sont les mêmes dispositifs que l'on retrouve dans le *Dernier des Justes* de Schwarz-Bart, qui est alors une transposition de la position que son auteur occupe dans le champ social et littéraire avant sa reconversion littéraire. Cette position littéraire, comme celle d'Ouologuem, se démarque de l'héritage littéraire sur le pastiche. C'est cette démarcation que l'on peut retrouver retraduite dans sa production littéraire en langue française.

Pastiche, violence et parenté comme injonction littéraire

Dans *Le Dernier des Justes* évoquant l'historicité du peuple juif à partir de la famille des Lévy dont l'ancêtre premier est Yom Tom Lévy, parent lointain d'Ernie, principal protagoniste de ce récit, André Schwarz-Bart s'arrête sur l'un des derniers Justes, Mardochée. Celui-ci parvient à sortir d'une certaine forme de brutalité et d'abrutissement grâce à l'apprentissage des écritures saintes et parvient à accéder à la sagesse ancestrale après s'être marié avec Judith, une jeune femme de la communauté juive d'un autre village polonais à proximité de Zémyock. La substance du récit contient les premiers éléments des expériences liées à la parenté au sein de la communauté juive et de ses traditions de perpétuation de la légende de Yom Tov Lévy à travers la légende des Justes dont les derniers du vingtième siècle sont, comme on l'a déjà dit, Mardochée et Ernie.

De la sorte, les éléments liés à l'expérience de la parenté apparaissent d'emblée en raison même de l'évocation de l'historicité fictionnalisée du peuple juif à partir de l'exemple des Lévy. La parenté en question devient l'unité régulatrice des expériences telles que la tradition juive, la présence de l'Invisible (Dieu, la mémoire des Justes), la filiation, etc. L'ensemble de ces éléments est articulé par la parenté qui en devient la condition de possibilité pour qu'elles puissent exister.

Outre cette présence de la parenté comme condition de l'expérience, l'on peut également retrouver l'évocation de la violence à travers les pogroms anti-juifs dans toute l'Europe, l'antisémitisme des Nazis, l'internalisation de la domination par les Juifs eux-mêmes. Cette internalisation a lieu à l'instar du travail de construction symbolique et pratique qui impose une définition différenciée des usages légitimes des corps sexuels en instituant et en faisant apparaître les deux genres comme relevant d'une loi de la nature après un travail collectif de socialisation diffuse et continue (BOURDIEU, P., 1998a : 40—41). De la même manière, l'incorporation de la violence par une fraction de Juifs va se traduire dans une forme de résignation face à elle, en raison de sa socialisation dans le corps social en Europe, d'où les tentatives de certains protagonistes de renier leurs racines pour essayer de survivre, etc. De là, comme pour la parenté, la violence devient l'unité régulatrice de l'expérience, en ce sens qu'elle vient structurer ses diverses expressions en un seul élément que l'on peut appeler *schème* régulateur³. L'on parle ainsi de *schèmes* de la *parenté* et de la *violence* pour évoquer ces deux unités régulatrices de l'expérience. C'est

³ Pour plus de précision sur cette notion, voir Buata B. MALELA (2008 : 12—23).

par leur biais que la relation peut être établie avec *Le Devoir de violence*, production littéraire de Yambo Ouologuem.

L'auteur de *Lettres à la France nègre* a largement pastiché d'autres productions littéraires parmi lesquelles se trouve *Le Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart. La réception du texte d'Ouologuem par le champ littéraire parisien a coïncidé avec la polémique autour des emprunts à Schwarz-Bart qu'aurait fait Ouologuem sans le mentionner explicitement. Cette parution a mis en évidence les enjeux hérités de l'histoire du champ littéraire et artistique à Paris, ainsi que la question du statut littéraire et artistique du pastiche dans le même champ. Ouologuem va pasticher et parfois parodier Schwarz-Bart entre autres en reconstruisant l'historicité des peuples ouest-africains, ce qui d'une part implique l'usage du *schème* de la parenté dont la fonction principale vise à assurer une mémoire du passé, et d'autre part celui du *schème* de la violence à travers la domination coloniale dans tout l'Ouest africain, tandis que l'on retrouve chez Schwarz-Bart l'évocation des pogroms anti-juifs dans l'Europe entière.

La parenté chez les deux écrivains peut prendre la forme de la filiation, à travers les Lévy pour ce qui est de l'auteur du *Dernier des Justes*, et pour Ouologuem, les Saïf lui aussi d'origine juive et qui serait l'un des descendants des amours de la reine de Saba. Les Lévy descendent de l'Ancêtre Rabbi Yom Tov Lévy dont la vie est devenue légendaire depuis le suicide collectif qu'il a organisé en résistance à la persécution de l'Église chrétienne d'Angleterre au XI^e siècle. Il en a appelé ainsi à ses frères à rendre eux-mêmes à Dieu la vie qu'il leur aurait donnée : « Frères, leur dit-il, Dieu nous a donné la vie ; rendons-la lui nous-mêmes, de nos propres mains, comme l'ont fait nos frères d'Allemagne » (SCHWARZ-BART, A., 1959 : 11). À partir de cet acte fondateur d'une historicité incarnée par des figures de proximité (les Justes), va se déployer le système de parenté auquel est mêlé l'Invisible, car l'action de Yom Tov Lévy devient légende, base fondatrice des Lamed-Wav, c'est-à-dire trente-six-Justes censés éviter la souffrance aux hommes (SCHWARZ-BART, A., 1959 : 13).

Cette distorsion d'une ancienne tradition juive se trouve retraduite et médiatisée dans la fiction de Schwarz-Bart à travers le *schème* ou la métaphore de la parenté. Celle-ci est poussée plus loin, parce que l'ensemble des Justes connaîtront la même mort. Mais ces morts s'expliquent aussi par le fait que le privilège a été donné aux Lévy par Dieu lui-même de compter un Juste par génération dans cette famille, et ce dans le but de récompenser l'action désespérée du premier Lévy. Le fils de Yom Tov, Salomon Lévy, miraculé du suicide collectif, ce qui l'entoure d'une légende mystérieuse et le rapproche des attributions de l'Invisible, périra alors dans un autodafé (SCHWARZ-BART, A., 1959 : 14) comme chacun de ses descendants Juste par la suite. De plus, ces derniers succèdent les uns après les autres,

pastiches de la Bible : rabbi Yom Tov → Salomon → Manussé → Israël → Mathatias → Joakim → Haïm → Ephraïm → Jonathan → Néhémias → Jacob → Haïm le Messager → Joshua → Mardochée → Ernie (petit-fils de Mardochée). Ce discours catalogique, parce qu'il *dit* les Justes *successivement*, permet de redresser la distorsion apportée par la légende en créant un discours davantage ordonné et qui répond au souci de conserver une certaine mémoire du passé, d'où le *schème* de la parenté. Ouologuem fait appel à un dispositif similaire pour évoquer la légende de Saïf à l'instar de Schwarz-Bart. Ainsi Ouologuem pastiche en partie le premier chapitre du *Dernier des Justes*.

Nos yeux boivent l'éclat du soleil, et, vaincus, s'étonnent de pleurer, *Maschallah! oua bismillah!* ... Un récit de l'aventure sanglante de la négraille — honte aux hommes de rien! — tiendrait aisément dans la première moitié de ce siècle ; mais la véritable histoire des Nègres commence beaucoup, beaucoup plus tôt, avec les Saïfs, en l'an 1202 de notre ère, dans l'Empire africain de Nakem, au sud du Fezzan, bien après les conquêtes d'Okba ben Nafi el Fitri.

OUOLOGUEM, Y., 2003 : 25

L'incipit du *Devoir de violence* est quasiment identique à celui du *Dernier des Justes*, les jeux de sonorités des deux verbes utilisés par l'un et par l'autre font écho à l'autre, ainsi que l'image de la « lumière d'étoiles » devenue « l'éclat du soleil » chez Ouologuem.

Nos yeux reçoivent la lumière d'étoiles mortes. Une biographie de mon ami Ernie tiendrait aisément dans le deuxième quart du XX^e siècle ; mais la véritable histoire d'Ernie Lévy commence très tôt, vers l'an mille de notre ère, dans la vieille cité anglicane de York. Plus précisément : le 11 mars 1185.

SCHWARZ-BART, A., 1959 : 11

De plus, la sonorité du titre du roman de Ouologuem semble faire écho également à celui de Schwarz-Bart : *Le Devoir de violence / Le Dernier des Justes*. Le quantifiant bipolaire de type « Le » indiquant dans les deux cas qu'il s'agit d'un ensemble singleton pour le nom qu'il détermine (devoir / dernier), ensemble singleton qui renvoie à la figure de proximité qui est fondatrice de la parenté qui s'ensuivra par la suite, tant pour les Lévy que pour les Saïf.

Comme pour indiquer la filiation, ainsi la métaphore de la parenté est aussi celle de la parenté entre les deux productions romanesques. En évoquant la légende des Saïfs, c'est-à-dire une forme d'historicité (donc un passé) Ouologuem fait un parallèle entre elle et celle des *Lamed-Wav*

de Schwarz-Bart, mais à la différence près que les Saïfs sont à l'exception du premier d'entre eux les persécuteurs des peuples ouest-africains dispersés comme les Juifs d'Europe. Les deux agents inscrivent leur légende à l'époque médiévale, alors qu'il s'agit d'une temporalité qui n'a pas lieu dans la même spatialité : pour l'un c'est l'Europe, pour l'autre c'est l'Empire imaginaire du Nakem, en Afrique de l'Ouest (OUOLOGUEM, Y., 2003 : 25). Tout comme les Juifs sont victimes de la persécution chrétienne et institutionnelle, les peuples du Nakem sont également victimes de la folie sanguinaire des guerriers dont le fameux Saïf Maché Gabbaï de Honaïne. Pour cette légende, le narrateur convoque les sources écrites du *Tariq El Fatach* et du *Tariq el Sudan* (OUOLOGUEM, Y., 2003 : 26), de la même manière que le narrateur de Schwarz-Bart faisait appel à plusieurs sources pour fonder la tradition comme manifestation de la parenté, sources invoquées sans doute pour pallier au manque de légitimité dû à la faiblesse des titres de noblesse scolaire de Schwarz-Bart. Mais surtout ce sont ces mêmes sources qui sont pastichées dans le *Dernier des Justes*. Ouologuem introduit aussi un discours catalogique à travers l'évocation de la généalogie des Saïf. Il commence d'abord par évoquer le très doux Saïf Isaac el Héït qui, comme le Juste Salomon Lévy a survécu au suicide collectif en Angleterre, survit au massacre des nouveau-nés, massacre ordonné par le cruel Saïf Maché Gabbaï de Honaïne (OUOLOGUEM, Y., 2003 : 28) comme le rappelleraient les sources des anciens, figure de la tradition, c'est-à-dire de la parenté, à laquelle s'ajoute la violence comme dans *Le Dernier des Justes* :

Ainsi, Saïf Moché Gabbaï de Honaïne — sur les dires d'un devin, lequel lui avait prédit en 1420, un jour d'entre les jours, qu'il serait renversé par un enfant à naître dans l'année en cours à Tillabéri-Netia, capitale de l'Empire nakem — n'ignora plus les envies saugrenus des femmes en état, et fit goûter la mort rouge à tous les nouveau-nés, dont il aligna les têtes réduites le long du mur de son antichambre. Mais — de loin plus fortunée que combien d'autres ! — une mère, Tiébiramina, sauva son nouveau-né à la faveur de la nuit, fuyant, suivie de son époux et de trois serviteurs fidèles, pour s'installer à Gagol-Gosso.

OUOLOGUEM, Y., 2003 : 27—28

C'est ici que le pastiche du *Dernier des Justes* (SCHWARZ-BART, A., 1959 : 13) se poursuit, jusqu'à la philosophie qui l'anime, dans la mesure où il y est également fait référence à un récit mythique. Selon ce dernier, le roi Hérode I^{er}, qui régnait en Palestine, aurait fait assassiner tous les enfants de moins de deux ans dans sa ville, afin de prévenir toute contestation de son pouvoir par un roi juif à naître, comme le lui auraient prédit des mages (Mt 2, 13—23). Joseph, prévenu de ces massacres des innocents, fuit

avec Marie et l'enfant Jésus d'abord en Égypte puis en Galilée. On le voit, Ouologuem pastiche Schwarz-Bart qui pastiche à son tour les légendes judéo-chrétiennes et la Bible en les transposant dans le cadre africain tel que son esprit se le représente, c'est-à-dire un environnement animé par des figures de proximité qui créent la parenté et peuvent aussi être des figures incarnant la violence comme chez Schwarz-Bart, notamment la violence incorporée par les agents eux-mêmes. C'est le cas dans le récit des auteurs, avec le Juif qui croit se protéger en reniant sa « judéité » qui finit quand même par le rattraper et le faire périr ; dans le récit d'Ouologuem, la figure de l'Africain s'étant transformé en tyran de ses propres concitoyens, comme le père de Saïf El Haram qui deviendra lui un dictateur sanguinaire et persécuteur du peuple. Il prendra le pouvoir par la force et la maintiendra grâce aux ressources tirées de l'économie de la traite des esclaves (OUOLOGUEM, Y., 2003 : 36).

Statut littéraire et philosophique du pastiche

On l'a vu, ces figures de la tradition juive et africaine telle qu'elle est relue et perçue par les deux écrivains, leur permettent de transmettre une mémoire du passé, même si celle-ci demeure ancrée dans la souffrance et la violence. De la sorte, Schwarz-Bart et Ouologuem insèrent dans leur historicité respective les figures simples comme étant des figures déterminantes selon un ordre de succession non plus linéaire, mais bien circulaire en mettant en relation ces figures les unes avec les autres. C'est ainsi que Schwarz-Bart et Ouologuem essaient de faire entrer leurs rapports au monde dans la proximité en partant de figures qui en représentent le caractère familier comme élément marquant de leur perception de l'histoire de leurs peuples respectifs. Ce qui se traduit par une pratique littéraire fondée sur l'intertextualité, une forme de jeu littéraire à travers le pastiche. Cette pratique littéraire leur donne l'occasion de partir précisément de ce qui est connu (*monde proximal*) pour aller vers ce qui l'est moins (*monde distal*). Pour ce faire, les deux écrivains mobilisent des référents familiers qu'ils détournent ensuite de leur finalité grâce au pastiche. De la sorte, ils prennent une position en contrepoint de l'héritage littéraire de la pratique du pastiche dans l'univers des lettres en langue française, ce qui leur a valu les remontrances de la fraction conservatrice de l'univers littéraire à Paris.

En effet, en tant qu'agents littéraires bien introduits dans l'histoire du champ, Schwarz-Bart et Ouologuem héritent d'un ensemble de réflexions

menées sur le pastiche dans cet univers en France. Par pastiche, il s'agit de « l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits » (ARON, P., 2008 : 5). C'est dans cette lignée historique que s'inscrivent leurs productions qui constituent l'aboutissement d'une série de transformations liées à la fois au champ littéraire, mais aussi aux conditions matérielles et historiques de productions et réflexions sur le pastiche et la parodie en général, réflexions par rapport auxquelles leurs démarches littéraires tentent de se positionner comme on a essayé de le faire comprendre.

In fine, pour André Schwarz-Bart et Yambo Ouologuem, l'évocation de figures simples (les Lévy et les Saïf) semble équivaloir à relire une historicité collective par le truchement de la fiction. Il s'agit de contre-figurations au discours dominant qu'ils pastichent à leur tour pour mieux s'en démarquer, bien qu'ils pastichent également d'autres textes, notamment le pastiche qu'Ouologuem fait de Schwarz-Bart. Cette démarche correspond à la volonté que manifestent les deux agents pour entrer dans le champ. Cette idée centrale s'est appuyée sur deux axes principaux : (1) la configuration de l'univers des lettres autour de la consécration des littératures des marges et (2) l'usage du pastiche pour prendre position dans ce champ contre les positions routinisées et les pratiques anciennes du pastiche.

En guise de conclusion

En premier lieu, l'on peut voir que la configuration du champ s'est faite autour de courants en lutte pour la suprématie de leur *nomos* dans le domaine du roman par exemple, courants représentés par l'existentialisme, le Nouveau roman et les littératures des marges comme les lettres afro-antillaises, jeu dans lequel joue Ouologuem et les lettres de la Shoah. Cette reconfiguration s'effectue sur fond de résurgence de questions politiques autour des indépendances, de la visibilité de la souffrance juive dans les consciences collectives en Europe occidentale.

Dans cette configuration ou reconfiguration de l'univers des lettres, Schwarz-Bart propose de créer un autre *nomos* dans les lettres des marges contre celui des prédécesseurs qui précisément aurait exclu le point de vue de ces mêmes marges. Mais face à cette injonction, une forme de résistance s'organise autour des Mandel et Parinaud. Ils vont contester la pénétration du champ de Schwarz-Bart du fait de l'écart entre l'*habitus* de ce dernier et le leur. C'est ainsi qu'ils perçoivent sa présence dans le

champ comme une intrusion, une perception renforcée par le succès commercial que rencontre *Le Dernier des Justes*. De la sorte, ce refus de reconnaissance diminue l'espace des possibles de Schwarz-Bart qui se voit contraint à rester dans les marges tant dans sa pratique littéraire que sociale. Ainsi il reconvertit le capital symbolique acquis grâce au succès de sa production dans le champ littéraire afro-antillais.

La traduction littéraire de cette position fragilisée par le rejet d'une fraction du champ va l'amener à la pratique du pastiche. Même en réinvestissant le champ littéraire afro-antillais, il continue de parler du peuple juif à travers l'exploration de l'historicité des Antilles, pastiche alors de son propre discours fictionnel sur le peuple juif. De cette façon, il règle aussi ses rapports avec les marges juives dans sa production à quatre mains, comme l'atteste sa convocation de deux figures tutélaires des lettres afro-antillaise et juive en la personne de Wiesel et de Césaire. La référence à ces deux figures lui permet de n'être pas rejeté par les deux univers à la fois et de dire l'un en parlant de l'autre. Pour ce faire, il opère une reprise du schème de la violence et de la parenté à travers la figure des ancêtres comme cela apparaît dans sa production, ainsi que le fera Ouologuem.

En second lieu, en effet, l'historicité du peuple juif prend corps dans la production de Schwarz-Bart *via* les figures des Lévy, surtout Mardochée et Ernie qui sont en tant que telle, des manifestations familières de l'expérience de la parenté, ponctuée par les expériences des pogroms, l'antisémitisme, le nazisme, etc. autres manifestations de l'unité régulateur qu'est la violence. La mémoire de celle-ci est assurée précisément par le schème de la parenté. Et dans une langue elle-même historicisée puisqu'il s'agit d'une fresque légendaire. C'est « à la manière de » ce discours littéraire de Schwarz-Bart que va écrire Ouologuem, en ce sens que son écriture va user aussi du schème de la parenté et de la violence. La fonction initiale du premier vise à assurer une mémoire du passé à travers le catalogue des figures ouest-africaines dont sont les Saïf, pendant négatif des Lévy. De plus, leur dénominateur commun est également la légende qui se trouve à la genèse de leur famille ; la fonction initiale du second vise à rendre familier la domination coloniale en montrant toutes les manifestations à travers l'incorporation de la domination, et ce à partir d'un descendant des Saïf alors devenu un dictateur qui vit de l'économie de la traite négrière tout comme son descendant vivra de l'économie coloniale.

Le statut littéraire de la pratique du pastiche chez Schwarz-Bart lorsqu'on le compare à Ouologuem tout d'abord concerne effectivement la transmission d'une mémoire du passé : la violence et la souffrance des peuples juifs et africains incarnés par des figures de proximités comme

les Lévy et les Saïf. Il relève ensuite de la familiarisation avec l'historicité (juive et africaine) du fait qu'il rend intelligible par la fiction des segments d'histoire réservés aux tenants de la noblesse scolaire et littéraire qui en ont une conception essentialisée et exclusive ; c'est pourquoi l'écriture de Schwarz et d'Ouologuem adopte une dimension historique par l'introduction de sources historiques alors pastichées qui se trouvent détournées de leur sens initial et apparaissent pour ses concurrents comme l'introduction dans la littérature d'éléments extralittéraires. C'est ainsi que l'on peut parler d'une pratique du pastiche en contrepoint du legs de la république des lettres.

Bibliographie

- ARON, Paul, 2008 : *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*. Paris, Presses universitaires de France, « Les Littéraires ».
- BOURDIEU, Pierre, 1979 : *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.
- BOURDIEU, Pierre, 1998a : *La Domination masculine*. Paris, Seuil, « Points Essais ».
- BOURDIEU, Pierre, 1998b : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- CASANOVA, Pascale, 2008 : *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil, « Points Essais ».
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, « Point Essais ».
- HOLLIER, D., dir., 1993 : *De la Littérature française*. Paris, Bordas.
- KAUFMANN, Francine, 1986 : *Pour relire « Le Dernier des Justes » : réflexions sur la Shoah*. Paris, Méridiens Klincksieck.
- MALELA, Buata B., 2007a : « Les enjeux de la figuration de Lumumba. Débat postcolonial et discours en contrepoint chez Césaire et Sartre ». *Mouvements*, N° 51, 3 : 130—141.
- MALELA, Buata B., 2007b : « Mallarmé dans la modernité antillaise : lecture césairienne et discours en contrepoint ». *Cahier Stéphane Mallarmé*, N° 4 [Peter Lang Verlag] : 83—103.
- MALELA, Buata B., 2008 : *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires*. Paris, Karthala, « Lettres du Sud ».
- OULOQUEM, Yambo, 2003 : *Le Devoir de violence*. Paris, Le Serpent à Plumes.
- SCHWARZ-BART, André, 1959 : *Le Dernier des Justes*. Paris, Seuil, « Points ».
- SCHWARZ-BART, Simone et André, 1967 : *Un plat de porc aux bananes vertes*. Paris, Seuil.

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

« Je suis ce qui me manque » : quelques réflexions sur le statut ontologique des *Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun

ABSTRACT: This article is devoted to the novel *Les yeux baissés* (1991) by Tahar Ben Jelloun and it analyses the literary games that are to question the ontological status of this piece of art. The analysis focuses on the hypertextual strategies (parody, pastiche), intertextual strategies (literary allusion and self-quotation), and narrative strategies (*mise en abyme*, *metalepse*), which lead to destabilization of the two genre components of *Les yeux baissés*, an epic story and a novel. Having appealed to the two literary traditions, the North African and the European one, Tahar Ben Jelloun strives to transgress, or, to go even further, to defy those two traditions. At the same time, he creates the dialogic and open form of the novel. *Les yeux baissés*, as a spectrum of irony and self-defiance, becomes the place of inter-cultural and intro-cultural dialogue, practicing polyphony, so typical of each culture that it goes beyond its limits.

KEY WORDS: Eastern epic story, French novel, defiance of realistic aesthetics, parody, inter-cultural dialogue.

« Je suis ce qui me manque » (BEN JELLOUN, T., 1972 : 109—110) — issue des *Cicatrices du soleil*, cette phrase semble résumer à elle seule la nature du romanesque de Tahar Ben Jelloun. Le texte littéraire devient chez Ben Jelloun un lieu de doute, d'autocontestation et de rupture. L'écriture, qui ne cesse de cultiver sa propre hésitation, aboutit à des formes romanesques qui démultiplient leurs voix narratives, dédoublent et déréalisent leurs personnages, métatextualisent leur fiction littéraire jusqu'à mettre en question leur propre statut ontologique.

Dans nombre de romans de Tahar Ben Jelloun (pour ne citer que les plus grands : *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*, *La Nuit de l'erreur*), l'idée de l'ambiguïté et de la polysémie du discours narratif prend forme d'une

série de contes jamais achevés, emboîtés l'un dans l'autre ou tout simplement parallèles. En empruntant la métaphore à Robert Elbaz (cf. ELBAZ, R., 1996 : 8—16) nous pourrions dire que, d'une certaine façon, chez Tahar Ben Jelloun, le désir narratif reste toujours inassouvi, le texte étant agressé par lui-même, miné de l'intérieur, hanté par ses doubles, condamné à des recommencements perpétuels.

Dans l'essai autobiographique *L'Écrivain public*, l'auteur rend compte, d'une manière imagée et comme issue directement de l'esthétique romantique allemande, de cette tension qui dynamise son écriture :

Je crois à l'histoire du double : ainsi je serais habité par quelqu'un d'autre — pas forcément sympathique — dont j'aurais les gestes et pas la mémoire, quelqu'un qui se serait glissé en moi à mon insu et qui vivrait un peu de sa vie et un peu de la mienne. Plein de cette présence qui me trahit.

BEN JELLOUN, T., 1983 : 128

La dualité de l'écrivain symboliquement hanté par « les chuchotements de l'intrus qui rit en lui » (BEN JELLOUN, T., 1983 : 128) est certes vécue comme difficile. Pourtant, c'est de cette conflictualité-là que l'écriture benjellounienne tire sa force, c'est, en grande mesure, ce dynamisme-là qui la rend exceptionnelle. En effet, si l'auteur, sans vouloir étouffer cette voix railleuse, lui cède — au contraire — la place dans son texte, c'est parce qu'il croit à la vertu du dialogue, en ayant surtout peur de toute culture et toute pensée qui, figées dans leurs propres certitudes, ne supportent pas le rire (cf. BEN JELLOUN, T., 1997 : 168).

Partisan de la différence, Tahar Ben Jelloun fait de son écriture le carrefour de deux traditions littéraires : maghrébine et française. S'il les fait communiquer (et parfois se disputer), c'est non seulement parce qu'il s'en empreint profondément, mais en même temps, parce que reste vivante en lui une volonté subversive d'en dépasser certaines dimensions. Ainsi, depuis *Harrouda* (1973) jusqu'à *L'Auberge des pauvres* (1999), l'œuvre de Ben Jelloun se prête au dialogue entre le conte oral et le roman français, ces deux traditions littéraires se trouvant exposées à un jeu métatextuel. Il est pourtant possible de dire sans exagérer que dans *Les yeux baissés* le thème de l'interculturel trouve sa plus complexe réalisation : inscrit dans le statut générique du texte, mais manifeste également dans sa dimension métadiscursive et surtout diégétique. La protagoniste — Fathma, jeune Berbère immigrée avec ses parents à Paris au début des années soixante-dix, vit un pied dans le conte, un pied dans le roman, suspendue entre le trop-plein de magie et le poids de la réalité. La trame de sa plongée dans la civilisation française résume la destinée de la génération

qualifiée de Beurs. Mais, par delà cette dimension sociologique, Fathma, écartelée entre le fantasme et la réalité, personnifie par sa sensibilité métissée l'écriture même de Tahar Ben Jelloun. Cette fonction autotélique du personnage s'élargit par la suite, car, devenue écrivaine à son tour, Fathma accède au statut du double de l'auteur, son alter ego féminin. Et enfin, en tant qu'interlocuteur métalectique du romancier, elle devient le porte-parole des personnages pour dévoiler à l'auteur les problèmes de la souveraineté de l'oeuvre.

Le dialogue entre le conte nord-africain et le roman est d'autant plus important dans *Les yeux baissés* qu'il se confond presque avec la trame de la vie de Fathma. En effet, si la période berbère de l'histoire de Fathma — jusqu'à sa dixième année — suit la logique propre au conte, on observe, dès son installation à Paris — la rupture au sein de cette esthétique qui s'y poursuit (la plupart des motifs y trouvant leur dénouement) mais désormais sur un mode parodique. En même temps, avec cette dégradation du conte dans la seconde partie de l'histoire entrent en scène des représentations réalistes du parcours de Fathma, qui envahissent le discours dès qu'il est question de son immigration parisienne.

L'histoire de Fathma s'insère dans un conte — cadre : par cette structure le roman s'apparente évidemment aux *Mille et Une Nuit* — l'inspiration majeure et le principal hypotexte du romanesque benjellounien. Le prologue des *Yeux baissés* tout entier et l'épilogue dans ses parties initiale et finale pastichent le style du conte pour présenter à la troisième personne, dans un style archaïsant et emphatique, la petite fille porteuse d'un secret et prédestinée par son ancêtre à trouver un trésor caché dans la montagne. Cette structure d'enchâssement souligne le caractère exceptionnel de la narration de Fathma et suggère ses affinités avec le monde féerique. En effet, à la lecture des cinq premiers chapitres qui prennent pour cadre le bled berbère d'Imiltanout, il s'avère évident que la présence du conte dans le roman va au-delà d'une simple stylisation linguistique et d'un simple agencement du récit. Fathma — enfant illettrée vivant dans une société berbère traditionnelle — perçoit la réalité comme un conte : la structure de celui-ci influence profondément son imagination et sa sensibilité. Tant qu'elle vit aux confins sud du Maroc, la protagoniste ne possède pas d'individualité propre : elle est porteuse de mémoire et d'imaginaire collectifs.

Car Imiltanout — hameau à l'écart de la civilisation — baigne dans un temps anhistorique et semble vaguer dans une sorte d'« ailleurs spatio-temporel ». C'est à Paris que Fathma commence à se servir d'une montre, ayant jusqu'alors ignoré la notion même d'heure, en prenant pour unique point de repère le rythme naturel de l'activité des bergers du bled. Là, elle ne percevait qu'un temps approximatif à l'instar du temps ancestral,

simplifié et linéaire comme celui propre au conte. C'est pourquoi, pendant sa période parisienne, apprendre le français signifie pour Fathma adopter la grille des relations temporelles jusqu'alors ignorées :

A partir de là, je m'employai activement à maîtriser la concordance des temps. Cela m'amusait car je savais que le jour où je ne mélangerais plus les temps, j'aurais réellement quitté le village.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 106

En présentant son village natal, Fathma recourt à l'imaginaire sud-marocain ; son regard sur la vie au bled, loin d'être individuel, puise en profondeur dans la tradition berbère. Toute l'angoisse de la petite bergère, négligée par sa mère, abandonnée de son père parti travailler en France et maltraitée par une tante qui plonge de plus en plus dans la folie, s'exprime à travers des représentations appartenant au répertoire des motifs traditionnels berbères. Aux yeux de Fathma, sa tante Slima est à la foi ogresse — dévoreuse d'enfant (ghoula) et sorcière — jeteuse du mauvais sort (cf. LINDENLAUF, N., 1996 : 23—33). Dans les fantasmes et rêves de la jeune fille, elle revêt d'ailleurs plusieurs formes cauchemardesques, associées traditionnellement au malheur et à la sorcellerie : scorpion vert, serpent venimeux, vipère. Ces animaux constituent en même temps les attributs de la monstruosité de la femme :

Dès que je fermais les yeux, tout ce monde lugubre se mettait en branle pour me faire vivre les frayeurs que ma tante commandait du fond de sa paillasse, entourée de ses scorpions qu'elle dressait [...]. C'était cela la peur : la présence d'une chose tentaculaire, non visible, et qui frappe aveuglement sans raison et sans répit.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 50

Slima personnifie la fatalité et la malédiction, en portant en elle tout l'obscurantisme et toute la haine — source de la dégradation des habitants du bled. Fathma en est consciente : sa tante incarne surtout la mort : « La mort — constate-t-elle avec horreur — pour moi a un visage : celui de ma tante, un visage bouffi par la frustration, le manque, la jalousie et l'immense malheur qui l'habite et qu'elle distribue à tour de bras pour se soulager » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 47).

C'est pourquoi la disparition du petit Driss (frère de Fathma) empoisonné par « l'ogresse » jalouse et affolée de n'avoir pas pu elle-même devenir mère, fonctionne comme un drame non seulement familial mais surtout communautaire. L'acte de Slima — personnage horrible issu d'un conte macabre — résume et préfigure la lente agonie de la population d'Imiltanout (et par delà de tout un peuple ?) provoquée par la sécheresse,

l'exode des habitants et l'émigration des hommes qui condamne le village à une sorte de stérilité.

La fonction symbolique de l'héroïne est d'autant plus évidente qu'après le crime, chassée et abandonnée de tous, elle assume son propre conte sur la place publique d'Imiltanout et rejoint ainsi toute une catégorie de personnages benjellouniens qui bien que maudits et hors normes (Harrouda, Moha le fou, Zina dans *La Nuit de l'erreur*, La Vieille — matrone de Naples dans *L'Auberge des pauvres*, etc.) obtiennent le droit à la parole. Son discours — qui recourt aux procédés phatiques et s'inspire de la stylistique du mystère propre à la tradition populaire orale — est enchâssé dans le conte raconté par Fathma. Par ce procédé — d'importance capitale dans toute l'oeuvre de Ben Jelloun — et qui renvoie évidemment à la structure des *Mille et Une Nuits*, l'auteur dote le drame de la famille Berbère d'une dimension collective et mythique : Slima représente à elle seule tout le malheur et toute la laideur morale de sa tribu :

Je ne suis pas un monstre, je suis un miroir, votre miroir, là où vous n'aimerez pas vous voir [...] Je suis fatiguée de porter sur mon visage toute votre laideur.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 63—64

Si pour Fathma, Imiltanout, domaine de l'ogresse entourée de scorpions, vipères et rats, matérialise le conte macabre, La France — au contraire — correspond à un lieu féerique, merveilleux et idéal. Associée à la luminosité, à la joie et au bonheur, elle ne doit être peuplée dans l'imagination de la petite fille que de bonnes fées, d'animaux enchantés ou encore de beaux cavaliers, comme celui, « grand de taille, mince, avec une superbe moustache et [...] encore jeune » qui, un jour, au pré, se présente, à la petite bergère, la flûte dans la main (BEN JELLOUN, T., 1991 : 35).

Voleur d'enfant, d'après les rumeurs répandues au bled, ce Français mystérieux devient pour Fathma un prince charmant capable de la soustraire au monde de l'horreur pour la transporter au domaine de la féerie :

[...] j'étais nerveuse de bonheur ! Je me voyais enlevée par ce beau cavalier — entre-temps je lui aurais procuré un superbe cheval — et emmenée loin de ce village hanté par le malheur et la solitude [...] l'idée de partir en France donnait à mon rêve des couleurs et une musique superbe.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 36

Il est à noter que ce motif, appartenant au répertoire classique des contes de fées, possède plusieurs variantes dans le roman. Après la mort

de Driss, Fathma s'imagine son père recueilli sur la tombe du fils disparu, en compagnie d'« un cavalier sur un cheval blanc tacheté de gris, irradiant de la lumière » qui lui enjoint de partir pour quitter à jamais le village de malheur. Accompagné d'une colombe — symbole du secours divin et de la paix (cf. LINDENLAUF, N., 1996 : 39—40), ce messenger mystérieux apporte l'espoir d'une vie meilleure : il annonce la rupture d'avec le monde des ténèbres et de la mort et l'entrée dans l'espace de la lumière et de la vie.

Si dès le prologue, il est question dans *Les yeux baissés* d'une quête de trésor, c'est que la France en cache sans doute un. Pour les enfants d'Imiltanout, ce trésor contient des tas de bouteilles de coca-cola, de paquets de chewing-gum, de chaussures, de jouets à piles et d'autres « objets merveilleux ». Hélas, pour accéder à ce sésame, pour s'arracher à la misère, il faut posséder une clé et connaître surtout une formule magique. Tahar Ben Jelloun se réfère sans aucun doute au conte d'Ali Baba, lorsqu'il fait dire à la narratrice :

La civilisation ! Ce mot sonne encore aujourd'hui dans ma tête comme un mot magique qui ouvre des portes, qui pousse l'horizon encore très loin, qui transforme une vie et lui donne le pouvoir d'être meilleure... Mais comment entrer par cette porte si on ne sait ni lire ni écrire ?

BEN JELLOUN, T., 1991 : 55

Rejoindre le domaine du merveilleux n'est donc possible — selon Fathma — qu'à travers l'éducation : lire, écrire, apprendre le français signifie pour l'héroïne âgée de dix ans — entrer en possession de la clé pour accéder au trésor : La France — pays de l'éducation publique et accessible à tous les enfants — semble posséder tous les attraits du monde idéal.

Une fois à Paris, Fathma s'efforce de vivre son rêve. La confrontation avec la réalité s'avère pourtant dure et n'apporte qu'une suite de désillusions : le conte de la jeune Berbère se désenchante, et, par conséquent, s'expose au niveau du récit à plusieurs procédés parodiques. Au premier abord, la capitale de France — contrairement aux attentes de la fillette qui y cherche le merveilleux — montre son visage trivial et quotidien : le ciel, les rues, les murs et même les vêtements et visages des passants sont gris, confondus dans la même tristesse (BEN JELLOUN, T., 1991 : 69). Puis, c'est le rêve du prince charmant qui subit deux dégradations vulgaires : le beau cavalier s'incarne d'abord dans l'odieux et pervers Hadj Brahim, « oncle » de Fathma qui l'emmène dans le Jardin d'acclimatation pour y tenter de la harceler sexuellement ; ensuite, il réapparaît sous la forme de David, jeune Portugais qui invite Fathma au Jardin du Luxembourg et l'« ensorcelle » par sa sensibilité et son innocence : « Je croyais que tu étais

magicien » — constate-t-elle. Or, cette fois-ci, le charme est vite brisé par la réaction brutale du père (jusqu'alors idéalisé) giflant sa fille : la magie cède la place à l'étourdissement, la surprise et la honte (BEN JELLOUN, T., 1991 : 91).

Et pourtant, en dépit de cette confrontation avec le réel — Fathma arrive quelquefois à vivre son conte français : d'abord au contact de Mme Simone, institutrice et assistante sociale qui — aux yeux de la fillette — est une fée et un ange envoyé par Dieu (BEN JELLOUN, T., 1991 : 71) et plus tard en traversant Paris en compagnie de deux agents de police (pareils aux deux anges gardiens). Fathma retrouve alors la ville de ses rêves, lumineuse et accueillante : « Ce jour-là, le ciel avait une lumière et des couleurs superbes. Je marchais la tête relevée, émerveillée » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 85). Cette ville fabuleuse déambule dans le temps et l'espace en mélangeant des réalités différentes : Fathma imagine son petit frère mort faisant de la bicyclette sur les grands boulevards, sa tante monstrueuse noyée dans les eaux troubles de la Seine et l'école coranique installée dans Notre-Dame. Cette vision à la fois émouvante et burlesque s'ensuit d'une scène parodique qui ridiculise le merveilleux propre au conte : la protagoniste est sur le point de découvrir le trésor caché ... dans un restaurant Mc Donald's : « la bergère écarquillait les yeux devant ces rondelles de viande, de pain et de fromage. J'en raffolais » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 86).

Mais l'univers du conte s'écroule définitivement quand Fathma vit sa plus profonde déception : elle découvre le racisme. En assistant à la mort du petit Driss qu'elle se représente encore sur un mode magique — les anges accourus pour le transport de l'âme vers le paradis prennent forme des papillons et des moineaux qui entourent le corps agonisant (BEN JELLOUN, T., 1991 : 110) — elle se sépare du monde merveilleux et entre dans la réalité des adultes :

Ce jour-là, j'accédai comme par magie à un autre âge. J'avais vieilli de quelques années. Je n'étais plus la petite fille émerveillée par tout ce qu'elle découvrait, j'étais une jeune fille frappée dans son cœur par la mort d'un garçon qui aurait pu être son frère. J'appris le sens du mot « racisme ».

BEN JELLOUN, T., 1991 : 111

La fin du conte et l'entrée dans la maturité est scellée symboliquement par la mort d'une fillette d'Imiltanout, qui, pour s'arracher au monde de la cruauté, choisit d'abord le mutisme et ensuite une lente agonie. Safia est le double de Fathma, puisqu'elle aussi a nourri un long rêve sur la France. Avec sa disparition, ce sont surtout les illusions de la protagoniste qui se dissipent.

Ainsi, il est hors de doute qu'en actualisant le conte populaire, Tahar Ben Jelloun reproduit le schéma initiatique. Comme il est de règle dans le conte formateur, la protagoniste des *Yeux baissés* fonctionne comme une forme qui cherche à s'incarner, elle est saisie dans son devenir, et c'est d'autant plus évident que la trame de sa découverte de la réalité française s'allie constamment au motif de la puberté (cf. CARLIER, Ch., 1998 : 81—83).

Désenchanté et démythifié, le conte de Fathma s'épuise définitivement à sa sortie de l'enfance : c'est le roman qui en prendra désormais le relais : en effet, même si l'esthétique du conte réapparaît dans l'épisode final du cortège, elle semble dissociée du destin de la protagoniste ayant pour fonction plutôt de clôturer la structure du discours narratif et d'en assurer la symétrie. Car à son retour au bled à l'âge de trente ans, Fathma, prédestinée à trouver le trésor, éprouve le sentiment de dépossession et d'étrangeté : elle ne s'appartient plus comme elle n'appartient plus ni à la communauté berbère ni à l'univers magique de celle-ci. C'est pourquoi, ayant trouvé la source, elle ne gagne rien sur le plan individuel : son expérience de la biculture, bien qu'enrichissante et formatrice, l'a expulsée dans un *no man's land*, entre les deux mondes. Par cette fin ouverte, qui condamne l'héroïne à poursuivre sa quête, Tahar Ben Jelloun échappe à des conclusions faciles, ayant opté pour l'hésitation et l'ambiguïté propres d'ailleurs aux dénouements de ses romans précédents.

L'histoire de Fathma se greffe sur le dialogisme entre le conte et le roman. L'étape parisienne, qui — comme nous l'avons vu — aboutit à l'écroulement de l'univers merveilleux, est racontée surtout sur un mode romanesque : le roman — qui concurrence le conte — finit par le supplanter. Or, tout comme la tradition orale soumise à des procédés parodiques, le romanesque — à son tour — se déconstruit et se met en question. Nous assistons ainsi à un double jeu : inter et intra-générique.

Au départ, l'esthétique romanesque qui envahit le discours à partir du sixième chapitre fait penser à la pure tradition réaliste par l'exactitude de l'ancrage spatio-temporel : le début des années soixante-dix, le quartier de la Goutte d'Or avec ses rues, ses magasins (et notamment le Tati — un « symbole » commercial de Barbès) et ses habitants issus majoritairement de l'immigration maghrébine et ghettoïsés — pour ainsi dire — dans le XVIII^e arrondissement. Mais le souci d'exactitude va encore plus loin surtout quand l'auteur introduit dans l'histoire un fait divers connu comme « l'affaire Djellali » : le meurtre raciste commis le 27 octobre 1971 rue de la Goutte d'Or. En relatant, avec une précision documentaire, cet événement, qui a provoqué l'éveil de la mobilisation anti-raciste, les manifestations de la population maghrébine et l'engagement des intellectuels (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean Genet, Claude Mauriac, Jean-Paul Sartre), Ben Jelloun transforme son roman en une sorte de chronique

de l'immigration maghrébine de Paris au début des années soixante-dix. Ayant fait de ce garçon d'origine algérienne, tué d'une balle dans la nuque par le concierge dans son immeuble suite à une altercation, un collègue d'école de Fathma, Ben Jelloun dote son roman d'une dimension sociologique : Fathma représente les angoisses de la seconde génération issue de l'immigration maghrébine qui sort de l'enfance en pleine crise pétrolière, au moment de l'arrêt officiel de l'immigration (1974), dans le contexte de la montée de la xénophobie (le Front National étant créé en 1972). Ce n'est d'ailleurs pas le seul accent sociologique des *Yeux baissés*. La question du racisme est exposée sur un mode polémique propre au pamphlet *L'hospitalité française* que l'auteur publie chez le Seuil en 1984 : comme dans l'essai sur le racisme, Ben Jelloun y dresse une liste des victimes de crimes racistes commis en 1974, dans un style comme issu directement des archives de police (BEN JELLOUN, T., 1991 : 117—118).

Et pourtant, ce roman qui semble « faire concurrence à l'état civil » se déconstruit, car la voix narrative se double de la parole qui la contredit et la trahit. Le violent changement de ton — qui peut choquer un lecteur peu habitué aux stratégies narratives de Ben Jelloun — se produit dans le chapitre quatorze, après l'épisode de la mort de Safia, l'alter-ego de l'héroïne : la narration traditionnelle se désorganise, les voix narratives se démultiplient comme sous l'effet des hallucinations et la réalité parisienne se laisse submerger par le fantasme. Tout semble se passer comme si la désillusion qui a désenchanté le conte, avait aussi la force de déstabiliser le roman, le poids de la réalité s'étant avéré trop lourd pour la narration apparemment logique et linéaire, propre aux chapitres six — treize : désormais la raison cède la place à la déraison ; la folie déstabilise le discours romanesque.

Cette rupture avec la représentation mimétique va de pair avec une sorte d'« intériorisation » du roman qui se replie sur lui-même pour ne s'intéresser plus qu'à sa propre aventure. Car devenue écrivaine, Fathma plonge dans le monde de sa création pour entrer en relation amoureuse avec son personnage, Victor. « A présent mes illusions ont changé. Je rentrais en France non plus pour apprendre à vivre, mais pour apprendre à aimer » — ainsi commence une histoire pirandellienne de la rencontre de l'héroïne avec l'être de papier qu'elle a elle-même appelé à la vie. Celui-ci ne cesse de se rebeller contre son auteur et réclame de plus en plus d'indépendance et d'intégrité. Il essaie de séduire et dominer l'écrivaine :

Il dit qu'il était amoureux de moi et qu'il n'envisageait pas la vie sans ma présence ; il menaçait même de me prendre de force ; il parlait d'enlèvement, de séquestration ; je savais qu'il en était capable.

BEN JELLOUN, T., 1991 : 217

Si l'enlèvement il y a, il se joue évidemment sous forme de métalepse : Victor « agresse » Fathma en tentant de l'enfermer dans son propre livre en tant qu'héroïne de son propre conte (celui de Kniza — chercheuse du trésor) : « Je lui en voulais de m'avoir assimilée à un conte des nuits et des jours lointains » (BEN JELLOUN, T., 1991 : 216).

Remarquons encore que le couple Fathma — Victor (romancière / personnage) subit une série de dédoublement. D'abord, il met en abyme la rencontre de Fathma avec l'écrivain H (*l'alter ego* de Ben Jelloun). À ce niveau métatextuel, c'est l'auteur lui-même qui se confronte au problème de la souveraineté de son oeuvre (incarnée par Fathma). Une série de parallélismes qui résultent de la comparaison de ces deux couples jettent une lumière nouvelle sur le personnage de Fathma — double de l'écrivain, son porte-parole capable de traduire ses propres réflexions sur le statut ontologique de l'oeuvre. Mais la relation auteur / oeuvre se réalise encore sur un autre plan métadiégétique à travers la trame d'un mariage difficile (suivie de séparation) de Fathma avec un intellectuel (« H mon homme ») — une nouvelle incarnation de Tahar Ben Jelloun.

Par des procédés multiples, énumérés par Nelly LINDENLAUF (1996 : 72—75), tels que : mises en abyme, dédoublements de personnages, récits gigognes — comme le conte de Kniza (BEN JELLOUN, T., 1991 : 151—152) et celui de Kenza et Zineb (pp. 209—214), pastiches : notamment celui du dialogue de Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett (pp. 191—192), par sa volonté de tout assimiler — un journal intime intitulé *Le livre de Zina* (pp. 237—241) ou encore une lettre (pp. 92—95), le roman benjellounien se détache du réel pour s'évader dans un monde textuel du jeu littéraire.

La rupture avec les conventions du roman traditionnel, la fuite dans le rêve et dans la réflexion métalittéraire, la pratique intertextuelle résultent de la tension — toujours présente chez Tahar Ben Jelloun — entre l'engagement et le désengagement. Quand Fathma se moque de son mari (le double de l'auteur, surnommé H) en le traitant de « sociologue attardé » et de psychanalyste raté (BEN JELLOUN, T., 1991 : 271), c'est un signe incontestable de l'attitude auto-ironique du romancier insatisfait de son travail et réticent face au modèle du « roman à thèse »¹.

Nous pourrions même dire que l'oeuvre benjellounienne est condamnée à la polémique entre deux visions du romanesque ; d'ailleurs, ce thème inscrit pour ainsi dire dans la vocation littéraire de l'auteur

¹ « Il n'y a pas pire que les romans sociologiques, psychologiques ou politiques » — constate-t-il lors d'une interview. *Lire*, 1999. Cf. *Tahar Ben Jelloun*. Le site officiel : www.taharbenjelloun.org.

devient de plus en plus présent dans ses derniers écrits et notamment dans *L'Auberge des pauvres* (1999) et dans *Le Labyrinthe des sentiments* (1999).

D'abord dans un camp disciplinaire au Maroc, puis parmi les ouvriers maghrébins à Paris, Ben Jelloun se doit d'assumer le rôle d'« écrivain public » pour parler au nom de ses compatriotes privés de parole. « Mes premières phrases ont surgi d'une blessure. [...] J'écrivis *L'Aube des dalles* dans la fébrilité du corps opprimé » — avoue-t-il dans son essai autobiographique (BEN JELLOUN, T., 1983 : 109).

Mais déjà à l'époque où la littérature devient son lieu de combat, elle promet au jeune artiste d'échapper au réel et s'oublier dans un monde textuel. Car c'est dans cette même prison où il s'engage à défendre les opprimés qu'il découvre le livre à la fois idéal et total, en rupture d'avec le réel : *Ulysse* de James Joyce, « le livre idéal dans la mesure où il est [...] inutile [...] impossible à soustraire de la littérature, ancré dans son être, en l'occurrence littéraire » (BEN JELLOUN, T., 1999, *Lire*).

Le rêve « ulys sien » du livre total anime le parcours de nombreux personnages benjellouniens. Il revient explicitement dans *L'Auberge des pauvres* — histoire d'un écrivain qui fuit son Maroc étouffant et se réfugie à Naples pour y créer sa propre version d'*Ulysse*. Il aspire à « la fuite dans un monde intérieur, dans un univers de liberté et de création » (BEN JELLOUN, T., 1999 : 272) et tente ainsi de réaliser le rêve commun à l'auteur, à Fathma et à leurs doubles respectifs qui peuplent non seulement *Les Yeux baissés* mais toute l'oeuvre benjellounienne.

Animé par l'esprit de contradiction, jamais satisfait, déchiré par ses conflits intérieurs, le roman benjellounien ne tarit jamais. Condamné à la réécriture, il ne cesse de s'inventer, ne serait-ce que pour se contrarier. Cette conflictualité — même si elle rend la réception de l'oeuvre plus difficile — la ranime finalement en ne lui permettant surtout pas de se figer dans ses propres certitudes : *Les yeux baissés* peuvent embrasser une multitude de thèmes — les plus poignants même — sans tomber dans le piège du didactisme et en échappant à des solutions de facilité propres au roman à thèse.

Partisan de la parole ambiguë, explorateur inassouvi du domaine du romanesque, Tahar Ben Jelloun — auteur imprégné de la culture occidentale, reste fidèle à son bagage d'homme oriental. Par sa sensibilité, il appartient — tout comme Fathma — au domaine du conte, puisqu'il ne cesse de cultiver la liberté et l'intuitivité propre à la culture orale maghrébine. Il en témoigne surtout en s'octroyant le droit au doute et à l'hésitation, car — comme a dit J.M.G. Le Clézio — grand admirateur de la culture populaire arabe et berbère — « L'art du conteur est celui de l'ambiguïté » (LE CLÉZIO, J.M., 1985 : 3).

Bibliographie

- BEN JELLOUN, Tahar, 1972 : *Cicatrices du soleil*. Paris, Maspero.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris, Denoël.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1978 : *Moha le fou, Moha le sage*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1983 : *L'écrivain public*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1984 : *L'hospitalité française*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1991 : *Les yeux baissés*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1997 : *La Nuit de l'erreur*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar, 1999 : *L'Auberge des Pauvres*. Paris, Seuil.
- CARLIER, Charles, 1998 : *La clef des contes*. Paris, Ellipses.
- ELBAZ, Robert, 1996 : *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*. Paris, L'Harmattan.
- LE CLEZIO, Jean Marie Gustave, 1985 : « La parole vivante du conteur ». *Le Monde*, le 16 septembre.
- LINDENLAUF, Nelly, 1996 : *Tahar Ben Jelloun. Les yeux baissés*. Bruxelles, Editions Labor.

AGNÈS SPIQUEL

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

À quoi « joue » Paul Verlaine dans *Poèmes saturniens* ?

ABSTRACT: The subject matter of the article are *Poèmes saturniens*, the work of a young poet unknown at the time of the volume's publishing, in 1867. Verlaine makes a place for himself in literature through a subtle play with forms, codes, and references. The question which has to be answered is whether Verlaine plays, in Jauss' terms, with his readers' horizon of expectations. The poet commences, through intertextuality, a dialogue with the poets he admires, both of the past and his contemporaries. A certain ludic dimension is what characterizes *Poèmes saturniens*.

KEY WORDS: Literary games, intertextuality, ludic character.

En 1867, est publié à compte d'auteur le recueil d'un jeune poète encore inconnu, *Poèmes saturniens*¹. Paul Verlaine (1844—1896) a vingt-trois ans ; tout en travaillant dans un bureau de l'Hôtel de Ville de Paris, il fréquente les milieux littéraires ; il a déjà publié, dans des revues progressistes à tous égards, quelques poèmes et quelques articles de critique littéraire, dont une intéressante étude sur Baudelaire. Depuis plus de quinze ans, la France vit sous le régime autoritaire de Napoléon III ; les esprits, marqués par le positivisme, sont préoccupés par les mutations socio-économiques et les tensions internationales. L'heure n'est pas à la poésie : Hugo est en exil, Baudelaire en train de mourir dans la misère. Et pourtant, un groupe de jeunes poètes, réunis sous le signe du « Parnasse contemporain », reprend le flambeau : ils acceptent et rejettent tout à la fois l'héritage de leurs grands aînés, les poètes de la première moitié du siècle.

¹ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* [1867], Poésie/Gallimard, 1973. Toutes les citations du recueil renverront à cette édition, avec la simple mention de la pagination, entre parenthèses dans le texte.

Verlaine est des leurs ; *Poèmes saturniens* signe son entrée définitive en poésie.

Mais comment se faire une place dans le champ littéraire (voir BOURDIEU, P., 1992), sinon en un jeu subtil avec les formes, les codes et les références, de manière à se distinguer et à se faire reconnaître ? Comment, donc, Verlaine joue-t-il en virtuose avec l'horizon d'attente (voir JAUSS, H.-R., 1978) de ses lecteurs potentiels ?

Poèmes saturniens est truffé de références, dans une intertextualité à la fois respectueuse et goguenarde, que soulignent les dédicaces, mais qui passe aussi par un dialogue plus profond avec des poètes admirés.

Le jeune Verlaine multiplie les dédicaces à ses amis poètes, ces jeunes Parnassiens qui ne sont pas encore constitués en « école parnassienne » ; en mettant ses poèmes sous leur patronage, il les remercie de l'avoir introduit en poésie et demande pour son recueil appui et protection. Selon un jeu subtil de correspondances avec leurs œuvres, apparaissent ainsi dans *Poèmes saturniens* les noms de François Coppée, Catulle Mendès, Henry Winter, Edmond Lepelletier, Louis-Xavier de Ricard ; ils ne sont pas devenus très célèbres, mais ces dédicaces font baigner le recueil dans un halo d'amitiés et de complicités.

L'intertextualité parnassienne, pourtant, ne va pas sans une distance critique. Celle-ci peut prendre la forme de l'humour. Ainsi, le poème « Çavitrî » raille par l'exagération la mode hindouisante et le dogme de l'impassibilité, et même de l'impersonnalité, chers à Leconte de Lisle :

Pour sauver son époux, Çavitrî fit le vœu
De se tenir trois jours entiers, trois nuits entières,
Debout, sans remuer jambes, buste ou paupières :
Rigide, ainsi que dit Vyça, comme un pieu.
[...]
Ainsi que Çavitrî faisons-nous impassibles,
Mais, comme elle, dans l'âme ayons un haut dessein.

p. 68

La distance se fait plus ironique dans le « Prologue », où le poète retrace de façon très emphatique, et à grand renfort de majuscules, les rapports entre le « Rêve » et l'« Action », autrement dit entre la poésie et la société ; il en vient aux adeptes de l'art pour l'art :

— Cependant, orgueilleux et doux, loin des vacarmes
De la vie et du choc désordonné des armes
Mercenaires, voyez, gravissant les hauteurs
Ineffables, voici le groupe des Chanteurs
Vêtus de blanc, et des lueurs d'apothéoses
Empourpent la fierté sereine de leurs poses :

Tous beaux, tous purs, avec des rayons dans les yeux,
Et sous leur front le rêve inachevé des Dieux !

p. 37

Et, si certains étaient tentés d'y voir quand même une évocation positive des tenants de l'art pur, le credo esthétique de l'« Épilogue », semé d'allégories ronflantes, achèverait de les ébranler : faut-il prendre Verlaine tout à fait au sérieux quand il compare les poèmes d'inspiration romantique à « ces pissenlits dont s'émaille la route » et que, pour leur opposer les poèmes de l'art pour l'art, il casse une envolée lyrique sur la perfection formelle par une question familière : « Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo ? » (p. 93).

Pour autant on n'en conclura pas que Verlaine prend parti pour les uns ou pour les autres ; son dispositif ironique — car, de surcroît, le recueil est d'une tout autre tonalité que l'encadrement constitué par ce « Prologue » et cet « Épilogue » — est le signe d'un jeu, auquel un jeune poète de cette époque est sans doute contraint, entre allégeance et dérision.

S'agissant de grands poètes contemporains, Gautier, Hugo, Baudelaire, l'intertextualité prend d'autres formes et vise d'autres enjeux. Ainsi, le poème « Grotesques » renvoie au volume *Les Grotesques*, paru en 1856, où Théophile Gautier² présentait des poètes que le public français ne connaissait pas encore : d'abord François Villon, puis neuf poètes du XVII^e siècle qui appartiennent au courant libertin et au courant baroque ; Verlaine, quant à lui, peint des poètes vagabonds, maudits et miséreux, dont la marginalité prend une dimension politique :

C'est que, sur leurs aigres guitares
Crispant la main des libertés,
Ils nasillent des chants bizarres,
Nostalgiques et révoltés ;
[...]
Les juins brûlent et les décembres
Gèlent votre chair jusqu'aux os,
[...]
Tout vous repousse et tout vous navre,
[...]

pp. 51—52

À un Gautier rallié au Second Empire, Verlaine oppose implicitement les républicains, victimes des violentes répressions de juin 1848 et de décembre 1851, et que Napoléon III tente toujours de réduire au silence. La

² Théophile Gautier (1811—1872), poète, romancier, critique littéraire, a été l'un des artisans du romantisme de 1830, dans lequel il a défendu la tendance de « l'art pour l'art », qui l'a peu à peu éloigné de ses compagnons. Il est l'un des « aînés » qui ont participé au premier recueil collectif du *Parnasse contemporain* en 1866.

référence, ici, vaut détournement critique et affirmation indirecte de ses propres convictions³.

Autre référence prestigieuse : intituler un poème « Soleils couchants », c'est en quelque sorte ajouter une septième section aux six dont se compose le célèbre poème des *Feuilles d'automne* de Victor Hugo qui porte le même titre⁴. Les jeux de l'intertextualité vont ici très loin puisque, à l'éclatante affirmation hugolienne, qui postulait la beauté du monde (« J'aime les soirs sereins et beaux ») et la force du « moi », même promis à la mort, Verlaine envoie l'écho assourdi d'« une aube affaiblie » et « d'un cœur qui s'oublie », où peut s'entendre aussi la désespérance de ne plus être porté par la grande vague poétique du romantisme :

Une aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie
Des soleils couchants.
La mélancolie
Berce de doux chants
Mon cœur qui s'oublie
Aux soleils couchants.

p. 53

Le jeu se fait grave, quelquefois.

Baudelaire, enfin, est partout présent dans *Poèmes saturniens* ; et d'abord dans ce titre lui-même, puisque celui qui naît sous le signe de Saturne est voué à la mélancolie, dont le spleen baudelairien constitue la forme moderne par excellence. Le titre « *Nevermore* », qui apparaît deux fois dans le recueil de Verlaine (p. 39 et p. 74) est bien sûr un hommage à Edgar Poe, mais aussi à Baudelaire qui l'a traduit et inlassablement fait connaître en France⁵. « Nocturne parisien » (p. 78) prolonge les « Tableaux parisiens » des *Fleurs du Mal*⁶ dans le sens le plus sinistre qui soit :

³ Dans les dernières années du Second Empire, Verlaine, qui se situe nettement dans la mouvance républicaine, a le projet d'un recueil de poésie politique, *Les Vaincus* ; et on a pu prouver ses sympathies pour la Commune de Paris en 1871, au point que, même s'il n'a pas été engagé dans la lutte armée, il est ensuite surveillé par la police comme communard.

⁴ Victor Hugo, « Soleils couchants », *Les Feuilles d'automne*, XXXV, 1831.

⁵ En 1845, Edgar Allan Poe, poète américain, publie un long poème, « The Raven » (« Le Corbeau ») qui évoque une jeune femme morte, Lenore, à propos de laquelle le corbeau ne cesse de marteler : « Nevermore » (« Jamais plus »). En 1853, Baudelaire publie une très belle traduction de ce poème.

⁶ Du *Spleen de Paris* (*Petits Poèmes en prose*), Verlaine ne peut connaître encore que les quelques textes publiés par Baudelaire dans des revues à partir de 1862, mais pas le recueil tel que nous le connaissons, puisque celui-ci n'est publié qu'en 1869, deux ans après la mort du poète.

Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,
 Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,
 De vieux serpent boueux, emportant vers tes havres
 Tes cargaisons de bois, de houille et de cadavres !

p. 81

Un des *Poèmes saturniens* suffirait seul à montrer la profondeur de l’empreinte baudelairienne : « Crépuscule du soir mystique » ne fait pas seulement écho au « Crépuscule du soir » des *Fleurs du Mal*⁷, mais propose une sorte de condensé de la « manière » et des thèmes baudelairiens :

[...] et circule
 Parmi la maladive exhalaison
 De parfums lourds et chauds, dont le poison
 — Dahlia, lys, tulipe et renoncule —
 Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
 Mêle dans une immense pâmoison
 Le Souvenir avec le Crépuscule.

p. 54

La virtuosité du pastiche⁸ nous mène bien au-delà du jeu : Verlaine a assimilé Baudelaire — presque au sens nutritionnel du terme — et il est devenu capable d’inventer sa propre « manière » ; il est devenu vraiment poète.

C’est aussi en jouant avec les formes que Verlaine s’invente en tant que poète. La dimension ludique s’impose dès le début du recueil, puisque le premier poème est un sonnet renversé où les deux tercets précèdent les deux quatrains. La provocation est elle-même thématifiée dans le poème, mais sur le mode humoristique puisque, sous le titre « Résignation », on lit :

Aujourd’hui, plus calme et non moins ardent,
 Mais sachant la vie et qu’il faut qu’on plie,
 J’ai dû réfréner ma belle folie,
 Sans me résigner par trop cependant.

p. 38

Dans tout le recueil, les formes fixes, les règles de la rime, les mètres canoniques sont joyeusement bousculés ; mais le jeu peut, là encore, se révéler plus sérieux qu’il n’y paraît. Par exemple, « Croquis parisien »

⁷ Charles Baudelaire, « Le crépuscule du soir », *Les Fleurs du Mal*, XCV, 1861.

⁸ Tout est baudelairien dans ce court poème de treize vers : les synesthésies, le jeu savant des rimes, l’association étroite de l’âme et des sensations ; on y entend « Parfum exotique », « Harmonie du soir », et bien d’autres chefs d’œuvre des *Fleurs du Mal*.

combine un mètre pair (10 syllabes) et un mètre impair (5 syllabes, dont le chiffre fait d'ailleurs une rime cocasse au premier quatrain...); les rimes sont croisées mais toutes masculines :

La lune plaquait ses teintes de zinc
 Par angles obtus.
 Des bouts de fumée en forme de cinq
 Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.
 Le ciel était gris. La bise pleurait
 Ainsi qu'un basson.
 Au loin, un matou frileux et discret
 Miaulait d'étrange et grêle façon.

p. 46

Mais le jeu formel n'a rien de gratuit : dans ce concerto pour bise et matou, ne peut-on pas entendre la voix du poète ? Et le non-respect de la règle d'alternance entre rimes masculines et rimes féminines peut également se lire comme une éviction du féminin.

Verlaine joue aussi à juxtaposer ces rimes au lieu de les combiner. Au schéma classique du sonnet pour les rimes des quatrains (*abba abba*), il substitue par exemple un schéma : *aaaa bbbb* ; c'est dans le premier « Nevermore » (p. 39) où la rime *a* est féminine, et la rime *b* masculine ; quand on sait que le poème est le souvenir d'une promenade amoureuse, on se dit que, décidément, les parallèles ne se rencontrent jamais, ou jamais plus (comme le titre nous en avait avertis).

Poèmes saturniens explore les virtualités combinées du vers impair et du vers bref. Ainsi, dans la très célèbre « Chanson d'automne », la chute sur le vers de 3 syllabes après les deux de 4 syllabes crée un effet saisissant :

Les sanglots longs
 Des violons
 De l'automne
 Blessent mon cœur
 D'une langueur
 Monotone.
 Tout suffocant
 Et blême, quand
 Sonne l'heure,
 Je me souviens
 Des jours anciens,
 Et je pleure.

p. 58

Verlaine a déjà saisi tout le parti que l'on pouvait tirer d'un mètre bref et impair⁹. Pourtant ce n'est que plusieurs années après qu'il écrira son célèbre « Art poétique » (en vers de 9 syllabes) :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose.¹⁰

Dans son premier recueil, le jeu avec le vers est déjà très concerté. Verlaine s'inscrit dans le long effort, entamé depuis les débuts du romantisme, pour libérer le vers ; et il lui fera franchir des étapes considérables¹¹. Jouer avec le mètre bref et impair, c'est en quelque sorte faire des gammes pour parvenir à déconstruire le vers, surtout l'alexandrin, par un système complexe d'enjambements, de déplacements de pauses et d'accents. Le but est d'explorer les virtualités musicales du vers, de manière à inventer une musique nouvelle, ou plutôt à faire primer la musique sur le discours dans la langue poétique. Verlaine joue de cette langue comme d'autres jouent d'un instrument ; en 1873, le recueil *Romances sans paroles* fera la démonstration éclatante de sa virtuosité, en particulier avec les « Ariettes oubliées ».

L'invention musicale permet de frayer le chemin à un nouveau lyrisme. Dans *Poèmes saturniens*, Verlaine fait entendre une voix différente, à la fois discordante et mélodieuse, omniprésente et évanescence. Mais nous ne pourrons, dans les limites de cet article, le suivre plus loin sur ce chemin.

Dans *Poèmes saturniens*, donc, Verlaine joue non pas à devenir poète, mais pour devenir poète. Et il le devient ; on le sent, à la confiance qui transparait dans le dernier vers du « Prologue » :

— Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène !

p. 37

⁹ Il n'est pas le premier ! Avant lui, le Hugo des *Orientales* en faisait tout autant ; et, bien avant eux encore, un certain La Fontaine usait en virtuose du vers de trois syllabes.

¹⁰ Écrit en 1874, « Art poétique » est publié dans une revue en 1882 et repris en 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*.

¹¹ C'est dans son recueil suivant, *Fêtes galantes* (1869) qu'il disloquera définitivement l'alexandrin par un vers où la sixième syllabe est au milieu d'un mot, empêchant toute forme de pause, à plus forte raison de césure : dans le poème intitulé « Dans la grotte », il écrit : « Et la tigresse épouvantable d'Hyrkanie ». Cette transgression, qu'aucun poète n'avait osée avant lui, n'échappera pas à un certain Arthur Rimbaud qui n'est encore qu'un lycéen de quinze ans.

On le sait, à l'admiration que lui voue Stéphane Mallarmé ; alors que la presse ignore le volume ou bien le raille, celui qui n'est pas encore connu mais qui prépare dans la souffrance et la solitude son grand œuvre, écrit au jeune Verlaine :

[...] je vous dirai avec quel bonheur j'ai vu que de toutes les vieilles formes, semblables à des favorites usées, que les poètes héritent les uns des autres, vous avez cru devoir commencer par forger un métal vierge et neuf, de belles lames, à vous, plutôt que de continuer à fouiller ces ciselures effacées, laissant leur ancien et vague aspect aux choses.

Et il caresse le projet

de vous réciter tous les vers que je sais par cœur des *Poèmes saturniens*, aimant mieux [...] me suspendre à la volupté qu'ils me donnent, que de l'expliquer¹².

Cette affectueuse admiration ne se démentira pas.

Bibliographie

- BERNADET, Arnaud, 2007 : *Arnaud Bernadet commente «Fêtes galantes» et «Romances sans paroles» précédés de «Poèmes saturniens» de Paul Verlaine*. Paris, Gallimard, «Foliothèque».
- BORNECQUE, Jacques-Henry, 1966 : *Verlaine par lui-même*. Paris, Seuil, «Écrivains de tousjours».
- BOURDIEU, Pierre, 1992 : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- GUYAUX, André, BRUNEL, Pierre, éd., 2004 : *Paul Verlaine*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- JAUSS, Hans-Robert, 1978 : *Pour une esthétique de la réception* [1974]. Paris, Gallimard, «Tel».
- MURPHY, Steve, 1996 : «Éléments pour l'étude des *Poèmes saturniens*». *Revue Verlaine*, n° 3—4 : 165—274.
- MURPHY, Steve, 2003 : *Marges du premier Verlaine*. Paris, Champion.
- MURPHY, Steve, éd., 2007 : «Verlaine». *Europe*, n° 936.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1993 : «Faveur de Verlaine». In : IDEM : *Poésie et profondeur*. Paris, Seuil, 163—185.
- VANNIER, Gilles, 1993 : *Paul Verlaine ou l'enfance de l'art*. Champvallon.

¹² Stéphane Mallarmé, lettre à Verlaine du 20 décembre 1866, citée dans *Verlaine*, textes choisis et présentés par Olivier Bivort, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. «Mémoire de la critique», 1997 : 29.

KRYSTYNA WOJTYNEK-MUSIK

Université de Silésie

Le tombeau de Charles Baudelaire sculpté par Stéphane Mallarmé

ABSTRACT: A detailed analysis of the sonnet *Le tombeau de Charles Baudelaire* reveals an intertextual game with Baudelaire, his old-time master of poetry, that Mallarmé undertook in order to highlight his own creative autonomy. At first, he exploits Baudelaire's favourite poetic strategies, such as the wealth of sensual effects, an inner movement of images, hierarchic syntactic patterns, the principle of antithesis in the composition of the text, and the message conveyed allegorically. At the same time, however, Mallarmé introduces his own techniques into his master's stylistic repertoire, e.g. a scarcity of sensual effects, a contemplative construction of images, parallel and elliptical syntax, the principle of complementary associations, and symbolism. His view of death is also different, although both poets consider it a sacred ritual of passage.

KEY WORDS: Baudelaire's poetry, Mallarmé's poetry, intertextuality, poetic strategies, motif of death.

Selon les critiques de l'époque symboliste, les liens poétiques entre Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé doivent être commentés sous un jour fort spécifique. Il n'y a pas de doute que l'auteur des *Fleurs du Mal* (BAUDELAIRE, Ch., 1961 : 1—174) a sensiblement influencé tous les symbolistes, leur chef y compris. D'ailleurs, dans la II^e partie de sa *Symphonie littéraire*, Mallarmé avoue clairement son admiration pour « les chères pages des *Fleurs du Mal* » (MALLARMÉ, S., 1945 : 263) et à l'occasion il ajoute un portrait spécial de leur créateur fait au moyen d'un paysage dont le caractère et le climat expriment l'ambiance baudelairienne. Il n'en est pas moins vrai que Mallarmé s'est bien vite libéré de toute dépendance lyrique, y compris celle de Baudelaire, pour construire sa propre conception et pratique littéraire. En ce qui concerne ses maîtres dans l'art poétique, tels que Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé les a re-

merciés d'une manière à la fois respectueuse et ambivalente. Ses textes commémoratifs ont en effet une forme tellement mallarméenne qu'il faut donner raison à Léon Cellier, lorsqu'il constate :

« Quand Mallarmé célèbre un poète mort, il ne se contente pas de voiler de vagues allusions sous une carapace gemmée ; il ne se contente pas — thèse plus subtile — de faire son propre portrait sous prétexte de célébrer Gautier, Verlaine ou Baudelaire — comme le Dieu de La Fontaine, Mallarmé fait bien ce qu'il fait. C'est avec plaisir que j'ai vu les derniers commentateurs du *Toast Funèbre* chercher dans les vers de Mallarmé des réminiscences précises des vers de Gautier. [...] Il s'ensuit que nous devons être attentifs au fait que Mallarmé n'hésitait pas à emprunter à d'autres telle formule, telle trouvaille, pour le plaisir de la remonter, c'est-à-dire de la mettre en valeur avec plus de maîtrise » (CELLIER, L., 1975 : 16—17).

L'analyse du sonnet dédié à Baudelaire aspire à démontrer cette stratégie mallarméenne bien raffinée. Rappelons donc le texte en question (MALLARMÉ, S., 1945 : 70) :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis¹
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche

Quel feuillage séché dans les cités sans soir
Votif pourra bénir comme elle se rasseoir
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frissons
Celle son Ombre même un poison tutélaire
Toujours à respirer si nous en périssons.

Dès le commencement de son sonnet, Mallarmé recourt tantôt aux traits stylistiques baudelairiens, tantôt à sa propre poétique. Dans la ver-

¹ *Anubis* — un dieu de la mythologie égyptienne qui se nomme Inpou ou Anepou, ce qui signifie « celui qui a la tête d'un chacal (ou d'un chien sauvage) » dans la langue hiéroglyphique. Associé au culte funéraire et à la protection du défunt, il est représenté sous la forme d'un canidé noir (chacal ou chien sauvage) allongé ou comme un homme à tête de canidé. Il accompagnait les morts dans l'autre monde et protégeait leurs tombes. D'après *www. Wikipédia. L'encyclopédie libre.*

sion du sonnet, le poète *enseveli* est métaphorisé par le *temple* et cette figure tout de suite fait allusion au motif baudelairien connu surtout de son fameux sonnet sur *Les correspondances*. Ce temple est montré pourtant comme un lieu paradoxal, autant sublime que dégoûtant parce que son *égout bave boue et rubis* à la fois. Ainsi apparaît l'antithèse typique de l'imaginaire baudelairien où le sublime se mêle facilement au sale, en effaçant les frontières entre eux. Mallarmé suggère de la sorte sa propre conviction, partagée sans doute avec son grand prédécesseur que, par le contact avec la matière et la vie, la poésie se dégrade et perd sa pureté et son innocence. La *boue* fait donc penser aux vers baudelairiens pleins d'agression et d'amertume envers la réalité comme, par exemple : « Loin ! loin ! ici la boue est faite de nos pleurs ! » (*Mœsta et errabunda*) ; « un vieux vagabond, piétinant dans la boue » (*Le Voyage*). Le *rubis*, au contraire, évoque le beau et le raffinement qui fonctionnent dans cette poésie avec la même force et en même temps que le laid et le mal. En plus, les pierres précieuses constituent également l'un des motifs favoris chez Baudelaire, par exemple dans les citations : « [...] ma main dans ta crinière lourde / Sémèra le rubis, la perle et le saphir » (*La Chevelure*) ; « La très chère était nue, et, connaissant mon cœur, / Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores » (*Les Bijoux*). Dans le sonnet mallarméen la rencontre de ces deux substances de *boue* et de *rubis*, différentes de nature et différemment perçues, témoigne du goût de Baudelaire pour contraster et choquer, en provoquant exprès des sentiments variés et ambivalents. Mallarmé imite cette stratégie peut-être pour l'accentuer en tant que trait pertinent du style baudelairien ou bien pour souligner sa productivité poétique. En outre, la dureté du *rubis*, sa couleur rouge et sa lumière font de cette pierre précieuse une bonne métaphore de l'art baudelairien, né de la douleur, de l'amour et des sensations de son auteur. La poésie au caractère du *rubis* résiste aux circonstances défavorables du monde et à l'influence du temps, sans perdre jamais son statut noble et exceptionnel.

Dans les vers suivants du sonnet, il y a une autre évocation au sacré par l'introduction d'une divinité mythologique égyptienne *Anubis*, divinité liée à l'univers de la mort et de l'au-delà. Chez Mallarmé *Anubis* est montré sous la forme d'une bête sauvage qui *aboie farouchement*. Son *museau*, comme le *rubis* du vers précédent, connote la lumière et la puissance parce qu'il donne l'impression d'être *flambé*. Ce personnage mythique, présenté sous son aspect animalesque et effroyable, incarne la mort comme quelque chose de terrible et d'humiliant dans sa violence et sa cruauté. Il semblerait que pour Mallarmé il n'y ait rien de pathétique dans la mort ni dans l'anéantissement du grand poète dont la voix poétique doit rivaliser avec le cri d'Anubis ou d'autres représentants de l'éternité.

Le deuxième quatrain du sonnet continue le motif de la lumière, en le retrouvant dans l'éclairage d'un *réverbère à gaz* dont *la mèche louche* débarrasse le poète mort de tous ses *opprobres subis*. Le *réverbère* rappelle celui du premier vers du *Vin des chiffonniers* de Baudelaire : « Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère [...] ». La *clarté rouge* renvoie au *rubis* et à l'effet de *flamboyer* indiqués dans la première strophe du sonnet. Dans le poème en question le *réverbère* éclaire cependant non la rue, mais le *pubis* de quelque femme dans son mouvement érotique pareil au *vol* et arrêté soudain par la disparition de celui qui l'adorait. Cette allusion suggère la fin de toutes les liaisons et illusions amoureuses de Baudelaire et la perte d'importance de la thématique sexuelle tellement exposée dans son œuvre. La confrontation des *opprobres* et du *pubis* avec la lumière et le feu purificateur exprime une rupture radicale du poète mourant avec sa vie passée et suggère son passage dans l'éternité où les choses du monde prennent une dimension nouvelle. Le corps féminin dans son charme et dans sa capacité d'élever l'homme au-dessus de lui-même inspirait bien des poèmes de Baudelaire et la métaphore du *vol* dans le second quatrain du sonnet mallarméen l'évoque. En même temps la figure du *vol* utilisée par Mallarmé confirme son emploi significatif dans *Les Fleurs du Mal*, par exemple dans les poèmes : *Bénédiction*, *L'Albatros* ou *Élévation*, dont la structure repose entièrement sur l'idée de s'envoler et se libérer du poids de la matière et des lois de la gravitation. D'autre part il s'agit du thème cher également à Mallarmé, pour ne citer que *Les Fenêtres*, *L'Azur*, *Le vierge*, *le vivace* et *le bel aujourd'hui...* Dans le cas des deux poètes déçus du monde et désireux de dépasser ses limites physiques, la métaphore du *vol* s'explique facilement puisqu'elle chante leur foi en la poésie comme en l'art « aux ailes » qui traversent l'espace des mots à l'instar des oiseaux.

Les deux tercets du même sonnet sont organisés autour de la figure centrale de chaque texte commémoratif qu'est la mort, représentée par Mallarmé au moyen de la métonymie de *l'Ombre*. Elle se laisse voir sur le fond des *cités*, donc dans le paysage urbain appartenant également aux thèmes bien explorés par l'auteur des *Fleurs du Mal*, par exemple dans son cycle intitulé *Tableaux parisiens*. Mallarmé, peu attiré par ce type d'espace, en fait néanmoins usage pour rappeler sa vitalité chez Baudelaire. Il s'en sert aussi pour faire comprendre le vide apparu dans la civilisation des villes après la mort du poète fasciné par elles. Sa disparition risque de les laisser poétiquement inutiles, privées de leur énergie inspiratrice, devenues indifférentes et neutres, bonnes tout au plus pour être couvertes par le *feuillage séché*. Les cités en restent inconscientes, incapables de déplorer leur troubadour ou de lui consacrer un *soir votif*. L'absence du poète attaché aux villes n'est pleuré que par la mort seule, c'est-à-dire par

l'Ombre invisible qui arrive auprès de son tombeau. Malgré sa transparence elle provoque tout de même des *frissons* parce qu'elle se trouve tout près des gens dans chaque *cité* du monde. Dans le sonnet mallarméen, c'est la mort qui honore et regrette le poète *enseveli*. C'est elle qui veille au tombeau de Baudelaire, en rappelant son aveu exprimé dans son *Remords posthume* que « le tombeau toujours comprendra le poète ». Entre l'auteur des *Fleurs du Mal* et la mort il y avait depuis toujours un lien très intime que Mallarmé met en valeur dans son texte commémoratif.

L'idée de la mort est nommée aussi dans les tercets du sonnet à l'aide des connotations d'invisibilité et de négation comme *vainement, au voile, absence, une Ombre*. Ce choix verbal est bien plus mallarméen que baudelairien, parce qu'il se base sur le refus de l'imaginaire expressif en faveur du vide et du manque des formes trop matérielles. Le mot *poison*, défini par Baudelaire dans son poème portant le titre homonyme (*Le Poison*), reste lié dans le fragment analysé à l'adjectif *tutélaire* pour souligner le rôle protecteur de la mort qui enlève le défunt à la terre ingrate. La mort détruit le corps définitivement et elle s'avère toujours plus forte de ceux qui restent, car elle *respire* au fur et à mesure qu'ils s'affaiblissent et *périssent*. Le dernier vers du sonnet analysé, composé du paradoxe, reprend presque littéralement la formule que Baudelaire utilise dans son texte intitulé *L'Ennemi* : « Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie ». Chez Baudelaire la mort se nourrit du *sang* des mourants, donc de la substance qui décide de la vie physique, alors que chez Mallarmé dans ce cas, il s'agit de *l'air* — d'un élément atmosphérique invisible et indispensable pour vivre mais que la mort ôte à chaque organisme. Étant donné que dans la symbolique collective *l'air* est considéré comme l'équivalent de l'âme, cette image finale du poème suggère en même temps le passage de l'âme humaine du domaine de la vie à celui de l'éternité. De nouveau donc les deux imaginaires poétiques sont éloignés, en dénonçant la productivité de la matière chez Baudelaire — la perte *du sang* au moment de la mort — et la primauté de la spiritualité chez Mallarmé — le déplacement de *l'air* vers les régions cosmiques (WOJTYNEK, K., 1990 : 80—81). À la fin de son sonnet, Mallarmé répète la conclusion de Baudelaire sur la puissance de la mort et sur ses rapports hostiles avec la vie, mais il le fait à sa manière en favorisant l'essence métaphysique des choses au lieu de leur nature matérielle.

Nous devons constater que Baudelaire et Mallarmé ce sont en effet deux poètes très indépendants au niveau imaginaire et stylistique. Leurs textes sont écrits selon des critères spécifiques que nous précisons en cinq points :

1. Chez Baudelaire, il s'impose partout la suggestivité sensorielle des images, alors que chez Mallarmé domine leur délicatesse, transparence et

leur tendance à se dématérialiser (POULET, G., 1977 : 95 ; BÉGUIN, A., 1973 : 135—137).

2. La poésie de Baudelaire abonde en descriptions et situations où les images sont mobiles et dynamisées, tandis que chez Mallarmé apparaissent plutôt des tableaux lyriques, en général contemplatifs et par là assez statiques, car leur mouvement s'avère lent et discret (THIBAUDET, A., 1936 : 327 ; WOJTYNEK, K., 1990 : 68).

3. Les éléments des images de Baudelaire suivent d'habitude une certaine hiérarchie et sont subordonnés au motif majeur, cependant Mallarmé les juxtapose plutôt et les coordonne (GIROUX, R., 1978 : 274—275 ; SOLLERS, Ph., 1968 : 71—87).

4. Le principe de construction cher à Baudelaire c'est l'antithèse que Mallarmé remplace par le réseau d'associations qui se complètent et développent le thème principal en dévoilant ses aspects moins évidents (TODOROV, T., 1977 : 223, 261 ; WOJTYNEK-MUSIK, K., 2000 : 146—147).

5. Le contenu lyrique des textes de Baudelaire est allégorisé, tandis que celui des poèmes de Mallarmé repose surtout sur le symbole, relativement obscur et ouvert à l'interprétation individuelle (EIGELDINGER, M., 1975 : 173 ; TODOROV, T., 1977 : 235—259).

Dans le sonnet en question ces deux mondes poétiques s'interpénètrent avec succès grâce à la maîtrise de Mallarmé. Pour rendre hommage à Baudelaire non seulement par l'évocation de sa mort mais aussi par le recours à ses moyens d'expression lyrique, Mallarmé oscille harmonieusement entre les deux poétiques. Sans entrer dans son intention sincère — dans laquelle Cellier, cité au début de cet article, voit un effort conscient de perfectionner le style du poète commémoré — Mallarmé offre au lecteur une double présence dans le seul poème : celle de l'auteur des *Fleurs du Mal* et la sienne. La reconnaissance de ces deux voix poétiques unies en un seul accord et le jeu intertextuel mené par Mallarmé ne se laisse découvrir qu'au cours d'une lecture plus détaillée, procédée selon cinq critères énumérés tout à l'heure.

1. En imitant la poétique des *Fleurs du Mal* dans son sonnet dédié à Baudelaire, Mallarmé multiplie surtout des effets sensoriels aimés par Baudelaire, en mêlant comme lui des substances, des espaces, des substances, des formes, des sons, des couleurs, la lumière et les ténèbres. Les substances chères à Baudelaire qui se trouvent également dans le sonnet de Mallarmé : *la bave, la boue, le rubis, le pubis, le feuillage séché, le marbre, le voile*. Les effets sensoriels manifestes chez Mallarmé et faciles à reconnaître chez Baudelaire, c'est la couleur rouge du *rubis*, « un aboi farouche » d'*Anubis*, l'éclairage du *réverbère à gaz*, le son du *feuillage séché*, la dureté du *rubis* et du *marbre*, le toucher de *l'ombre* et le *poison* qui envahit le corps. Parmi les éléments d'architecture, souvent mentionnés

dans la poésie baudelairienne, il y a sans doute des formes adoptées par Mallarmé dans son sonnet : *le temple, le tombeau, le réverbère, la cité*. La transparence et le refus de tels effets apparaissent seulement dans le dernier tercet pour mieux suggérer l'identité insaisissable de la mort.

2. Dans le sonnet en question Mallarmé essaie de conserver le goût baudelairien pour les descriptions riches et dynamiques. Ainsi, tous les substantifs y sont munis de quelque épithète (*temple enseveli, bouche sépulcral, musée flambé, aboie farouche, gaz récent, mèche louche, opprobres brûlées, immortel pubis, feuillage séché, cités sans soir votif, marbre vainement de Baudelaire, poison tutélaire*). Au commencement du poème l'auteur utilise même un trait stylistique baudelairien très fréquent, à savoir le redoublement d'épithètes : *baver de boue et de rubis*, comparable aux expressions baudelairiennes comme, par exemple : *les baisers du satin et du linge (Un Fantôme)* ; *Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers (Le Voyage)*. Cette stratégie apparaît dans plusieurs textes des *Fleurs du Mal*, parce qu'elle donne l'occasion de jouer sur le sens et sur la qualité des épithètes mises ensemble. Pour ce qui est des verbes qui fonctionnent dans le texte, ils sont avant tout ceux d'action qu'il s'agisse d'une action littérale ou métaphorique : *divulguer, baver, tordre, allumer, découcher, bénir, se rasseoir, respirer, périr*. Grâce à ces verbes dans les quatrains le spectacle s'anime : le cimetière se mêle au royaume des morts, à une lumière et à la nudité d'une femme. Chaque élément y fait quelque chose de peu ordinaire : l'égout *bave boue et rubis*, le *musée d'Anubis flambe*, dans un réverbère à gaz *la mèche se tord et essuie* une part de la biographie du poète mort, un *pubis* bouge comme dans un *vol* et s'arrête brusquement. La quantité de détails et leur choix sémantique créent un ensemble presque palpable, impressionnant visuellement et acoustiquement. À cause de l'apparition de la mort et du changement de ton, les tercets prennent un caractère plus contemplatif et immobile, en illustrant la fin de la vie. Ainsi à la fin du sonnet il se forme un tableau calme et modéré et une espèce de *decrescendo* pour démontrer comment la mort gagne successivement l'espace, les choses, les effets et les phénomènes. Le texte commence dynamiquement comme chez Baudelaire, mais vers la fin son rythme se ralentit dans le style mallarméen.

3. En ce qui concerne l'ordre des images chez Baudelaire, elles sont en général hiérarchisées et subordonnées selon leur rapport au thème majeur et au contenu. Mallarmé, cependant, juxtapose et coordonne ses images pour en faire un tissu sémantique où chaque élément obtient une fonction qui compte. Dans le sonnet il n'y a pas de signes de ponctuation, ce qui arrive souvent chez Mallarmé, mais jamais chez Baudelaire. Cela rend la syntaxe du poème encore plus difficile à arranger. En plus, chaque strophe suit son propre ordre qui dépend du motif principal d'un segment

donné, codé métaphoriquement. Dans le premier quatrain, le motif central est celui du *temple*, donc du poète *enseveli*. Dans le deuxième quatrain, le *museau* d'Anubis, apparu cependant dans les vers de la strophe précédente, connote deux idées sur la biographie du poète mort : celle des *opprobres subis* par lui et celle du *pubis* féminin qui a fasciné le poète pendant sa vie. Au centre thématique des deux tercets il y a *l'Ombre* — la figure de la mort. Autour d'elle sont organisées des autres images complémentaires pour prouver sa puissance et sa cruauté à côté de son respect pour la dignité de la personne disparue. Dans le sonnet entier, les deux structures syntaxiques de coordination et de subordination collaborent sans faciliter le décodage du contenu qui reste elliptique et privé d'appui des signes de ponctuation. De cette manière, le principe syntaxique traditionnel de Baudelaire cède la place à la tendance mallarméenne à utiliser les phrases compliquées et denses sémantiquement.

4. Le principe de construction utilisé par Baudelaire c'est l'antithèse dérivant de sa vision clair-obscur du monde et construite d'antagonismes. Situé entre le ciel et l'enfer, l'homme baudelairien semblait tout le temps déchiré entre les options contraires sans savoir choisir ni être conséquent dans ses décisions. En résultat, il s'envolait facilement pour tomber vite et son extase se transformait violemment en désespoir. Dans le sonnet de Mallarmé les images antithétiques apparaissent là où l'auteur a besoin de mettre en valeur les ambivalences de l'univers baudelairien : *rubis* et *boue*, *idole Anubis* et *aboi farouche*, *lumière du réverbère* et *opprobres*, *vol* et *pubis*, *marbre* et *Ombre*, *absence* et *frissons*, *respirer* et *périr*. Ces groupes de phénomènes opposés forment en somme deux zones axiologiques, connotées positivement et négativement dans l'œuvre baudelairienne. Mallarmé, pour sa part, étant moins extrême dans son jugement, remplaçait volontiers le jeu des contrastes par le réseau des associations complémentaires, susceptibles de dévoiler peu à peu certains aspects cachés du contenu. Cette méthode est visible surtout dans le dernier tercet où Mallarmé définit poétiquement la mort. Le choix des attributs de la mort (*le voile*, *l'absence*, *les frissons*, *l'Ombre*, *le poison*, *la protection*) fait allusion à sa perception commune par les gens pour qui elle reste invisible et refoulée. L'organisation de ces vers essaie de faire sentir le mystère de la mort, impossible à exprimer clairement. Du point de vue des avantages poétiques, l'antithèse de Baudelaire agit radicalement et renforce l'impression de la dualité du corps et de l'esprit, du mal et du bien, du péché et de la grâce à la quelle il croyait. Le réseau d'associations mallarméen apparaît plus nuancé et souple, car il repose sur l'influence réciproque des phénomènes et sur leur disposition à être valorisés différemment selon l'expérience et la volonté de l'observateur. L'antithèse attaque immédiatement et avec force, étant prévisible et parfois simpliste, alors que la tech-

nique du réseau d'associations promet un grand nombre des possibilités de choix et de combinaisons, sans qu'elles puissent être vite devinées. Le sonnet analysé fait voir l'utilité de ces deux règles de composition.

5. Le titre du poème, ses images métaphoriques et l'introduction directe de *l'Ombre*, c'est-à-dire de la figure « au voile qui la ceint absente avec frissons », indiquent la mort comme le motif principal du sonnet. Elle arrive en personne pour rendre hommage au grand poète *enseveli*. La direction interprétative de ces informations et associations, leur caractère sensoriel et suggestif, la personnification de la mort, la ressemblance de sa vision poétique à son image stéréotypée y font voir l'allégorie. L'entourage connotatif de cette allégorie n'a pourtant rien de conventionnel et offre des allusions sans doute particulières. Cela transforme le texte en un symbole, déterminé par une série d'analogies funèbres spécifiques : le poète mort figuré par le *temple*, son expression poétique comparée au mélange de *boue* et de *rubis*, sortis ensemble de *l'égout sépulcral*, le comportement étrange d'*Anubis*, les *opprobres* du poète séchés par un *réverbère à gaz*, le *vol* arrêté de quelque *pubis immortel* de la féminité universelle, le paysage automnal des *cités sans soir votif*, le *marbre* du tombeau auprès duquel il y a une *Ombre* silencieuse. Une telle structure d'images où l'allégorie thématique apparaît sur le fond des connotations codées symboliquement témoigne de la domination du style mallarméen sur celui de Baudelaire, sans effacer néanmoins la poétique allégorisante de ce dernier.

Le déchiffrement des traces baudelairiennes et mallarméennes dans le texte analysé peut être aidé par la lecture du cycle de Baudelaire intitulé : *La Mort*, où il est possible de voir comment ce poète exprime le motif funèbre et quelles images ou bien quelles formules pouvaient éventuellement servir à Mallarmé dans la création de son sonnet commémoratif. Dans le cycle baudelairien mentionné il y a surtout deux textes qui attirent notre attention analytique ; c'est *La Mort des artistes* et *Le Voyage*. Le premier est un sonnet qui allégorise la situation des artistes vis-à-vis de la mort, et l'autre, bien plus long et composé de huit parties, universalise le thème, en le métaphorisant par la figure d'un voyage en bateau.

Dans *La Mort des artistes* l'idée de périr constitue une grande promesse de l'art finalement accompli et génial. Selon Baudelaire les gens obsédés par l'ambition de *piquer dans le but, de mystique nature*, c'est-à-dire ambitieux de créer une œuvre idéale, marquée par le génie divin, attendent la mort pour se libérer de leur *mainte lourde armature* et enfin se voir satisfaits artistiquement. Dans cette version la vocation artistique signifie en effet un dur destin parce que : « avant de contempler la grande Créature / dont l'inférieur désir les remplit de sanglots », les adeptes du beau doivent beaucoup souffrir, entreprendre bien des travaux inutiles, *se marteler la poitrine et le front* dans la peine créatrice et vivre sans aucune

joie ni l'orgueil des producteurs des œuvres de valeur. Il ne leur reste donc qu'espérer *la Mort, planant comme un soleil nouveau*, qui finalement *fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau*. Baudelaire présente la mort des artistes comme l'unique chance de devenir quelqu'un dans le monde de l'art. Les artistes y sont métaphorisés en tant que membres d'un troupeau qui *secouent leurs grelots* et mènent une vie *caricaturale*, archers qui perdent en vain leurs *javelots* et *sculpteurs damnés et marqués d'un affront*. Ils se sentent déçus, fatigués, peu doués ou atteints d'une impuissance créatrice durable. Puisqu'une telle image des artistes n'a rien en commun avec la haute position et le succès poétique de Baudelaire, dans le sonnet qui lui est consacré, Mallarmé ne fait aucune allusion à ce type d'associations.

Ce qui néanmoins rapproche les deux textes c'est leur message et leur forme de sonnet. Au niveau du message il s'agit de la même conviction des deux poètes que la vocation artistique et ses résultats ont une nature par excellence *mystique* dont la vraie source sera révélée, peut-être, seulement après la mort. C'est pourquoi la vie et le travail des artistes coûtent très cher sans porter aucune garantie d'y réussir. En ouvrant son sonnet avec l'image du *temple enseveli* raffigurant l'auteur des *Fleurs du Mal*, Mallarmé renforce le message de Baudelaire sur la situation sacrée du poète et la présente comme entièrement accomplie et confirmée dans son cas. Cet artiste devenant le *temple* pour tant de poètes a donné une preuve incontestable de son génie. Dans la conscience collective, le *temple* symbolise le sacré, le sublime, l'objet du culte et l'espace béni, par quoi Mallarmé souligne aussi l'importance de la vocation poétique et une position privilégiée de Baudelaire dans l'élite des gens de lettres, non seulement français. Pour ce qui est de la forme du sonnet que Mallarmé maintient dans son poème commémoratif, c'est elle qui domine dans le cycle baudelairien sur la mort (où cinq poèmes sur six ce sont des sonnets). Cette observation perd toutefois sa pertinence dans le contexte formel de la poésie mallarméenne où les sonnets ont une fréquence d'emploi bien élevée. Comparés du point de vue métrique, Baudelaire et Mallarmé appartiennent tous les deux aux grands amateurs du sonnet et l'application de cette structure par Mallarmé pour honorer Baudelaire n'a rien d'étonnant.

L'autre poème baudelairien du cycle dédié à la mort qui nous intéresse ici c'est *Le Voyage*. Il offre également un jeu intertextuel significatif avec son histoire de l'âme humaine qui *cherche son Icarie*, en voyageant dans plusieurs *pays chimériques*. L'âme de l'homme y ressemble *au vieux vagabond, piétinant dans la boue* qui s'obstine de trouver *de brillants paradis*, et aveuglé par ses illusions au lieu de voir *un écueil*, il crie *d'une voix ardente et folle*: «*Amour... gloire... bonheur!*». Dans ces strophes

de la II^e partie il est facile de reconnaître quelques liens avec le sonnet mallarméen. Dans les deux textes il y a une allusion au monde des mythes (*Anubis* et *Icarie*) et au domaine situé au-dessus de la terre dans un espace incertain. La puissance de la mort chez Mallarmé et la force de l'espoir chez Baudelaire provoquent la même réaction violente dans les deux sonnets à cette différence que le dieu Anubis crie de colère pour humilier l'art immortel, tandis que l'âme de l'homme crie de fausse joie, en mettant son bateau, c'est-à-dire sa vie, en péril. Grammaticalement et lexicalement les deux versions renvoient à des connotations pareilles. Dans la IV^e partie du *Voyage* deux fois sont évoquées par Baudelaire *les plus riches cités* que signale aussi le sonnet mallarméen pour souligner l'importance du motif urbain dans les *Fleurs du Mal*. La fameuse définition baudelairienne de la vie et de l'homme comme *une oasis d'horreur dans un désert d'ennui*, se raccourcit discrètement chez Mallarmé dans l'idée des *opprobres subis* pendant l'existence terrestre, nécessaires pour être *essuyées* au moment de transcender. L'effet de *poison* chez Baudelaire vient du *pouvoir* des despotes, mais il signifie également l'alcool offert par la mort à ses voyageurs : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! » Chez Mallarmé *un poison tutélaire de l'Ombre* garde sa puissance et sa fonction protectrice, car il soulage et libère de tout le mal terrestre. Dans l'imaginaire baudelairien la mort se trouve personnifiée dans la figure masculine d'*un vieux capitaine*, alors que dans le sonnet mallarméen la personnification de la mort reste plus conventionnelle dans son aspect féminin de *l'Ombre au voile*. Baudelaire métaphorise la vie au moyen dynamique du *voyage*, ce qui confère une allure narrative au texte, et il joue sur l'analogie de l'homme avec le *bateau* et de la fonction du capitaine avec la mort. Mallarmé donne, en revanche, la vision du port auquel le bateau baudelairien arrive pour terminer ses jours. Le mouvement y est arrêté par l'agonie, la contemplation remplace naturellement l'activité désormais inutile. Ainsi les deux poèmes se complètent comme deux étapes successives de l'existence ; Baudelaire raconte le voyage dont la fin est présentée dans le sonnet de Mallarmé.

Pour les théoriciens de la religion la mort représente « un rite de passage du profane au sacré » pendant lequel l'homme s'élève au niveau supérieur du divin et de l'éternel (ELIADE, M., 1969 : 30). Comme chaque rite initiatique, la mort comprend plusieurs moments critiques et douloureux, déclenchés par les remords et les souvenirs de la vie déjà achevée. Ils reviennent au moment de périr pour rendre l'homme plus conscient de ses actes commis et le préparer à sa transcendance. Les poètes symbolistes, fidèles à leur conviction que l'infini se cache dans le fini (LACQUE-LABARTHE, Ph., NANCY, J.-L., 1978 : 342—343) étaient, comme on le sait, très sensibles au domaine du sacré, sans le réduire cependant aux religions

institutionnelles. Souvent ils ne le suggéraient que de manière indirecte, voilée et allusive. Baudelaire n'hésite donc pas à constater que : « Par l'opération d'un mystère vengeur / Dans la brute assoupie un ange se réveille » (*L'Aube spirituelle*) et dans plusieurs poèmes il s'adresse à Dieu, au Diable ou bien à quelque autre *Idole* plus vague pour les assurer qu'il ne les oublie pas, en les présentant autant dans la matière du monde qu'à l'intérieur de son propre cœur et cerveau.

« [Dans l'univers baudelairien] à la vision polarisée succède une phase où les contraintes, sans se concilier véritablement, sont rapprochées comme à dessein d'exprimer quelque chose d'ineffable. Dans un certain nombre de cas, l'ombre et la lumière semblent ne pas s'exclure mais au contraire vouloir signifier la présence d'un élément mystérieux. Cet élément, c'est le sacré » (CELLIER, L., 1977 : 195).

Mallarmé, plus sceptique dans la question de la foi, prétend qu'il *porte son Éternité* avec lui (MALLARMÉ, S., 1977 : 379) et il exige de l'art la capacité de *sacrer* ce qu'elle nomme (MALLARMÉ, S., 1945 : 372), en remplaçant la religion dans cette tâche.

« [La poésie de Mallarmé] est en étroite communication avec l'infini, elle se manifeste dans l'ordre formel, mais relève d'un ordre supérieur métaphysique » (EIGELDINGER, M., 1975 : 203).

Sans doute la dimension sacrée de l'art ressort chez les deux poètes d'une façon plus ou moins manifeste et sous différentes formes.

Dans les images mallarméennes métaphorisant la mort de Baudelaire apparaissent des éléments faciles à trouver dans le rite initiatique : le cimetière, le tombeau, la présence d'Anubis avec sa bestialité et son *aboi farouche*, l'ambiance nocturne, la boue, les *opprobres* qu'il faut faire disparaître avant de passer à une étape supérieure, l'arrivée de *l'Ombre* et finalement *le poison* mortel. En « divinisant » Baudelaire, l'auteur du sonnet fait comprendre la réalisation heureuse de l'expérience initiatique par le défunt. En ce qui concerne le *voyage* raconté par Baudelaire, il décrit aussi une espèce de rite initiatique, passé par *l'Humanité bavarde, ivre de son génie* et superbe qui, après avoir connu divers paysages, *cieux embrasés*, les climats capricieux, dangers, risques et gens de toute sorte, va droit à la mort. Dans la vision baudelairienne ce rite est trop difficile pour la foule de gens médiocres auxquels il fait peur, mais il réussit dans le cas d'un petit groupe d'audacieux aux cœurs *remplis de rayons* qui sont déjà prêts à *plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?* La transcendance fait partie intégrale de leur existence, ils l'acceptent et ils partent à sa rencontre.

Dans sa *Symphonie littéraire* Mallarmé écrit une formule qui explique son idée sur la noblesse spirituelle de Baudelaire et la potentialité métaphysique de son imaginaire :

J'ai fermé le livre [*Les Fleurs du Mal* — K.W.-M.] et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l'apparition du poète savant qui me l'indique en un hymne élané mystiquement comme un lis. Le rythme de ce chant ressemble à la rosace d'une ancienne église...

MALLARMÉ, S., 1945 : 263—264

La patrie des deux poètes se trouve donc dans l'infini du ciel et elle ne se laisse visiter que de loin, dans le silence d'une ancienne église et dans les couleurs illuminées d'une rosace pleine d'anges blancs comme des hosties et de saintes avec leurs palmes. L'essai mallarméen consacré à Baudelaire se termine avec une exclamation liturgique de gloire : « *Alleluia!* » (MALLARMÉ, S., 1945 : 264). Sous ce jour la présentation de Baudelaire dans la figure du temple s'explique encore mieux. Le profil initiatique du poème de Baudelaire et du sonnet de Mallarmé permet de découvrir chez eux la même conscience de l'importance des problèmes eschatologiques dans l'art.

Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles, 1961 : « Les Fleurs du Mal ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. Dir. Claude PICHOS. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » : 1—174.
- BÉGUIN, Albert, 1973 : *Création et Destinée*. T. 1. Paris, Seuil.
- CELLIER, Léon, 1975 : « Discours inaugural ». In : *Colloque Mallarmé*. (Glasgow, novembre 1973). Texte établi par Carl P. BARBIER. Paris, Nizet.
- CELLIER, Léon, 1977 : *Parcours initiatiques*. Grenoble, Neuchatel, À la Bacconière.
- EIGELDINGER, Marc, 1975 : *Le dynamisme de l'image dans la poésie française du Romantisme à nos jours*. Genève, Slatkine Reprints.
- ELIADE, Mircea, 1969 : *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard.
- GIROUX, Robert, 1978 : *Désir de synthèse chez Mallarmé*. Sherbrooke, Naaman.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, 1978 : *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*. Paris, Seuil.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1945 : *Œuvres complètes*. Dir. Henri MONDOR et Georges JEAN-AUBRY. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MALLARMÉ, Stéphane, 1977 : *Documents*. Vol. 6. Dir. Carl P. BARBIER. Paris, Nizet.
- POULET, Georges, 1977 : *Entre moi et moi (essais critiques sur la conscience de soi)*. Paris, José Corti.
- SOLLERS, Philippe, 1968 : *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris, Seuil.
- THIBAUDET, Albert, 1936 : *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*. Paris, Stock.
- TODOROV, Tzvetan, 1977 : *Théories du symbole*. Paris, Seuil.
- WOJTYNEK, Krystyna, 1990 : *Słowa w drodze*. Katowice, Wyd. UŚ.
- WOJTYNEK-MUSIK, Krystyna, 2000 : *Poétiser à la manière symboliste*. Katowice, Wyd. UŚ.

MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA

Universidad de Silesia

Al jugar con las palabras se multiplican mundos — análisis de los juegos literarios y de lenguaje en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante

ABSTRACT: This article can be classified as the one belonging to the broad area of “literary and language plays on words” due to its multilevel interpretation of the ludic character of literature in the novel entitled *Tres tristes tigres*, written by the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante, who makes the everyday language of the Havana at the end of the 1950s the object of a play on words, and matter at the same time, which does a literary recreation through its poetisation of the colloquial language. The language, as well as literature, is a pure play on words, which, in turn, destroys in the *TTT* (*Three Trapped Tigers*) the traditional canon of the novel and creates a work of literature open to multiple interpretations and which needs an active polyglot reader able to decipher the net of allusions and references to other literary works. The mechanism of the literary play on words is based on parody (of the language itself, of the work of other Cuban writers, of American cabaret, of business celebrities, of the stories related by the characters present in the novel, and of their clumsy English-Spanish translation), on a variety of different points of view that turn the novel into a polyphonic one, on the presence of a stereotype and irony. Moreover, the play on words (anagrams, palindromes, neologisms, polysemy and ambiguity) undergoes an analysis characterised by a polyperspective interpretation of the novel. While talking about the innovative character of the novel, being an example of a new Latin American novel, we present its above-mentioned features and we also do quite a detailed analysis of one of its chapters entitled in Spanish *Los visitantes*, which best reflects the principal intention of Cabrera Infante: to make everyday language the main character by means of playing with it, and in this way to create a multitude of realities.

KEY WORDS: Hispano-American language novel, Guillermo Cabrera Infante, *Three Trapped Tigers*, polyphony, literary and language play on words, parody.

El objetivo de nuestro análisis es presentar la obra maestra de Guillermo Cabrera Infante, titulada *Tres tristes tigres*¹ (1967), y en particular su capítulo “Los visitantes”², desde la perspectiva de su complejidad formal en la que los fenómenos literarios, tales como parodia, polifonía textual, multiplicación de visiones, estereotipo o ironía tejen el texto literario junto con los juegos de lenguaje que aquí se logran a través de trabalenguas, tipografías en mayúsculas remarcando los acentos orales, intentos de reproducción del canto y el tarareo, imitación fonética, juegos de lenguaje cacofónicos, anagramas, palíndromos o extranjerismos (expresiones inglesas intercaladas en el texto en español), que marcan la oralidad intencionada de toda novela y su concepción ingeniosa de ser una novela de ficción y de lenguaje, abierta en la que un lector activo debe reconstruir en el propio proceso de lectura la realidad de la novela como un todo, porque *TTT* no tienen una trama argumental lineal, una lógica de las novelas tradicionales, ni un número reducido de personajes-narradores, en contrario se trata de una novela alusiva, intertextual, paródica y polifónica.

En un análisis como este sería imposible abordar detalladamente todos los aspectos mencionados por eso hemos decidido esbozar los rasgos característicos de la novela en marco del tema principal de la serie titulada “Juegos literarios”, presentando en primer lugar los rasgos específicos y constituyentes de la novela, y secundamente enfocándonos en un capítulo seleccionado de la novela que ilustra bien la intención de Cabrera Infante, de hacer juego de una novela cuya materia constituye la palabra y cuya creación depende del autor y, su recepción posteriormente está en función de quién y cómo la interpreta³.

TTT ocupan un lugar destacado en el panorama literario hispanoamericano funcionando bajo la etiqueta de “nueva novela latinoamericana”, que en términos generales su “novedad” debe a su profunda ruptura de los cánones genéricos y su innovación lingüística literaria, desconocida en los años sesenta del siglo XX⁴. En lo que se refiere a esa nueva tipolo-

¹ La novela galardonada con el Premio Biblioteca Breve, de Seix Barral, en 1964. A pesar de ser uno de los autores hispanoamericanos más reconocidos, a Cabrera Infante no se le han otorgado muchos premios, pero entre ellos se encuentra uno de los más prestigiosos, el Premio Miguel Cervantes de Literatura, que obtuvo en 1997 por su creación literaria.

² Uno de los ocho capítulos de *TTT* que junto con el Prólogo y el Epílogo forman la novela.

³ El carácter lúdico de la actividad literaria de G. Cabrera Infante confirman sus palabras: “Para mí escribir, hasta lo que usted llama literatura seria, es un juego. Los juegos de palabra son palabras cuyo significado depende del juego; es el jugador quien dispone los movimientos” (MAC ADAM, A., 1996: 69).

⁴ Hablar a propósito de la novela del lenguaje no se puede olvidar de otras novelas paradigmáticas en este sentido, como *Rayuela* de Cortázar o *Paradiso* de Lezama, dado que

gía de textos literarios creados en Hispanoamérica podemos encontrar un conjunto de rasgos comunes e innovadores a la vez, de los que también se sirve Cabrera Infante. La nueva novela latinoamericana quiebra el canon tradicional de concebir una novela realista, un fiel reflejo de la realidad humana con su línea lógico-argumental sin cuestionar. Como alternativa a la tradición imitadora propone centrar el interés en el lenguaje, lo que Julio ORTEGA (1969: 7) define “la ampliación del género en las rupturas de lenguaje”, de ahí que la novela aparezca como: “un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí mismo, se plantea como interrogante sobre el mundo, no cómo solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o imitar la «realidad»: su capacidad crítica es otra cosa, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia” (ORTEGA, J., 1969: 11).

La exploración del lenguaje hablado en *TTT* viene a propósito de “convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje horizontal, absolutamente hablado, a un plano artístico, a un plano literario” (SHAW, D.L., 2005: 198). Otras características revolucionarias de nuevas novelas, también encontrables en *TTT* son: la fragmentación en los puntos de vista, lo que lleva a una realidad múltiple y simultánea, bien ejemplificada en el capítulo “Los visitantes” que abordaremos más adelante; la ruptura lógica-cronológica, procedimiento que aleja al lector de una conceptualización en términos reales de los hechos presentados, dando más libertad a su imaginación y la búsqueda del significado total de la obra, también aparece la idea de una “razón simultánea”, que se realiza o infiere a través de estrategias tales como el montaje cinematográfico o las discontinuidades, y finalmente podemos enumerar la perspectiva de un narrador centrado en la escritura como objeto y realidad, con la que muchas veces la novela tiene un carácter autoreferencial, centrado en la crítica de la misma.

Ahora bien, si hemos clasificado *TTT* como una novela del lenguaje, que introduce el juego en diferentes niveles del discurso literario, podemos pasar a detallar esta actitud lúdica de su autor. Empecemos con el título, que ya es significativo, *Tres tristes tigres*, una cacofonía que evoca la idea del juego de lenguaje, que efectivamente lo es, ya que forma parte de un trabalenguas, “Tres tristes tigres comen trigo en un trival”, pronunciado por uno de los protagonistas de la novela. El mismo título perturbaba la

de ellas ha surgido el énfasis del experimentalismo lingüístico de diversa índole como, por ejemplo, la introducción de idiolectos, creación de neologismos, polilingüismos, distorsiones semánticas, ambigüedades, juegos morfosintácticos, ideogramas o juegos tipográficos. La influencia de *Ulyses* de Joyce también es notable en estas novelas del lenguaje (GÁLVEZ, M., 1987: 103—111).

mente de los críticos de aquel entonces que querían ver un significado escondido bajo la forma cacofónica. Nada más erróneo. El mismo Cabrera Infante difuminó las dudas, sosteniendo que se trata sólo de juego, que el título es “parte de un trabalenguas que no significa nada” (MAC ADAM, A., 1996: 69). Siguiendo las pautas de una concepción nueva de literatura podemos asumir que ya no valen los significados de una realidad dada, sino el lenguaje mismo, es decir, la forma exterior como una entidad significante. A pesar de esa aclaración de Cabrera Infante sobre la naturaleza del título aparecieron diversas interpretaciones, una de ellas está proporcionada por la traductora polaca, Urszula KROPIWIEC (1997: 182):

“Literalmente *Tres tristes tigres* significa en polaco «Trzy smutne tygrysy». La palabra «tigre» ('tygrys' en polaco) funcionaba en Cuba como, por ejemplo, su equivalente polaco 'stary' en las conversaciones entre hombres; la expresión: «¿Qué pasa, tigre?» o otra más cubana: «¿Quiai, tigre?» se podría traducir al polaco como: «Co słychać, stary?». «Tres» — 'trzy' (en polaco) podría sugerir que hay tres tigres, o sea, protagonistas de la novela, encarnados exclusivamente por protagonistas masculinos. Sin embargo, contándolos de cualquier manera posible y conforme a la lógica de la novela, los hay dos o cuatro o seis o siete, pero nunca tres. Uno de los elementos del título, fácilmente encontrable en la novela, es el adjetivo «tristes» — 'smutne' en polaco» [trad. del polaco al castellano M.K.-K].

El atributo “triste” viene dictado por las circunstancias en las que se encontraba Cabrera Infante y también su tierra natal, Cuba, por aquel entonces. Recordemos que escribió *TTT* en la primera mitad de los años cincuenta del siglo XX, cuando ya se había trasladado a Bruselas, por eso su condición de emigrante le hizo escribir una novela de carácter nostálgico por la Habana de los cabarés, clubs nocturnos, en la que uno estaba rodeado por las mujeres bellas, artistas y, ante todo, los turistas americanos que deseaban el encanto del trópico, la Habana con su fauna nocturna⁵ que ya no existía en el momento de escribir la novela y la que desapareció definitivamente apenas unos años después de la Revolución Cubana de Fidel Castro.

Aunque la cita mencionada pone en descubierto los elementos constituyentes del título, no da respuesta definitiva a qué se refiere, incluso no disipa dudas por qué aparece el número “tres” si la constelación de protagonis-

⁵ Cabrera Infante en una entrevista así explica la génesis de *TTT*: “Esto ha sido una intención ecológica: describir la fauna nocturna de la Habana” en: *El arte de narrar. Diálogos*. Monte Ávila Editores. C.A. Caracas, Venezuela, 1977, la traducción polaca: „Najważniejsze jest słowo. Z Guillermo Cabrera Infante rozmawia Emir Rodríguez Monegal”. *Literatura na Świecie* 1988, nr 5 (202): 278, traducción del castellano al polaco: D. Markiewicz, E.M. Grzegorzczak [trad. del polaco al castellano — M.K.-K.].

tas es diferente. La conclusión que se escapa de la lógica, pero recordemos que todo es posible en un mundo de juego literario con una lectura abierta. Para despertar la otra actitud de lector y también acentuar la “otredad” de la obra que tiene en sus manos, Cabrera Infante ofrece la clave de su interpretación en el paratexto que acompaña la novela, de este modo subrayando la ficcionalidad de la obra. Así, en la *Noticia* podemos leer:

Los personajes, aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción. Los nombres propios mencionados a lo largo del libro deben considerarse como pseudónimos. Los hechos están, a veces, tomados de la realidad, pero son resultados finalmente como imaginarios. Cualquier semejanza entre la literatura y la historia es accidental.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 10

La aclaración que acabamos de mencionar nos da derecho a considerar el carácter irreal, ficticio de *TTT*, pero también nos invita a tomar parte en el juego, que aquí ofrece la parodia. Con la última frase se parodia la nota que siempre aparece al final de la película: “Cualquier semejanza entre los personajes y la historia es accidental”. Tampoco esa referencia fílmica es casual, dado que Cabrera Infante fue un apasionado crítico cinematográfico⁶. Siguiendo las explicaciones del autor en el paratexto titulado *Advertencia*, el lector ya se enjaula en la realidad cubana con todos sus peligros de estar atrapado por un texto hermético y accesible sólo a los cubanos y en particular a los habaneros de los finales de los años cincuenta del siglo XX, texto cuyo protagonista es la Habana nocturna, bilingüe, cubano-americana, la cuna de los cabarés y clubes. Pero no solamente las dificultades lingüísticas se escalonan ante el supuesto lector, sino se trata de la oralidad del texto literario entendida y concebida como recreación literaria, en palabras de Marisa MOYANO (2004) en caso de Cabrera Infante “su literatura se funda en el lenguaje de la oralidad como una operación intelectual concreta, que configura sobre esa base un lenguaje «literario», como «poetización de la oralidad»”. Con la presencia del habla, diferentes dialectos o registros del lenguaje, en suma lo que nos remite al término bajtiniano de polifonía y dialogismo y su subcategorización, o mejor dicho, a su realización específica en la heterología y la heteroglosia, Cabrera Infante no pretende reconstruir dichos dialectos, tal como lo hacía la estética realista con el único objetivo de dar más verosimilitud a lo narrado.

⁶ Cabrera Infante en 1954 comenzó a escribir con el seudónimo de G. Caín (la abreviatura que viene de unir las dos primeras sílabas de sus apellidos) la crítica de cine en *Carteles*, semanario popular del que sería jefe de redacción en 1957. También fundó la Cinemateca de Cuba, que presidió de 1951 a 1956. Sus relaciones con el cine, van más allá, fue directivo del Instituto del Cine y autor de la recopilación de críticas cinematográficas *Un oficio del siglo XX*.

A continuación presentaremos las mencionadas explicaciones de CABRERA INFANTE (1998: 10):

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se habla en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto. La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta.

Con tal afirmación se supone otro pacto de lectura al conceder al lenguaje un protagonismo exclusivo, además orientado hacia la oralidad. Con la diferente actitud lectora también se experimenta el cambio radical en el proceso de la escritura y de la ficción literaria. Completando todas las sugerencias del autor de *TTT* encaminadas a adoptar una postura diferente al interpretar su novela, no se puede desconsiderar el epígrafe de Lewis Carroll que antecede al Prólogo, “Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 11), que hace referencia al mundo imaginario y su primacía, quizá al porvenir del mundo habanero captado en la novela en un momento dado, que como otras realidades es efímero, único e irrecuperable en otra ocasión.

Al referirnos al conjunto de rasgos específicos de nueva novela hispanoamericana aplicados a la configuración de *TTT* hay que insistir en esa idea de Cabrera Infante que trata la literatura como puro juego verbal, traducción de la oralidad como mecanismo de escritura. En este proceso destaca la construcción misma de la novela en la que múltiples perspectivas narrativas están en el constante movimiento de vaivén. Esa superposición de varios puntos de vista, y con ellos diferentes modos de hablar, recordemos que en *TTT* aparecen múltiples narradores en primera persona, transgrede el esquema tradicional de novela por presentar varias historias en un desorden lineal, así conformando el fragmentarismo de la novela. De ahí surge el pacto de lectura activa e imaginaria, reforzada desde las primeras páginas del libro, es decir en el Prólogo, en el que se anuncia esa nueva concepción de la novela. A continuación presentaremos el fragmento del prólogo para experimentar la “otredad novedosa” de *TTT*:

Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentlemen. Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes. Good-evening, ladies & gentlemen. Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo... “Tropicana”, the most fabulous night-club in the WORLD... presenta... pre-

sents su nuevo espectáculo... its new show... en el que artistas de fama continental... where performers of continental fame... se encargarán de transportarlos a ustedes al mundo maravilloso... [...] y extraordinario... of supernatural beauty... y hermoso... of the Tropics... El Trópico para ustedes queridos compatriotas... ¡El Trópico en Tropicana! [...] Público amable, amable público, pueblo de Cuba, la tierra más hermosa que ojos humanos vieran, como dijo el Descubridor Colón (no el Colón de Colón, Castillo y Campanario, no... Jojojó. Sino ¡Cristobal Colón, el de las carabelas! [...] Quiero hablarle, si la amabilida proverbial del Respetable cubano me lo permite, a nuestra ENorme concurrencia americana: caballeros y radiantes turistas que visitan la tierra de las gay senyoritae and brave caballeros... For your exclusive pleasure, ladies and gentlemen, our Good Neighbours, you that are now in Cuba, the most beautiful land human eyes have ever seen, as Christofry Columbus, The Discoverer, said once, you, hap-py visitors, are once and for all, welcome. WelCOME to Cuba! All of you... be WELlcome! [...] ¡Arriba el telón! ... Curtains up!

CABRERA INFANTE, G., 1998: 13—14

El mundo novelesco aquí se estructura como una obra teatral, dominada por lo oral, como un espectáculo en vivo en Tropicana, subrayando la importancia de la enunciación sobre lo enunciado, aquí el narrador, encarnado por un presentador, inicia ante el lector el juego programado por la ficción literaria, a partir de este momento lo ficticio de *TTT* se revela en una traducción intencionada que, por lo visto, es de doble dimensión, por un lado se transfiere la materia hablada, lo oral a la escritura, introduciendo la tipografía especial en el texto, palabras con letra mayúscula, en cursiva, voces onomatopéyicas, puntos suspensivos, imitación fonética, cacofonía, por otro, se traduce el texto del castellano al inglés, no exento de errores de traducción, que no sólo refleja la intención lúdica de la novela, sino la realidad lingüística de Cuba de Fulgencio Batista, realidad bilingüe, polifónica. No obstante, dicho prólogo con el cabaré en Tropicana también se puede interpretar en términos de parodia, es muy probable que aquí se parodie el cabaré americano al estilo de Hollywood.

Subrayando a lo largo del presente artículo la originalidad de *TTT* que expone la idea de innovar el género novelesco, también dentro de la misma aparece una especie de teoría de la novela, y por ende, de la literatura y del lenguaje, que figura en primer plano. Lo específico de esta novela parece ser la introducción de un personaje enigmático, Bustrófedon⁷, ausente, pero constantemente aludido y citado por otros personajes,

⁷ La palabra “Bustrophedon”, en griego *Boustrophēdōn*, significa la manera de escribir de derecha a izquierda en una línea, y de izquierda a derecha en la siguiente, empleada en las inscripciones antiguas (SŁAWIŃSKI, J., red., 2005: 72, trad. — M.K.-K.).

que desempeña aquí papel de una conciencia o voz en la que subyace el protagonismo del lenguaje. El genio creativo y las maniobras lingüísticas de este personaje se dan a conocer en el capítulo “Rompecabeza”, del que citaremos algunos fragmentos para confirmar este poder ilimitado de la palabra en el juego que nos brinda Cabrera Infante. El capítulo se inicia con la evidente transgresión del hilo narrativo que nos ofrece el siguiente calambur:

¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en la adivinanza sin respuesta, en la espiral. *Él era Bustrófedon para todos y todo para Bustrófedon era él.* No sé de dónde carajo sacó la palabrita — o la palabrota. Lo único que sé es que yo me llamaba muchas veces Bustrofotón o Bustrófotomaton o Busnéforoniepece, depende, dependiendo y Silvestre era Bustrófenix o Bustrófeliz o Bustrófitzgerald [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 219

Parece que es calambur uno de los recursos lingüísticos más explotados en los juegos de lenguaje que estructuran el texto, según Carlos FUENTES (1972: 31): “dos, tres, diez raíces diferentes se entretajan para hacer, de una sola palabra, un nudo de significados, cada uno de los cuales puede desembocar sobre, unirse a, otros centros de alusiones que también se abren a nuevas constelaciones, a nuevas interpretaciones”. Y así tenemos esa explosión del lenguaje, la realidad lingüística que traspasa los límites conocidos de los significados, creando voces nuevas que con sus significantes novedosos remiten a un concepto inexistente, o a un concepto que se pudiera nombrar de otra manera. Aplicando este procedimiento, del que habla Carlos Fuentes, a la situación narrativa de *TTT*, logramos crear una multitud de nuevas palabras cuyos significados quedan enmascarados en ese juego de raíces diferentes que se entretajan y ofrecen un filón sin agotar. Su significado depende del intérprete, de su imaginación, bagaje cognitivo, así convirtiéndose en un significado connotativo. A continuación presentaremos un ejemplo del mencionado mecanismo:

Recuerdo que un día fuimos a comer juntos él, Bustrofedonte (que era el nombre esa semana para Rine, a quien llamaba no solamente el más leal amigo del hombre, sino Rineceronte, Rinedocente, Rinedecente, Rinecente, como luego hubo un Rinecimiento seguido del Rinesimiento, Rinesemento, Rinefermento, Rinefermoso, Rineferonte, Ronoferante, Bonoferviente, Buenofarniente, Busnofedante, Bustopedante, Bustofedonte: variantes que marcaban las variaciones de la amistad: palabras como un termómetro), y yo, [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 219

Al estudiar el fragmento citado también podemos aceptar como válida la sugerencia de Luis GRIFFO (1995: 92) que en el capítulo “Rompe-cabeza” “la estrategia de composición consiste en la expansión de una idea-palabra que va desintegrándose hasta desaparecer. La palabra no consigue comunicar, y lo que expresa no conecta directamente con el significado”.

En este capítulo la experimentación lingüística alcanza sus máximos, acompañada con un espíritu jocoso se disfraza de distintas formas, de ahí aparece bajo la forma de los trabalenguas ingeniosos inventados por Bustrófedon (“En Cacarajícara hay una jícara que el que la desencacarajicare buen desencacarajicador de jícaras en Cacarajícara será” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 225)) o los palíndromos (“Dábale arroz a la zorra el abad”, “Amor a Roma”, “Anilina y oro son no Soroya ni Lina”, “Abaja el Ajab y baja lea jabá” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 225)), o más refinados anagramas, con el protagonismo de La Estrella, cantante mulata, otro personaje de la novela. Con el fin de comprender la forma gráfica del siguiente anagrama, citaremos el fragmento del texto que da clave para su descifración:

[...] que era nuestro tema eterno entonces, La Estrella, por supuesto, y con ella Bustrofizo un anagrama (palabra que descompuso en una divisa, Amarg-Ana) con la frase Dádiva ávida: vida, que escrita en un encierro, en la serpiente que se come, en el anillo que es ana era un círculo mágico que cifra y descifraba la vida siempre que se empezara a leer una cualquiera de las tres palabras y era una rueda de la in-fortuna: ávida, vida, ida, David, ávida, vida, ida, dádiva, dad, ad, di, va: comenzando de nuevo, rodando y rodando [...], y que también y tan bien y tan(to) bien podía usarse con La Estrella porque la palabra-rueda, la frase, el anagrama de doce letras que son doce palabras:



era una estrella y

sonaba siempre a diva.

Para explorar ese pozo creativo sin fondo que nos proporciona el lenguaje y nuestra imaginación recurrimos a otros ejemplos del juego que constituye la materia literaria de *TTT*, y en concreto a la escritura en espejo (“man-onam”, “azar-raza”, “aluda-adula”, “otro-orto”, “risa-asir” (CABRERA INFANTE, G., 1998: 228)), y a la tipografía piramidal inversa del texto que hace referencia al sentido total del fragmento presentado, además de evidente alusión al cuento maravilloso árabe — *La lámpara de Aladino*, ilustrándolo en una forma gráfica (CABRERA INFANTE, G., 1998: 221):

Y el dueño se achicó, si es que podía hacerlo todavía y
 fue el hombre increíblemente encogido, pulgarcito
 o meñique, el genio de la botella al revés y
 se fue haciendo más y más y más chico,
 pequeño, pequeñito, chirriquitico
 hasta que se desapareció por
 un agujero de ratones al
 fondo-fondo-fondo,
 un hoyo que
 empezaba
 con
 o

Bustrófedon traspasa todos los convencionalismos lingüísticos, su imaginación le facilita la creación del “Diccionario de Palabras A-fines y Ideas Sin-fines” del que caza palabras en sus safaris semánticos, como lo define otro narrador de la novela, de este modo contribuyendo con su labor a la recreación de un nuevo código lingüístico, a la redefinición de la realidad a partir de introducir unas nuevas formas de denominarla, como si se tratara de otra, novedosa conceptualización de términos ya conocidos, y por ende, la invención de un idioma nuevo emparentado con o enraizado en el español cubano.

El afán de escribir una obra experimental, que sin duda alguna es la novela *TTT*, se proyecta en la actitud que adopta su autor, o narradores como creación ficticia, que en su perenne búsqueda por la palabra, nuevos significados proponen la alternativa a la novela y la literatura tradicionales, ofreciendo la reescritura de la misma, exponiendo el lenguaje en primer plano, introduciendo la oralidad o criticando la corrección literaria y el estilo a los que se pretendía hasta entonces en el proceso de concebir la literatura seria y digna de ese nombre. Por eso la concepción de literatura que se hace a través de la novela *TTT* transgrede los modelos establecidos y se asemeja más bien a una anti-literatura con su propuesta de convertirse en juego, es una búsqueda de forma que no se encuentra en su totalidad o de un estado al que aspiran los personajes. En definitiva, la búsqueda, el

experimento definen el plano del sentido de la obra, al mismo tiempo que se descubren las búsquedas particulares de los protagonistas:

[...] a mi pretensión de recordarlo todo (Silvestre) o la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina [...] o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Éramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 335

La última parte del presente análisis dedicaremos a abordar el tema de los juegos o fenómenos literarios, en otras palabras, intentaremos ejemplificar todo lo dicho anteriormente sobre la naturaleza de *TTT* mostrando la diversidad de lenguajes sociales y de visiones del mundo basada en varios tipos de recursos estilísticos y textuales que pueden ser considerados como polifónicos. Con tal objetivo nos enfocaremos en el análisis de uno de los capítulos de *TTT*, “Los visitantes”, donde la polifonía y el dialogismo, la ironía, el estereotipo y la parodia junto con el protagonismo del lenguaje son la materia prima del texto. Es sabido que los conceptos de polifonía y de dialogismo en la lengua y la literatura remontan a los escritos de Mijaíl Bajtín que “sitúa en la polifonía clara implicación de la estructura de la sociedad en cuyo contexto se produce” (VILLANUEVA, D., 1989: 20) y el dialogismo define como “cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese dialogismo implica la heterofonía, o multiplicidad de voces, la heterología, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales, y la heteroglosia, o presencia de distintos niveles de lengua” (VILLANUEVA, D., 1989: 187). Estos términos, acuñados por Bajtín, han sido empleados en sus estudios sobre las obras de Rabelais y Dostoievsky para aludir a la multiplicidad de voces y diversos tipos socioculturales de discurso. Aplicándolos a la obra de Cabrera Infante, su carácter polifónico, o bien dicho, heterofónico y heterológico, se debe a la presencia de distintas voces narrativas, al binomio de tipos socioculturales de los protagonistas cubanos y americanos con sus variantes lingüísticas individuales, a la distinta valoración estereotipada hacia lo ajeno, a la presencia de diversos puntos de vista que presentan los mismos hechos e interpretan la realidad desde las perspectivas contrarias, y finalmente, a la parodia⁸ de

⁸ En el capítulo “Los visitantes” se parodia el estilo de un escritor americano, poco reconocido, el ficticio Mr. Campbell. En otra parte de la novela titulada, “La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes”, también aparece la parodia, más bien, el “pastiche satírico” en términos de Genette, con el que en las

estilos reconocidos y aludidos a propósito de escribir otra novela dentro de la misma. Tal procedimiento permite crear una visión desdoblada de la realidad presentada, una visión multiplicada, poliperspectivista que, sumándose a los juegos de lenguaje, es la principal característica de *TTT* y en particular de su capítulo “Los visitantes”. En el capítulo en cuestión, el lector descubre el fenómeno de la polifonía textual, la parodia y el estereotipo a través de los relatos consecutivos, es decir, observaciones de los protagonistas americanos: Mr. y Mrs. Campbell, que nos cuentan sucesivamente sus versiones de una estancia en la Habana, introduciendo cada vez modificaciones, valoraciones nuevas a lo dicho anteriormente, acabando parodiándose uno a otro. La polifonía se muestra aquí por medio de heterofonía, como hemos señalado antes, aunque sólo hay dos protagonistas, pero nos ofrecen cuatro versiones de los mismos hechos. Los cuatro relatos engloban la “misma” historia de un recuerdo de la isla-un bastón, pero vista desde las perspectivas muy subjetivas, críticas y contradictorias cada vez reformuladas de nuevo. La historia se puede recapitular así: Mr. Campbell arrojó un bastón a un idiota mongólico, que en la realidad era su legítimo dueño, pensando que su propio bastón le había sido robado e inició la pelea con un tipo mongólico que tenía un bastón parecido y sin ninguna dificultad convenció a la policía que le ayudara recobrarlo. Al llegar a casa el matrimonio de los señores Campbell se enteró que había otro bastón. Como hemos dicho el suceso no tiene una versión legítima, más bien experimentamos el desdoblamiento polifónico del texto, resultado de emplear el procedimiento de contraposición: la negación y la crítica recíproca de las visiones de ambos protagonistas en las historias sucesivas, lo que produce el efecto de desorientación del lector cada vez que se añaden nuevas informaciones. La historia de los señores Campbell resulta ser un juego de interpretaciones, interminable, pero siguiendo la lógica de nuevas novelas hispanoamericanas, aquí los hechos reales no son muy importantes ni para los protagonistas, ni tampoco para los lectores. De ahí que se haga hincapié en las voces que interpretan y no en la historia misma que pasa a segundo plano, cediendo terreno a varios niveles de interpretación cultural y lingüística. Los protagonistas de “Los visitantes” son americanos, que no dominan muy bien el español cubano, por eso aparecen palabras o expresiones inglesas intercaladas al texto, muchas veces mal traducidas, o traducidas literalmente con sus tropezas gramaticales,

sucesivas versiones sobre este tema se parodia el estilo de José Martí en „Los hachacitos de Rosa”, de José Lezama Lima en “Nuncupatoria de un cruzado”, de Virgilio Piñera en “Tarde de asesinos”, de Lydia Cabrera en “El indisime bebe la moskuba que lo consagra Bolchevikua”, de Lino Novas en “¡Trínqueme ahí a Mornard”, de Alejo Carpentier en “El Ocaso”, y de Nicolás Guillen en “Elegía por Jacques Mornard (En el cielo de Locumberri)”.

ortográficas y estilísticas potenciando el efecto humorístico, especialmente cuando se trata de contraposición de estereotipos y valoraciones hacia lo cubano. El texto también está marcado por la presencia de actitud irónica de Mr. Campbell en su contradecir las observaciones de su esposa.

Volviendo a la cuestión lingüística del capítulo “Los visitantes”, la presencia de palabras inglesas en el texto en español, también puede ser un procedimiento literario que juega polifónicamente con ambos idiomas. Se supone que las historias fueron originalmente contadas en inglés americano y mal traducidas al español probablemente por otro personaje de la novela. También parece lógica la explicación de esa construcción del texto (una historia con dos versiones multiplicadas por dos) dada por Luis GRIFFO (1995: 91) que Mr. Campbell, escritor americano de poca estima profesional, al quien también se parodia, escribe un cuento en el que él mismo es un personaje. Soltero, se inventa una esposa de ficción que corrige a su vez el cuento. Este relato se traduce dos veces bajo el título de “Los visitantes”. Las dos traducciones aparecen en *TTT*, y en cada una de ellas se cuenta lo mismo dos veces.

Dicho sea de paso, aparece aquí la función autoreferencial del texto literario — se alude, se transforma lo ya escrito en la misma novela, así creando el efecto cómico, especialmente en las “segundas” versiones los protagonistas-narradores hablan sobre los mismos hechos recurriendo a los diferentes términos, cada vez más graciosos y peor traducidos. A continuación proporcionaremos cuatro versiones de la misma historia que pasan por los “filtros”, es decir interpretaciones de los narradores antes de llegar al lector⁹ (recordemos que sólo citamos fragmentos de apartados más extensos):

La “primera” versión de Mr. Campbell:

Mi asombro, pues, fue extraordinario y grato cuando al doblar una calle estrecha hacia un stand de taxi (una parada de taxi), iba un viejo con mi bastón.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 189

La “primera” versión de Mrs. Campbell:

El bastón no lo encontró Mr. Campbell en la calle, caminando junto con un hombre como un personaje-cosa de Gogol, sino en el mismo café. Estábamos sentados y al levantarse Mr. Campbell, echó mano a un bastón que había en la mesa de al lado, oscuro, nudoso igual que lo suyo.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 194

⁹ Las palabras en cursiva son ejemplos de expresiones muy mal traducidas al español.

La “segunda” versión de Mr. Campbell:

Me alejé caminando rápido buscando *una parada de taxis* y doblé la esquina y me paré y miré delante y luego miré atrás y entonces puede ver la cara en asombro de la Sra. Campbell, un espejo ahora porque ella estaba mirando mi cara asombrada. Allí, en una calle estrecha, iba un viejo de color llevando mi bastón [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 205

La “segunda” versión de Mrs. Campbell:

Cuando el Sr. Campbell se levantó para *irse simple y naturalmente* tomó un bastón de la próxima mesa, un oscuro, nudoso bastón exactamente igual que el de él.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 214

Y para completar nuestro análisis queremos presentar, como últimos ejemplos, los fragmentos de “Los visitantes” con las valoraciones este-reotipadas de las que se sirven los protagonistas americanos, Mr. y Mrs. Campbell, que contribuyen al efecto polifónico del texto y que se basan en la técnica de contrapunto reforzada por la actitud irónica del señor Campbell hacia la realidad cubana y la postura sincera e ingenua de su esposa, así convirtiéndola en el prototipo de mujer con poco seso.

Las valoraciones críticas de Mr. Campbell:

Mrs. Campbell venía hablando detrás de mí todo el santo tiempo y todo le parecía encantador: la encantadora pequeña ciudad, la encantadora bahía, la encantadora avenida frente al muelle encantador.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 183

Al borde del muelle había un grupo de estos encantadores nativos tocando una guitarra y moviendo unas marugas grandes y gritando ruidos infernales que ellos debían llamar música.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 183

Las valoraciones positivas de Mrs. Campbell:

Muchas cosas en la ciudad me parecieron encantadoras, pero jamás he sufrido el pudor de los sentimientos y puedo nombrarlas. Me gustó la ciudad vieja. Me gustó el carácter de la gente. Me gustó, mucho, la música cubana. Me gustó Tropicana [...].

CABRERA INFANTE, G., 1998: 193

Es cierto que la música cubana es primitiva, pero tiene un encanto alegre, siempre una violenta sorpresa en reserva, y algo indefinido, poético, que vuela arriba, alto, con las marcas y guitarra, mientras los tambores

la amarran a la tierra y las claves — dos palitos que hacen la música — son como ese horizonte estable.

CABRERA INFANTE, G., 1998: 192

Resumiendo todo lo dicho anteriormente, sin innecesarias repeticiones, podemos concluir que la novela del lenguaje, polifónica, alusiva, intertextual, abierta en el proceso de lectura ofrece muchas vías de su interpretación tratando al lector como si fuera senderista que recorre varios caminos cruzantes o bifurcantes, dándole más libertad en llegar a la meta y condicionando su éxito a ser un lector polígloto y culto, capaz de entrar en el juego literario o de lenguaje que le espera cada vez que tenga en sus manos *Tres tristes tigres*, sin olvidar que en este caso al lenguaje se le otorga incuestionablemente una finalidad creadora sobre la comunicativa que en principio tiene.

Bibliografía

- CABRERA INFANTE, Guillermo, 1998: *Tres tristes tigres*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- El arte de narrar. Diálogos*. Monte Ávila Editores. C.A. Caracas, Venezuela, 1977, la traducción polaca: „Najważniejsze jest słowo. Z Guillermo Cabrera Infante rozmawia Emir Rodríguez Monegal”. *Literatura na Świecie* 1988, nr 5 (202): 278, traducción del castellano al polaco: D. Markiewicz, E.M. Grzegorzczuk.
- FUENTES, Carlos, 1972: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Ed. Joaquín Mortiz.
- GÁLVEZ, Marina, 1987: *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus Ediciones.
- GRIFFO, Luis, 1995: “Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 538, abril [Madrid, Gráficas]: 89—94.
- KROPIWIEC, Urszula, 1997: „Co i jak parodiować w przekładzie powieści *Tres tristes tigres* Guillermo Cabrera Infante”. W: FAST, Piotr, red.: *Komizm a przekład*. Katowice, Wydawnictwo Śląsk: 181—187.
- MAC ADAM A., 1996: “Entrevista a Guillermo Cabrera Infante”. En: *Escritores Latinoamericanos. Los reportajes de The Paris Review*. Bs.As., Ed. El Ateneo: 69.
- MOYANO, Marisa, 2004: “*Tres tristes tigres*: la fiesta del lenguaje”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trestigr.html> (fecha de consulta 20.01.2009).
- ORTEGA, Julio, 1969: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- SHAW, Donald, 2005: *Nueva narrativa hispanoamericana, Boom, Posboom, Posmodernismo*. Madrid, Cátedra.
- ŚLAWIŃSKI, Janusz, red., 2005: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.
- VILLANUEVA, Dario, 1989: *El comentario de los textos narrativos: la novela*. Madrid, Editorial Júcar.

ANNA PALICZKA

Université de Silésie

Traduction est un jeu d'oulipien ou sur le caractère ludique et oulipique* de la traduction

ABSTRACT: The article is a theoretical consideration on translation perceived as a game. The aforementioned game, whose constituents were brought up at the beginning of the article, bears features typical of the practice of writing texts during the Thursday meetings of the OuLiPo members.

The author assumes that every literary text is a result of the game proposed by the writer. The translator faces the challenge posed by the original text, and by translating it into a different cultural and linguistic reality, he makes his next move in the game. During the analysis of his actions, it occurs that translation resembles writing texts under strict rules.

The ludic character of translation is also confirmed in the article by selected translators, who share their experiences related to the art of translation. The translator, just like an Oulipian, draws from the richness of language and literature, creating new texts based on those which have already been created. A translation's level of difficulty depends on the source text's type and characteristic, its cultural origin, as well as the culture of the target text. These elements constitute a sort of *constraints*, determining the choices made by the translator, nonetheless giving him some freedom as well. Translations are similar to OuLiPo practices, relying on intellectual exercise and the joy of creation, the purpose of which is to ensure that there is a continuity and freshness in literature and to provide it with new tools and structures.

KEY WORDS: Game, translation, Oulipian works.

Comme il doit y être question des jeux littéraires et de la traduction qui par ailleurs en est un excellent exemple, il ne serait pas inutile de

* Nous appliquons l'adjectif « oulipique » à tout ce qui présente des affinités avec l'Oulipo mais qui n'en relève pas ; nous l'opposons à l'adjectif « oulipien » qui, dans ce contexte-là, serait propre à l'Oulipo.

commencer par une petite précision concernant la notion de « jeu » et de continuer avec l'exposition des liens qui rapprochent tant la littérature que la traduction des textes littéraires de l'activité ludique voire oulipique. Par la suite, nous nous proposons de resserrer nos considérations et d'évoquer quelques caractéristiques, rudimentaires bien entendu, des travaux oulipiens pour en dégager celles qui font associer tout acte du traduire aux principes oulipiens. Sera accentué aussi l'effet doublement oulipique de la traduction des textes sortis de l'Ouvroir de Littérature Potentielle.

À consulter le terme de « jeu » dans les dictionnaires, on est frappé par la complexité de ses définitions et par les différents emplois qu'il admet. Toutefois, pour les besoins de cette analyse, nous n'allons retenir que quelques mots-clés qui renvoient au jeu et qui en même temps sont susceptibles de trouver leur application dans la création littéraire et dans l'activité traductive.

Tout d'abord, le jeu est considéré comme un divertissement par excellence, comme une activité qui permet la détente et le plus souvent n'a d'autre but que le plaisir¹. Il peut revêtir deux formes : celle d'une improvisation pure, d'une activité non déterminée par aucune règle ou celle d'une pratique qui se base sur des règles préétablies. De structure non réglée, le jeu s'inscrit dans ce que Roger Caillois nomme *paidia* et dans le cas contraire, lorsque le jeu revendique l'observance des règles, on a affaire à *ludus*. Néanmoins, il est à observer que les deux manières de jouer n'apparaissent que rarement dans leurs formes pures et dès qu'on entre dans le champ de littérature, surtout celle de type *game* (cf. HUTCHINSON, P., 1983) et de traduction, on exclut automatiquement le *paidia* pur.

Ayant évoqué le terme de règle, il nous faut préciser que dans l'espace littéraire, la règle peut s'inscrire dans deux régimes distincts et ainsi se référer à deux ordres différents. Tantôt elle se fait signe du régime poétique ou représentatif, tantôt elle se rattache au régime esthétique. Dans le premier cas la règle fait partie de tout un système de règles que Jacques RANCIÈRE, appelle « formes de normativité » (2000 : 28—29) et puisqu'elle vise à produire des imitations, elle détermine les « manières de faire ». C'est elle qui autorise ou interdit le choix d'un tel ou tel sujet à traiter, c'est encore elle qui ayant accepté un sujet lui attribue d'abord un genre et puis un registre qui seuls lui conviennent, et c'est enfin elle qui devient la perspective essentielle pour juger de la valeur de l'œuvre ainsi élaborée. Quant au régime esthétique, il naît en opposition à l'approche précédente. Il exclut l'ancienne hiérarchie des genres réglés par la normativité

¹ Mais comme le but n'est pas toujours atteint ou n'est acquis qu'à la fin du parcours, le jeu n'appelle donc pas toujours le plaisir.

et conçoit l'œuvre d'art comme un pur « être de sensation » (RANCIÈRE, J., 2000 : 31). Si règle il y a, elle a une toute autre dimension. Raymond QUE-NEAU en parle lorsqu'il constate : « Il n'y a plus de règles depuis qu'elles ont survécu à la valeur » (1965 : 33). D'un côté il affirme donc la disparition des règles mais de l'autre, il en confirme l'existence. Cette dernière devient tout de même détachée de la valeur, chose tout à fait impensable dans le régime poétique. Ce n'est plus l'obéissance aux règles qui décide de l'appréciation ou non de l'œuvre car les impératifs de normativité n'ont plus de pouvoir mais c'est plutôt la façon de jouer avec les conventions qui devient le critère d'évaluation critique du texte.

En revenant aux caractéristiques du jeu, on observe que le jeu peut tantôt se réduire à une activité solitaire, tantôt impliquer plusieurs personnes à la fois et par voie de conséquence éveiller chez les participants l'esprit de compétitivité qui, dans la classification de Roger Caillois, est le principe de *agôn*. Tout jeu exige l'engagement de celui qui s'y lance et qui dit engagement, dit aussi risque. On gagne, on perd, on rejoue ou on se retire. Si on gagne, on obtient un prix, une récompense qui dans bien des cas n'est autre que la satisfaction et la joie de la réussite. Si on perd, soit on abandonne le jeu soit on se sent encore plus motivé pour travailler davantage et perfectionner sa technique. Il y est donc question d'apprentissage, d'acquisition d'expérience, de stimulation de l'esprit. « Jeu » désigne également l'ensemble d'éléments qui autorisent l'activité ludique, éléments qui en fait constituent son point de départ, sa base matérielle. Que serait-ce par exemple un jeu de go sans pierres et / ou goban ? Outre cet emploi métonymique du terme, les dictionnaires évoquent aussi l'interprétation et la manière dont on interprète une pièce musicale, scénique ainsi que les luttes et le maniement des hautes armes. Ce premier groupe implique l'art, l'imagination et bien sûr la subjectivité ; le second fait penser aux champs de bataille et introduit le ton sérieux permettant de saisir la gravité de la situation. Reste encore cette acception du mot « jeu » qui renvoie à l'aisance de mouvement donc à une sorte de liberté. Les dictionnaires proposent de même toute une liste de locutions et d'expressions qui mettent en jeu le « jeu » et confirment de nouveau la multiplicité de ses emplois.

Et quel serait donc le rapport entre l'activité ludique, la création littéraire et le traduire ? Or, à parcourir les caractéristiques du jeu énumérées, on est tenté de poser les conjectures suivantes :

- 1) tout texte littéraire présuppose le jeu ;
- 2) tout acte de traduction implique le jeu ;
- 3) le traduire ressemble à la pratique oulipienne.

Le jeu évoqué dans les deux premiers points est de nature littéraire et contrairement aux jugements d'aucuns spécialistes (cf. p.ex. COLIGNON, J.-P.,

1979), embrasse non seulement les jeux de mots. Il est littéraire, puisqu'il opère dans le cadre de la littérature et tout en œuvrant sur elle, il lui prête ses caractéristiques.

Ainsi, pour ce qui est des textes qui représentent une valeur littéraire certaine, on a tendance à vouloir les classer sous des labels génériques de roman, nouvelle, poème ou autre espèce (dans l'acception demostenienne du terme). Si on le fait, c'est qu'il existe des règles, pour ne pas dire contraintes², qui forment ce système normatif à peine évoqué et qui imposent certaines pratiques dans le cadre d'une telle ou telle catégorie. Il est naturel que tout écrivain applique ou transgresse ces règles à la façon qui n'est propre qu'à lui-même, à la façon qui en fin de compte décide du style dont le texte va être imprégné et déjà à ce niveau-là on pourrait parler du jeu. Il est des règles, mais il est aussi des libertés et c'est bel et bien dans cet espace intermédiaire que l'écrivain va déployer sa créativité et prouver la qualité de son écriture. Le jeu qu'il entreprend n'est donc guère étouffé par les règles dans la mesure où l'écrivain peut se permettre des clinamen (pour reprendre la terminologie oulipienne), de légères déviations par rapport à la rigidité des règles. Mais pour se permettre de dévier il faut d'abord savoir les règles et connaître leurs limites. Si l'écrivain tend vers l'élaboration méthodique du texte, s'il valorise la construction finie et achevée de ses écrits, il va d'abord tracer un plan suivant lequel le texte va se construire et une fois le projet échafaudé, il s'engagera à respecter les règles qu'il s'était imposées. Il entreprend donc un travail sérieux qui exige de lui d'énormes efforts et qui en même temps ne lui garantit pas encore le succès. En plus, il paraît inutile de rappeler que la littérature ne se fait jamais sur un fond de virginité et même s'il y en a certains qui le nient et prétendent être libres de toute influence (cf. p.ex. le cas de R. Roussel), on ne peut tout de même pas refuser la part qu'on doit à la réécriture ou à l'intersection. Et si on dit réécriture, on pense aux liens qui se tissent entre diverses époques, cultures, discours, textes et leurs esthétiques ou poétiques. Les écrivains disposent inévitablement d'un bagage cognitif et jouent sur ses ressources en insérant leurs textes dans ce réseau complexe que forment la littérature, son histoire et son contexte. Si encore, après Queneau, on entend par littérature « une utilisation du langage ; une des utilisations possibles du langage » (QUENEAU, R., 1962 : 35), le jeu qui y interviendrait concernerait aussi cette utilisation du langage. Et comme le langage reflète la culture dont il émane et en même temps contribue à sa formation, le cadre du jeu s'élargit considérablement et les dispositifs servant au jeu se multiplient. Le jeu qui en résulte implique aussi le lecteur qui pour trouver un sens au texte va partir, même incons-

² Nous réservons le terme de contrainte aux textes oulipiens.

ciemment, à la recherche des correspondances potentielles avec d'autres textes, d'autres conventions, d'autres cultures. Ainsi l'auteur lance-t-il un défi à son lecteur et dès lors c'est à ce second de répondre et d'entrer dans le jeu. Et, il faut le préciser, un tel jeu n'est pas toujours amusant d'autant plus que le texte qui en est la base n'est pas toujours à faire rire. Mais le caractère ludique ne renvoie pas seulement à ce qui provoque le rire. Le jeu littéraire, comme le puzzle évoqué par Georges PEREC dans sa « Préambule » à *La vie mode d'emploi* (2002 : 653—656), est une partie qui engage toujours plus d'une personne. L'écrivain précise :

[...] en dépit des apparences, ce n'est pas un jeu solitaire : chaque geste que fait le poseur de puzzle, le faiseur de puzzle l'a fait avant lui ; chaque pièce qu'il prend et reprend, qu'il examine, qu'il caresse, chaque combinaison qu'il essaye encore, chaque tâtonnement, chaque intuition, chaque espoir, chaque découragement, ont été décidés, calculés, étudiés par l'autre.

L'écriture et la lecture exigent donc un effort, certes ; bien souvent cette première activité s'accompagne des heures d'impuissance et de souffrance devant une page qui reste impitoyablement blanche ou se couvre de ratures, cette seconde en revanche se heurte aux murs qui paraissent hermétiques, mais au bout du compte, si l'écrivain parvient à résoudre les problèmes survenus et si le lecteur arrive à sucer la substantifique moelle du texte, les deux activités sauraient procurer, tant à l'écrivain qu'au lecteur, une satisfaction indéniable, celle que l'on éprouve après avoir remporté un succès après un travail difficile ou après avoir fait une découverte après de longues recherches.

Ce jeu devient d'autant plus excitant pour un traducteur qui entreprend d'affronter le texte en toute intimité en le déshabillant de l'habit d'origine et en le rhabillant d'un habit nouveau. L'habit va donc changer entièrement en mettant peut-être en relief des aspects pas tellement visibles dans le texte d'origine et en en négligeant d'autres, mais le corps va, ou au moins devrait, rester le même. Le processus de cette transformation commence au moment de la lecture entreprise par le traducteur en puissance qui par cet acte répond au défi lui lancé jadis par l'auteur. La différence entre le traducteur et l'écrivain serait « dans l'ordre de l'écriture soumise à la contrainte d'une écriture de base » (SINACEUR, A., 1992 : 38). En revanche, ce qui le différenciera d'un simple lecteur, c'est que lui, il est beaucoup plus que les autres obligé de passer au mode de lecture active. Cette lecture implique le lecteur-traducteur plus que jamais ; depuis il est censé non seulement suivre la lecture linéaire, mais effectuer des choix, accomplir des mouvements afin de pouvoir d'abord ouvrir le jeu, le conti-

nuer et enfin le proposer aux autres. Le lecteur-traducteur ne fait donc pas seulement tourner les pages ; il devient partenaire à part entière. Si le texte correspond à ses goûts et à ses compétences et s'il arrive à surmonter les difficultés rencontrées, son travail saura lui assurer une vraie satisfaction et constituer un bon divertissement. Toujours est-il que dans le cas de la traduction des textes littéraires, et encore plus dans le cas des textes *scriptibles*, ce divertissement paraît devenir la raison principale pour laquelle les traducteurs se décident à entreprendre leur travail. Les traducteurs de ce type de textes d'un côté avouent partager cette joie de dissection linguistique et stylistique, joie de chercher, non sans peine, des solutions convenables et répondant aux besoins du passage à traduire, et de l'autre, la difficulté de la tâche, le travail artisanal. Et c'est surtout dans le cas des textes qui mettent en jeu, dans le plein sens de l'expression, les formules ambiguës, fortement connotées, minutieusement choisies pour jouer sur et avec les conventions linguistiques, stylistiques, littéraires et autres. Ainsi, le traducteur espagnol des *Fleurs bleues*, Manuel Serrat Crespo, parlant de ses difficultés lors du passage en espagnol des calembours, notamment des « Sarrasins de Corinthe », dit-il :

[...] en espagnol on appelle le raisin de Corinthe *pasas*, or le pacha, c'est presque un Sarrasin. J'ai donc décidé de traduire par *pasas de Corinto*. C'est une façon de tricher peut-être mais je me suis bien amusé³.

BARILIER, É., et al., 2000 : 35

De plus, vu la tendance généralisée à négliger le nom du traducteur, sauf des cas exceptionnels, il ne peut pas y être question de la gloire éventuellement recherchée par le traducteur et étant donné que son travail est peu rémunérateur, et ceci peu importe le pays (cf. p.ex. CARTANO, F., 1992 : 151—165), que la somme obtenue ne semble jamais correspondre aux efforts effectués et au temps dédié à la réalisation de la tâche, il est à croire que ce soit justement ce côté ludique qui incite le traducteur à répondre à l'appel à la traduction. Il suffit de consulter les témoignages des traducteurs parlant de leurs travaux accomplis pour s'en convaincre⁴. Ainsi, Jan Gondowicz, traducteur polonais de Alfred Jarry et de Raymond Queneau entre autres, interrogé au sujet de ses traductions, constate-t-il :

Je m'intéresse à une certaine catégorie de textes et je les traduis parce que je ne m'attendrai jamais à ce que quelqu'un d'autre s'en occu-

³ Intervention de Manuel Serrat Crespo lors de la table ronde animée par Jean-Yves Pouilloux, consacrée à la traduction des *Fleurs bleues*.

⁴ On trouvera un vrai florilège de ce type de témoignages in : BALCERZAN, E., RAJEWSKA, E., red., 2007.

pe. Les bizarreries, les monstres, les genres littéraires intermédiaires, les zones inconnues ; j'adore tout ce qui fait les autres serrer les fesses puisqu'il y a ce "quelque chose".

OLCZYK, J., 2006 : 10⁵

Dans une autre interview portant sur sa traduction d'*Exercices de style* quenien, il affirme que le travail traductif était pour lui un excellent amusement (OLCZYK, J., MIKURDA, K., 2006 : 112—123). Et il n'est point esseulé dans ces impressions ; parlant de la traduction du même texte en slovène, Aleš Berger évoque « un sentiment d'une joie immense [...] [à] suivre Maître Queneau dans son approfondissement des strates de la langue » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 112). Il ajoute aussi qu'en traduisant le texte « [il] a très souvent eu l'impression de jouer une partie [de ping-pong] de 99 points avec un professionnel qui, de surcroît, avait tout le temps le service ». En revanche, Jan Ivarsson, traducteur suédois, compare ses traductions inédites d'*Exercices de style* d'abord au jeu de tennis et finalement à une partie de go (le jeu tellement chéri par Queneau lui-même) ; il déclare : « parfois on réussit à renfermer l'adversaire, parfois on se trouve enfermé soi-même dans le jeu ». Umberto Eco de sa part fait implicitement allusion à l'approche quenienne à la littérature (cf. p.ex. QUENEAU, R., 1962 : 56) et dit clairement que l'écrivain français « a inventé un jeu et en a explicité les règles au cours d'une partie merveilleusement jouée en 1947 »⁶ (ECO, U., 1983 : XIX). Peu avant il précise aussi sa position traductive, si différente de celle adoptée par exemple par Aleš Berger, et faisant référence au phénomène de la barrière dans l'histoire de la course à pied dont on peut conclure que « les courses améliorent les races » (ECO, U., 1983 : XVII), il s'en fait la devise. Ainsi, se place-t-il en position d'adversaire qui veut à tout prix démontrer sa supériorité par rapport à celui qui ayant d'abord inventé et puis joué le jeu en a proposé la suite. Cet esprit d'émulation ou plutôt de rivalité dans le cas étudié s'observe même dans l'organisation technique du livre qui met sous les yeux du lecteur italien la traduction (la variation ?) ecolienne du texte original avec ce dernier en regard. En l'occurrence, on pourrait se poser la question de nature éthique si c'est bien le désir de dépasser la qualité du texte original qui doit pousser à la traduction mais ceci est un tout autre sujet qui demanderait une réflexion à part. Achilleas Kyriakidis, traducteur grec du même opuscule, prétend que « le traducteur contribue [au] jeu interminable de la répétition [de l'Histoire et de l'histoire de la littérature] en déposant son agonie créative, en montrant les cicatrices de sa lutte avec sa propre langue » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 110). Pour terminer son intervention,

⁵ La traduction est la nôtre.

⁶ La traduction est la nôtre.

A. Kyriakidis assure que « la traduction d'œuvres comme *Exercices de style* enrichit le traducteur » (ROUBAUD, J., et al., 1987 : 111) et en ceci, il s'approche de la position de Mikhaïl Bakhtine qui tout en parlant de la fonction ludique de la littérature l'attache à la fonction éducative. Suivant son optique, le jeu a une double fonction : de fuir la réalité et en même temps de la connaître mieux, de l'approfondir.

Les propos cités confirment donc incontestablement le caractère ludique de la traduction. J. Gondowicz insiste sur le divertissement, A. Berger mentionne le plaisir du jeu avec l'écrivain-maître, U. Eco accentue la valeur de rivalité qui pousse le traducteur à se battre tout en obéissant aux règles imposées, et A. Kyriakidis souligne le caractère instructif de cette lutte qu'est pour lui la traduction. Reste à ajouter que ce plaisir de traduction et la perception du traduire qui le conditionne n'est pas l'unique apanage réservé aux traducteurs régulièrement publiés mais à toute une foule d'autres bricoleurs de lettres amateurs dont le travail sommeille quelque part au fin fond de tiroirs.

Le mentionné esprit d'émulation peut concerner tant la relation bien souvent unilatérale entre le traducteur et l'écrivain dont le texte il se met en chantier que la relation entre un traducteur d'un texte ou d'un auteur choisi et ses prédécesseurs dans le champ traductif. En parlant de ces prédécesseurs, on pense tantôt à ceux qui ont proposé leurs traductions dans d'autres langues et ceux qui l'ont déjà fait dans la langue du traducteur. À part les cas extrêmes des traductions ratées qui falsifient l'image du texte original et influent négativement sur sa réception, le rôle des prédécesseurs évoqués n'est pas à mésestimer dans la mesure où dans bien des cas ce sont eux qui encouragent d'autres traducteurs à affronter tel ou tel texte et à s'essayer dans sa traduction. Bien sûr, les traductions ratées, pour ainsi dire, poussent encore plus à la traduction que les autres mais en même temps, elles entraînent une première réception qui par la force des choses est tout à fait hostile.

Toute traduction s'avère être un exercice des capacités herméneutiques et scripturales de celui qui traduit et puisque c'est ainsi, la réalisation de la tâche n'est pas libre de risques qui bien évidemment ne sont pas des moindres. Pour des raisons multiples, on risque une mauvaise interprétation, une reverbération inadéquate et enfin une réception négative. L'enjeu de la traduction est donc considérable et pour éviter l'échec, il faut s'engager à fond dans la partie entreprise.

Comme la traduction est un travail avant tout pour les autres, on veut qu'elle soit bien faite. Elle doit servir à la culture de départ en contribuant à sa divulgation ; à la culture d'arrivée en l'enrichissant de nouveaux apports ; à l'auteur de l'original en rendant son nom et sa création familiers aux nouveaux lecteurs ; et à ces nouveaux lecteurs en les ouvrant sur ce

qui leur était jusqu'alors étranger. Et si cet engagement porte de bons fruits, le traducteur en sort gagnant et bien que le gain sur son compte bancaire ne soit pas éblouissant, la satisfaction éprouvée de sa réussite est irréfragable.

En revenant sur cet aspect du traduire qui permet de le traiter comme exercice et perfectionnement des capacités traductives, on s'aperçoit d'une autre ressemblance qui rapproche le processus de traduction de l'activité ludique. Or, on sait bien que tout jeu réglé requiert d'abord un savoir préalable, un fond théorique permettant de comprendre ses règles, puis certaines compétences facilitant leur mise en pratique et enfin quelques connaissances qui font partie de ce qu'on appelle bagage cognitif. Il est bien naturel que quand on débute dans un jeu, on soit rarement tout de suite champion et afin de pouvoir parler du perfectionnement, il faut que la connaissance des règles s'accompagne de l'expérience et celle-ci ne s'enrichit autrement qu'au cours de la pratique. Et c'est là où la constatation de Umberto Eco portant sur les courses qui améliorent les races aurait sa juste application. La susdite pratique renvoie non seulement au temps consacré à dactylographier le texte en cours de traduction mais embrasse tout le travail préparatoire et toutes les recherches entreprises afin de rendre le nouveau texte intelligible et conforme au texte de départ ou, pour reprendre la terminologie de Antoine BERMAN, de « faire-œuvre-en-correspondance » (1995). Quant à la phase préparatoire, elle se référera à une lecture perspicace de l'original, à son interprétation et à l'établissement du projet de traduction en fonction de la culture de départ, du texte même et de la culture du texte d'arrivée. Ce projet comprendra donc des règles qui seront à la base de la rédaction du texte à venir et qui guideront le traducteur dans son parcours. Indices, ils apparaîtront à tout niveau et résulteront de la confrontation des règles communément admises soit dans la langue-culture-littérature de départ soit dans la langue-culture-littérature d'arrivée soit dans les deux en même temps, et des règles qui ne sont propres qu'au texte de départ et qui contribuent par cela à l'élaboration de son style tout à fait unique. Il est naturel qu'ayant à rédiger un texte on ait besoin de quelques critères de base qui portent par exemple sur le sujet à traiter, la forme à adopter, le but à atteindre. Sans cela, on reste dans le flou et l'apparente liberté d'écriture devient plus que pénible.

Guidé par les règles, le traducteur effectue son travail en solitude mais celle-là n'est qu'illusoire. En l'occurrence, on serait tenté de parler plutôt d'une solitude accompagnée. Le traducteur est seul, dans la plupart du temps, au sens physique ; il est seul à effectuer des choix mais il n'est jamais seul dans la mesure où bien souvent il a besoin de consulter les autres sur tel ou tel sujet, que ce soit de façon directe ou indirecte. De plus, l'effet de son travail est soumis (ou au moins devrait l'être) à la véri-

fiction des lecteurs professionnels travaillant pour les éditions. Et puis, comme son jeu se présente comme un mouvement qui répond au mouvement déjà effectué par l'auteur du texte à traduire, la classification de sa tâche en termes de solitude serait mal fondée. Ce n'est donc pas encore un jeu de société mais c'est certainement un jeu en société et pour la société.

À supposer qu'elle soit jeu, la traduction devrait aussi pouvoir désigner le matériel qui sert à jouer et à y penser de plus près, elle le fait. La traduction conçue non plus comme processus mais comme produit achevé, comme texte accessible au public, est susceptible de déclencher le jeu ; c'est bel et bien le nouveau lecteur donc le destinataire de la traduction qui reprend le jeu.

Dans l'univers des jeux figuratifs donc ceux qui opèrent sur l'imitation et sur l'illusion, le jeu peut aboutir à l'art (cf. CHATEAU, J., 1967). À y penser de plus près, le traduire saurait, lui-aussi, s'apparenter à une activité artistique. Or, tout acte de traduction exige l'interprétation dans le sens du dégagement des sens tapis dans le texte à traduire. En simplifiant les choses, on dirait que le traducteur pénètre le texte, le contextualise au niveau des macrostructures et le cotextualise au niveau des microstructures. Dans cette optique, l'interprétation n'est pas encore l'exécution du processus mais elle désigne une manière d'appréhender le texte. Dans l'usage courant cependant « l'interprétation » s'associe souvent à l'exécution, surtout dans le contexte musical et théâtral ; on y parle des artistes qui interprètent des rôles et des pièces de musique. En revanche l'univers traductif connaît cette étape sous le nom de reverbération. La reverbération serait donc la façon dont on expose le sens appréhendé et c'est justement à ce niveau-là qu'on pourrait parler de l'art. La valeur de la traduction dépendrait donc de l'interprétation comme appréhension des sens et de l'interprétation comme exécution, comme la mise en texte des sens appréhendés. Cette étape finale de la traduction accessible à celui qui lit le texte déjà traduit et soumis à la vérification constitue le terrain du subjectif, des choix effectués, du déploiement de l'imagination du traducteur surtout là où la traduction n'a certainement pas été immédiate à cause de l'asymétrie entre les deux systèmes linguistico-culturels mis en confrontation. Ce dernier aspect pose des problèmes auxquels il faut faire face et les surmonter pour en sortir vainqueur. Et si on dit vainqueur, on pense subitement à une lutte et à un champ de bataille. Le traducteur répond effectivement à une sorte de défi déjà mentionné et il se lance en lutte contre les imperméabilités du texte de départ et de la langue-culture d'accueil. Cette lutte exige du traducteur des qualités d'un bon stratagème qui sait lui-même manier les armes dont il a besoin pour combattre. Le combat est par nature sérieux et dans la perspective traductive, on a

affaire à une activité des plus sérieuses, à une activité qui peut entraîner de graves conséquences tant pour le texte et la culture de départ que pour la culture d'arrivée. Et en ceci, on arrive à rejoindre cette acception du terme de jeu qui renvoie au maniement des hautes armes, aux jeux chez les anciens, aux jeux de prix où il faut combattre pour gagner.

Voilà donc en bref quelques caractéristiques qui tout en étant propres à la traduction des textes littéraires le sont aussi à l'activité ludique et par voie de conséquence font considérer la traduction comme une sorte de jeu littéraire.

Pour sa part, le jeu de traduction va côtoyer et s'apparenter à un autre champ ludique que sont les exercices scripturaux pratiqués dans le cadre de l'Oulipo ou plutôt l'écriture basée sur le modèle oulipien. ROUBAUD, membre éminent de l'Ouvroir dénommé, observe que « [le travail oulipien] entre [...] inévitablement dans la rubrique "jeu" » (1981 : 52). Le « ludique » propre à la création oulipienne⁷ ne se sépare nullement du « sérieux » et la fiction n'exclut point le travail théorique qui s'inscrit dans la réalité. Cette dimension binaire des travaux des oulipiens fait subitement penser à l'unité du *lude* des Grands Rhétoriciens et en même temps prend le contre-pied de la fameuse constatation de Freud qui opposait le jeu à la réalité. Étymologiquement, le *lude* désigne un loisir actif et ce qui paraît bien significatif, c'est que le verbe latin *ludere* ne renvoie point à un simple amusement frivole ; sa signification est celle d'une activité intellectuelle rigoureuse et exigeante. Déjà par sa dénomination, l'Oulipo met en valeur le travail, la littérature, la potentialité et le jeu. Quatre caractéristiques qui s'appliquent aussi bien au domaine de la traduction. Le premier terme de l'abréviation renvoie à un lieu, à un atelier où plusieurs personnes se rassemblent pour travailler. Dans sa « Petite histoire de l'Oulipo » Jean LESCURE explique le choix du nom « ouvroir » en précisant qu'il « flattait ce goût modeste que nous avons pour la belle ouvrage et les bonnes œuvres » (1999 : 26). On y voit nécessairement certaines affinités avec le traduire car là aussi il s'agit d'un travail presque caritatif et de plus, collectif : d'abord a œuvré l'écrivain et tout le bataillon de ceux qui ont permis la publication et la divulgation du livre, après c'est le traducteur qui se met au travail et dont le résultat devrait être soumis au traitement assuré par les éditions.

À part le travail qui s'effectue dans le cadre de la littérature, l'Oulipo insiste sur le rôle de la conscience, de la méthode et des règles. La contrainte et l'écriture sous contrainte sont la condition *sine qua non* de l'Ouvroir

⁷ La première rubrique à l'ordre du jour des réunions oulipiennes, la création décide de la validité ou de nullité de la réunion. Elle requiert la présentation d'au moins une contrainte nouvelle et son exemplification dans un texte concret.

et assurent sa viabilité. Pour les oulipiens dont les fondements sont fortement liés aux mathématiques, le texte littéraire est un texte-programme à redécouvrir ou à élaborer, ou encore, à redécouvrir et élaborer à la fois. Cette dernière situation est tout à fait familière au traducteur qui s'assoit devant le texte original, donc devant le texte-programme, afin d'en dégager les sens à transmettre dans le nouveau texte-programme. Il plonge dans le texte original, recherche ses dominantes, ses traits constitutifs et les règles appliquées dans la construction des sens appréhendés. Dans le mouvement suivant, il confronte les données recueillies avec les indices utiles dans la pratique traductive, puis les combine avec les possibilités linguistico-littéraires de la culture d'accueil. Tout comme les contraintes oulipiennes, elles l'orientent et lui facilitent le parcours à effectuer. Le but de sa traduction réside dans la potentialisation des sens et des valeurs déjà exprimés dans une œuvre littéraire achevée mais accessible à un lectorat encore restreint. Par la force des choses, le traducteur devient lecteur doté de traits propres aux oulipiens ; il analyse, cherche, combine, transforme, élabore, joue et invite à jouer. Tout ceci en vue d'assurer le flux continu des littératures, leurs échanges et leur développement. Dans son *Éloge de la trahison* DURASTANTI (2002 : 26—27) constate que :

[...] la traduction ressort d'une combinatoire. Elle est [...] gymnastique mentale, acrobatie verbale. Comme l'exercice physique, le maniement de la langue suppose beaucoup d'assouplissements, beaucoup d'enchaînements.

Ayant évoqué la combinatoire, on est inévitablement entré dans l'un des deux champs de prédilection de l'Oulipo ; l'autre, n'est autre que la contrainte. C'est grâce à ces deux entités que « la *potentialité* ouvre le chemin à une production infinie de textes » (LE TELLIER, H., 2006 : 8). Or, la potentialité ou « la mise en œuvre des forces nécessaires pour que le système de la littérature devienne, ou redevienne, actif » (OULIPO, 2005 : 22) est le but de l'Oulipo. Il est alors crucial d'élaborer et de proposer des structures vides susceptibles d'engendrer des textes littéraires. Dans l'étape suivante on vérifie la validité de la contrainte proposée par la potentialisation de cette dernière dans des textes concrets. En simplifiant les choses, on dirait que l'Oulipo, tout en mettant en jeu le savoir concernant la littérature et les mathématiques, recherche des outils favorisant la créativité littéraire et tâche de démontrer leur efficacité à travers la rédaction des textes basés sur les contraintes retrouvées, modifiées ou élaborées. Les oulipiens, suivant Queneau, sont comme des « rats qui construisent le labyrinthe dont ils se proposent de sortir » (in : BENS, J., 1980 : 42). Par analogie, les traducteurs seraient des êtres qui pénètrent dans les aléas

de ce labyrinthe pour voir comment il est construit et en sortent pour construire un tel labyrinthe mais dans un paysage nouveau.

Un autre aspect de la contrainte à ne pas négliger c'est qu'elle devient source de liberté ; elle sert à « redécouvrir une façon de pratiquer la liberté artistique : celle de la difficulté vaincue » (OULIPO, 2005 : 39). Ainsi, les textes construits sur les modèles oulipiens et ceux qui visent la potentialité s'inscrivent dans la lignée des textes de jouissance (cf. BARTHES, R., 1973). Ils impliquent plus que jamais la participation active du lecteur qui doit faire des efforts pour pouvoir accéder au jeu et permettre au texte de se réaliser pleinement (cf. BENS, J., 1966 : 45). Dans sa monographie consacrée à l'Oulipo, Marc LAPPRAND (1998 : 56) précise que dans le texte oulipien :

tout se passe comme si la combinaison de l'imagination et de la contrainte procuraient la liberté indispensable à la naissance de l'œuvre. Cette opération [...] pourrait se formuler ainsi :

Imagination + contrainte = liberté

La même chose se produit lors de la traduction. Le traducteur, aussi bien que l'écrivain dont le texte il traduit, doit être inventif pour que l'effet produit sur le nouveau lecteur soit analogue à celui que lui, en tant que lecteur, a vécu lors de la lecture de l'original. Bien sûr, il ne saurait pas y être question de l'identité entre l'effet qu'exerce le texte original sur ses lecteurs primaires et la réception du lectorat étranger ayant à sa disposition le texte traduit ; il s'agirait plutôt d'une certaine analogie réceptive. Le problème de l'effet réceptif à atteindre a déjà été largement discuté lors de différents débats traductologiques et il a fait couler beaucoup d'encre des théoriciens de la traduction ; nous n'allons donc plus nous y attarder mais pour les besoins de cette réflexion, admettons seulement après Berman, que par les méthodes appliquées, le traducteur devrait toujours viser à rendre le plus fidèlement possible le sens du texte constitué par le mariage du contenu et de la forme.

Quand on considère une traduction d'un texte littéraire quelconque, pas uniquement celui qui est basé sur une contrainte signée Oulipo, on ne peut que répéter après Jacques Derrida que tout texte dissimule en lui une multiplicité de traductions possibles. C'est d'ailleurs un des points qui font la différence entre le texte original et le texte traduit : le texte original est seul et unique tandis que le texte traduit ne l'est jamais. Tout texte original contient en lui une potentialité de traductions et la potentialisation d'une de ces traductions ne veut pas dire qu'une autre traduction ne soit plus possible. Le travail de retraduction n'est pas forcément le signe d'une mauvaise qualité de la traduction précédente mais peut tout

simplement témoigner d'une nouvelle interprétation du texte original qui lui seul est définitif. Au demeurant, le plus souvent il est très difficile d'affirmer qu'une telle ou telle traduction soit meilleure qu'une autre. En revanche, il est beaucoup plus aisé de dire que dans un tel ou tel fragment la traduction de X paraît plus réussie que celle de Y mais dans un autre passage, le choix du traducteur Y semble mieux assorti. Assez radical dans cette question était le même Jacques Derrida en constatant qu'il n'y a ni de bonnes ni de mauvaises traductions puisque jamais on ne traduirait toute cette multiplicité de significations que cache le texte de départ. Toute traduction successive jette une nouvelle lumière sur le texte en en démontrant des éléments jusqu'alors occultés ou peu exposés au regard et à l'ouïe du lecteur. En constatant que « rien n'est traduisible, or rien n'est intraduisible » (DERRIDA, J., 2005 : 19), Derrida admet que l'impossibilité de traduire le multiple relève de l'évidence car le sens n'est jamais complet et ceci ni pour le lecteur moyen ni pour le professionnel ; en même temps il affirme que dans une certaine mesure chaque traduction saurait éclaircir le sens de l'œuvre de départ. Bien sûr, il y est question des traductions où l'on voit que les traducteurs tiennent bien en main leur plume et les inévitables faiblesses de leurs textes ne résultent pas d'une mièvre connaissance des deux langues-cultures.

Et que se passe-t-il lors d'une traduction d'un texte oulipien ? Hervé LE TELLIER constate avec fermeté que « toute traduction d'une œuvre oulipienne est un exploit et une œuvre oulipienne en soi » (2006 : 247). Or, le texte oulipien à traduire se présente comme le modèle de la contrainte non plus en puissance mais déjà exemplifiée. La contrainte de départ c'est-à-dire celle à partir de laquelle l'auteur a conçu son texte ou dont il l'a enrichi⁸ saurait devenir encore plus rigoureuse au moment de la traduction car elle est déjà insérée dans un texte concret, texte que l'on ne peut ignorer et qui impose au traducteur des contraintes supplémentaires. La nature de ces dernières n'est pas forcément oulipienne ; il s'agirait ici plutôt de la façon de réaliser la contrainte oulipienne adoptée par l'auteur de l'original, qui doit être prise en compte par le traducteur. Toujours est-il que s'il avait décidé d'abandonner le texte de départ et de ne travailler que sur la contrainte choisie par l'auteur, il serait devenu lui-même auteur oulipique à part entière. Si pourtant il se propose de faire connaître un texte oulipien déjà écrit dans une autre langue-culture, il se retrouve

⁸ Dans le cas où c'est la contrainte qui régit le texte et ce dernier naît progressivement soumis toujours à la contrainte, on parle de l'écriture du type oulipien car c'est l'écriture elle-même qui devient contrainte (cf. par exemple *Les Nouvelles Impressions d'Amérique* de Roussel) et dans le cas où la contrainte n'est qu'une structure qui sert à exprimer le sens conçu antérieurement, le sens que l'on vise à transmettre, on parle du texte du type oulipien.

dans une situation où il devient triplement contraint : par la contrainte oulipienne, par sa réalisation dans le texte de départ et par la langue-culture d'accueil. Cette dernière contrainte le fait souvent ajouter des clinamen voire des changements plus profonds qui touchent à une, deux ou trois contraintes mentionnées. Il nous faut encore ajouter que dans le cas de l'écriture du type oulipien ou des exercices oulipiens qui n'ont pour but que de démontrer la potentialité de la contrainte proposée, la traduction saurait équivaloir à garder la contrainte qui a régi le contenu et à délaïsser ce dernier. Impossible d'imaginer la traduction d'un texte construit sur la méthode S + 7, qui offrirait le contenu analogue au texte de départ.

Le parcours adopté lors de la traduction des textes oulipiens est d'abord anoulipique dans la mesure où il s'agit de retrouver les contraintes qui, on le sait parfaitement, des fois ne sont point visibles, et puis, de les appliquer dans un texte nouveau. À propos de cette mise ou non-mise en évidence de la contrainte régissant le texte, Noël Arnaud (in : MAGNÉ, B., 1989 : 161) a dit :

À la limite, aucun lecteur ne devrait pouvoir découvrir de lui-même, à la première lecture, la ou les structures qui ont permis la création de l'œuvre, sinon, dans une certaine mesure, l'œuvre est ratée.

Cette constatation n'interdit tout de même pas à l'auteur de donner certains indices qui puissent diriger le lecteur dans sa quête du sens. De plus, ils sauraient aider le traducteur à élaborer une bonne stratégie traductive. L'importance de ces traces indiquant l'existence d'un échafaudage construit de contrainte(s) devient primordiale pas tellement pour un lecteur moyen qui dans l'idéal saurait trouver le plaisir dans la lecture ignorant ces contraintes mais elle compte pour le traducteur qui devrait savoir prendre ses mesures vis-à-vis du texte à mettre en chantier. C'est aussi pour cela que la critique littéraire et ses commentaires s'avèrent très utiles pour le traducteur à qui d'aucuns détails pourraient échapper. Il est vrai qu'avec le changement de langue, change la perspective culturelle d'accueil et l'horizon d'attente des lecteurs n'est plus le même ; en même temps il est aussi vrai que certaines informations portées par le texte original justement à cause des différences entre les deux univers de lecteurs ne sont pas à être rendues dans la traduction ; pourtant, le traducteur en tant que l'homme de passage, en tant que celui qui balance entre deux langues-cultures devrait être conscient du sens multiple que véhicule le texte. Connaissant les enjeux et les sens du texte dès sa doublure, le traducteur effectue des choix en fonction des divers facteurs dictés par la langue et la culture d'accueil, par le moment historique et le

fond littéraire, par les habitudes de lecture du nouveau public et d'autres éléments qui témoignent de sa particularité. En parlant des habitudes de lecture, force est d'admettre que dans le cas des cultures où la littérature à contrainte et les exercices oulipiens ne sont pas *terra incognita*, l'introduction de ce type de textes n'est pas sujette à la méfiance générale et aux difficultés de diffusion résultant de la peur devant l'inconnu. Le cas échéant, le traducteur est libre de ce genre de préoccupations et peut aisément s'adonner à dévoiler les qualités de l'original dans sa propre langue-culture. En revanche, dans le cas des cultures qui ignorent la littérature dite, mal à propos d'ailleurs, « expérimentale » (cf. JOHNSON, B.S., 2008), la tâche du traducteur devient encore plus exigeante et requiert des soins supplémentaires de la part de l'éditeur qui par une campagne publicitaire bien préparée doit défricher le terrain pour la future réception et apprivoiser les lecteurs avec une autre conception de littérature. S'y voit encore le rôle de la critique littéraire dont l'aide saurait être à ne pas sous-estimer. Bien évidemment cette étrangeté esthétique peut concerner non seulement les textes oulipiens. Il suffit de rappeler *Zazie dans le métro* et l'habileté de l'éditeur italien qui en 1960, lors de la première publication du texte traduit en italien par Franco Fortini, l'a fait accompagner de l'article de Barthes, donc du texte phare éclairant la portée de *Zazie*, et deuxièmement, d'une intervention de Louis Malle.

En revenant au statut de la contrainte et de sa possible tangibilité, il vaut citer la réflexion de Marc LAPPRAND (1998 : 57) qui constate :

Cette tendance oulipienne (contrainte cachée) se situe plutôt du côté de l'écriture précieuse, parce qu'elle vise, par une recherche formelle poussée, une esthétique prononcée, voire, recherche de la beauté pure. En contraste, l'autre tendance (contrainte visible) représenterait plutôt l'aile technologique de l'Oulipo, où il s'agit de poser clairement les données avant la tentative, et de les expliquer abondamment.

Il en résulte qu'au moment où la contrainte est mise en exergue, c'est elle qui devient le but en soi, le contenu ayant le rôle secondaire. En revanche, si la contrainte ne saute pas aux yeux, si elle est plus discrète, il convient de se poser la question de savoir quelle est sa fonction dans le texte et quelle est sa signification pour l'ensemble. Dans le cas où le traducteur a affaire à un texte dont le sens réside dans le déploiement de la contrainte, son rôle est avant tout de garder la contrainte ou, en cas de l'impossibilité de son application dans une autre langue-culture, il faut qu'il lui trouve un remplaçant au poids comparable.

La traduction s'inscrit volontairement dans la tradition littéraire, la prolonge et en ceci se rapproche aussi de la pratique oulipienne qui tout

en affirmant le futur, se plaît à disséquer le passé. Les oulipiens font des recherches sur les plants (plagiaires par anticipation) pour épousseter voire découvrir les idées de contraintes qu'ils ont eues et pour les mettre en lumière. Ces investigations sauraient être également bien instructives pour les traducteurs qui inspirés par ces recherches pourraient s'intéresser à un auteur jusqu'alors ignoré dans leur culture.

Pour clore la confrontation « pratique oulipienne — traduction » soulignons encore deux choses : pour ce qui est des buts, les deux pratiques en question visent avant tout à rafraîchir le système de la littérature et à assurer sa viabilité ; et pour ce qui est des traits fondamentaux, rappelons à nouveau QUENEAU parlant de l'Oulipo : « Ce n'est pas un mouvement ou une école littéraire. Nous nous plaçons en deçà de la valeur esthétique, ce qui ne veut pas dire que nous nous en fassions fi » (1965 : 297). Tel est l'Oulipo et telle est aussi la traduction. Le côté esthétique ne compte pas pour le traducteur dans la mesure où c'est l'auteur du livre qui en a déjà pris soin et au traducteur revient de le recréer. Bien évidemment, pour pouvoir le faire, il doit avoir des compétences et une sensibilité littéraires bien développées. Et si on élargit encore la perspective et qu'à côté de l'Oulipo et de la traduction on mentionne encore la création littéraire en général, on voit qu'un des points convergents des trois univers se trouve inmanquablement dans le ludisme. Et c'est justement ce que nous avons essayé de démontrer dans les étapes successives de notre analyse.

Bibliographie

- BALCERZAN, Edward, RAJEWSKA Ewa, red., 2007 : *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440—2005*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- BARILIER, Étienne et al., 2000 : *Actes des dix-septièmes assises de la traduction littéraire*. Arles, Actes Sud.
- BARTHES, Roland, 1973 : *Plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- BENS, Jacques, 1966 : « Littérature potentielle ». *Arc*, n° 28 : 43—51.
- BENS, Jacques, 1980 : *Oulipo 1960—1963*. Paris, Bourgois.
- BERMAN, Antoine, 1995 : *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.
- CAILLOIS, Roger, 1967 : *Les jeux et les hommes*. Paris, Gallimard.
- CARTANO, Françoise, 1992 : « La traduction littéraire, un métier ». In : BARRET-DUCROCQ, Françoise : *Traduire l'Europe*. Paris, Payot : 151—165.
- CHATEAU, Jean, 1967 : *Le jeu de l'enfant*. Paris, Vrin.
- COLIGNON, Jean-Pierre, 1979 : *Guide pratique des jeux littéraires*. Gembloux, Duculot.
- DERRIDA, Jacques, 2005 : *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?* Paris, Cahier de l'Herne.

- DURASTANTI, Sylvie, 2002 : *Éloge de la trahison*. Paris—New York, Éditions Le Passage.
- ECO, Umberto, 1983 : « Introduzione ». In : QUENEAU, Raymond : *Esercizi di stile*. Trad. ECO, Umberto. Torino, Einaudi.
- HUTCHINSON, Peter, 1983 : *Games, authors play*. London, Methuen.
- JOHNSON, Bryan Stanley, 2008 : *Nieszczęśni*. Przeł. BAZARNIK, Katarzyna. Kraków, Korporacja Ha!art.
- LAPPRAND, Marc, 1998 : *Poétique de l'Oulipo*. Amsterdam—Atlanta, GA, Rodopi.
- LESCURE, Jean, 1999 : « Petite Histoire de l'Oulipo ». In : OULIPO : *La littérature potentielle*. Paris, Gallimard [1^{re} éd., 1973].
- LE TELLIER, Hervé, 2006 : *L'Esthétique de l'Oulipo*. Bordeaux, Le Castor Astral.
- MAGNÉ, Bernard, 1989 : *Perecollages. 1981—1989*. Toulouse, Presses Universitaires de Mirail-Toulouse.
- OLCZYK, Jacek, 2006 : „Tłumaczę, bo w życiu bym się nie doczekał, że zrobi to kto inny”. *Arte*, n° 2 (6).
- OLCZYK, Jacek, MIKURDA, Kuba, 2006 : „Corpus delicti”. *Nowy Wiek*, Nr 10 : 112—123.
- OULIPO, 2005. Paris, adpf.
- PEREC, Georges, 2002 : *Romans et récits*. Paris, Hachette.
- QUENEAU, Raymond, 1962 : *Entretiens avec Georges Charbonnier*. Paris, Gallimard.
- QUENEAU, Raymond, 1965 : *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard [1^{re} éd., 1950].
- RANCIÈRE, Jacques, 2000 : *Le Partage du sensible*. Paris, La fabrique.
- ROUBAUD, Jacques, 1981 : « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau ». In : OULIPO : *Atlas de littérature potentielle*. Paris, Gallimard.
- ROUBAUD, Jacques et al., 1987 : *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraire*. Arles, Actes Sud.
- SINACEUR, Allal, 1992 : « Histoire, culture et traduction ». In : BARRET-DUCROCQ, Françoise, éd. : *Traduire l'Europe*. Paris, Payot.

DANIEL SŁAPEK

Università della Slesia

“Acqua minerale” cioè come tradurre i giochi di parole di Achille Campanile

ABSTRACT: Achille Campanile remains one of the greatest humorists of the twentieth century and he is generally deemed the precursor of the Theatre of the Absurd. According to Umberto Eco, Campanile’s theatre allows us to learn all the mechanisms of humour. Wordplay is arguably the author’s favourite device; it is a device by means of which he gives a humorous tone to his texts. In the case of one-act plays and “in due battute” tragedies, wordplay frequently determines the structure of the entire text.

The article attempts to evaluate the translations of those of Achille Campanile’s texts which are thoroughly based on wordplay. The author tries to discover the criterion of evaluating similar texts on the example of the tragedy *Acqua minerale*. That is why he evokes the premises of the cognitive theory of translation by E. Tabakowska and K. Hejwowski, as well as J. Henry’s classification of wordplay translation. Extending the classification of the latter is suggested, since arguably another criterion, that of cognitively conceived scene/scripts, should be added. The article demonstrates the groundlessness of the thesis that wordplay is untranslatable. During the process of translation the translator does not work with the words, but with scenes and scripts, and the preservation of those constitutes the basic criterion of translating the texts in question.

KEY WORDS: Achille Campanile, wordplay, translation, scene, scripts.

L’umorista è uno che fa il solletico al cervello.

Achille Campanile

Achille Campanile è forse uno degli scrittori italiani più dotati del “senso della parola” — una capacità tale da permettere di sfruttare appieno le possibilità offerte dal repertorio chiamato lingua. Infatti, i cosiddetti atti unici di Campanile, assieme alle sue *Tragedie in due battute*, anche se brevi, sono opere elaborate dal punto di vista linguistico, con un’enorme dose del comico creato attraverso giochi di parole di ogni genere. Ma forse

è questo il motivo per cui le traduzioni dell'opera campaniliana sono poche, la maggior parte in lingue romanze (dove la struttura della lingua dà adito a simili interventi sul piano superficiale), e l'autore stesso, pur considerato uno dei maggiori umoristi del Novecento (Bo, C., 2007: 5), rimane finora ignoto al lettore polacco. Forse la complicatezza del linguaggio, il coinvolgimento di ogni sorta di ambiguità espressiva, scoraggia a sufficienza i traduttori che affrontano l'opera di Achille Campanile.

I giochi di parole — “la possibilità” del suddetto repertorio a cui questo lavoro viene dedicato per intero — rinforzano il carattere comico del testo campaniliano e, non di rado, stanno alla base della sua struttura. Essendo, però, frutti della creatività e dell'abilità individuale dell'autore, sono anche i più problematici nel lavoro traduttivo. Difatti, visto che la natura dei giochi di parole dipende dalla materia sia linguistica che culturale, alcuni giochi presentano una vera e propria difficoltà per quanto riguarda la loro traduzione. A titolo di esempio: non è facile trovare in due lingue diverse i lessemi che hanno la stessa (o almeno simile) ambivalenza semantica (es.: *The naked truth of it is, I have no shirt* ≥ *La nuda verità è, non ho la camicia*; dove *naked* sta per “puro, sincero” e “non coperto da vestiti” (esempio di OSIMO, B., 2004: 12)). Comunque, le traduzioni (riuscite o meno) dei testi in cui appaiono i giochi di parole continuano ad essere pubblicate, per cui la loro presunta intraducibilità è semplicemente infondata.

La questione da discutere che rimane è: le traduzioni dei testi a tal punto elaborati, pieni dei doppi sensi, dei giochi di parole, sono ancora le vere e proprie traduzioni? Dove finisce la fedeltà del traduttore e comincia un nuovo testo, del tutto diverso dal suo prototipo (inteso, certo, come modello originale)? Dov'è il confine tra la traduzione e la variazione a proposito del testo? Infine, come stabilire l'equivalenza di un tale testo? In questo breve lavoro non s'intende, beninteso, dare le risposte definitive e di portata generale a tutte le domande di cui sopra. Intendo piuttosto stabilire come raggiungere l'equivalenza nelle traduzioni degli atti unici di Achille Campanile (e di altri frammenti dei suoi testi che si possono considerare integrali o modulari; tra cui le *Tragedie in due battute* — i testi il cui contenuto non supera alcune righe di battute, perciò anche i più difficoltosi per il traduttore) strutturati in base ad un gioco di parole. Considerata l'estensione dell'articolo, mi limiterò ad analizzare un solo atto unico campaniliano — “Acqua minerale” — e la sua traduzione polacca — “Ciemne piwo”¹.

¹ L'atto unico “Acqua minerale” è stato rappresentato più volte all'interno dello spettacolo *Manuale di teatro*, messo in scena da Filippo Crivelli, la sua traduzione è tratta dalla raccolta inedita dei testi teatrali di Achille Campanile *Wynalazka konia i inne ko(ń) medie*, curata e tradotta dall'autore del presente articolo (alcuni testi della raccolta da consultare sul sito <<http://corydoras.nazwa.pl/pomoce/it/literatura.htm>>). La traduzione

Il mitico, per così dire, termine “traduzione” è già stato definito e ridefinito. L’approccio più recente allo studio dei processi traduttivi, e anche il più adatto alle presenti considerazioni in merito, è l’approccio cognitivo, diffuso, tra gli altri, da E. TABAKOWSKA (1995, 2001) e K. HEJWOWSKI (2006).

TABAKOWSKA applica gli strumenti d’analisi della linguistica cognitiva allo studio traduttologico, ricordando che ogni espressione linguistica è risultato di una scelta motivata (non automatica) degli elementi e delle strutture linguistiche. Ciò nella linguistica cognitiva viene chiamato l’immaginare (“l’immaginare, in quanto termine generale, comprende l’uso della lingua per la rappresentazione di oggetti, azioni, pensieri, concetti, stati della mente e di ogni esperienza sensoriale ed extrasensoriale” (2001: 46)). La nozione fondamentale al riguardo — la costruzione della scena (*alternative scene construal*) — unisce la comprensione del significato con l’uso di una data struttura linguistica. Tabakowska presenta diverse dimensioni di questa costruzione (tra cui: prospettiva, punto di vista, figura, sfondo, salienza e altri) e dà una nuova definizione dell’unità di traduzione. Vale a dire: l’unità del testo da tradurre corrisponde all’immagine (nei termini di Langacker) e, come risultato di una delle possibili alternative del costruire una data scena, è per l’appunto la scena stessa — vista da un concettualizzatore in un dato momento (TABAKOWSKA, E., 2001: 99).

TABAKOWSKA (2001: 161) sostiene che l’equivalenza esista soprattutto a livello dell’esperienza dei partecipanti dell’atto comunicativo (in questo caso la lettura della traduzione). I partecipanti sono qui sia i lettori primari che i lettori della traduzione; l’esperienza, a sua volta, — la percezione del testo da parte di un lettore. Inoltre, un ruolo importante nel simile atto comunicativo svolge l’esperienza che precede la percezione del testo, in altre parole: la capacità di concettualizzare. “Constatate l’equivalenza di due testi — dell’originale e della traduzione — uguale dunque a constatare l’equivalenza di due concettualizzazioni” (ivi).

La studiosa cerca l’equivalenza del testo nel modo di immaginare una data scena. Ciò, però, viene criticato da Hejwowski che, per giusti motivi, ricorda che diverse lingue usano diversi strumenti per esprimere i pensieri e, come suggerisce Tabakowska, diversi strumenti implicano diversi tipi d’immaginare, quindi la mancata equivalenza.

Hejwowski sviluppa il pensiero di Tabakowska dicendo che possiamo parlare dell’equivalenza solo a livello dell’interpretazione del testo nella mente del ricevente (HEJWOWSKI, K., 2006: 58). Se i due testi suscitano

va considerata solo in termini del contributo alla diffusione dell’opera campaniliana in Polonia, per cui non presenta nessun intento commerciale né altri scopi di lucro.

simili interpretazioni da parte dei lettori, vuol dire che li costringono a ricostruire mentalmente simili *frame* verbali, scene e scenari² su cui si basa il testo, a ricostruire un simile modello del mondo rappresentato, e a ricorrere a simili elementi del sapere sul mondo³.

Seppur in alcuni aspetti contrastanti (Hejwowski nega la possibilità dell'equivalenza nell'immaginare proposto da Tabakowska), i due approcci di cui sopra riportano notevoli conseguenze per la traduzione. Nel centro dell'interesse di un traduttore (traduttologo) rimane la scena o lo scenario (e in conseguenza anche i *frame* verbali su cui questi si basano o che implicano), come unità minime da tradurre. La considerazione che, più che ad altri autori e testi, vale appunto per le opere teatrali di Achille Campanile.

Achille Campanile fu romanziere, sceneggiatore, critico letterario e televisivo, giornalista. In ogni settore della sua attività letteraria ha fatto uso del particolare senso dell'umorismo, grazie a cui ottenne numerosi prezzi letterari. La sua opera più pregiata e riconosciuta è senz'altro quella teatrale, che l'ha accompagnato sin dagli esordi. I primi testi teatrali, tra cui gli atti unici e le *Tragedie in due battute* (finora considerate il colmo della creatività e dell'assurdo campaniliano (d'AMICO, M., 2000: 6)) compaiono al pubblico dal 1924 ("Le due locomotive", pubblicata sul *Corriere Italiano*) e continuano ad essere pubblicati fino alla morte dell'autore⁴.

² Secondo K. HEJWOWSKI (2006: 48—54):

Frame verbale: struttura organizzata attorno ad un verbo che evoca i suoi attributi: agente, paziente, strumento, es.: verbo *aprire*: Maria ha aperto la porta con la chiave. (Maria — agente, porta — paziente, chiave — strumento).

Scena: insieme di eventi, stati e relazioni con i loro luoghi, agenti e pazienti, organizzato a seconda della funzione o del tema, es.: sala d'attesa nello studio dentistico, le spese.

Scenario: linea cronologica di eventi tipici che si dispongono in una sequenza, es.: il viaggio in aereo, il pranzo al ristorante.

³ Interessante è anche il modello comunicativo proposto da K. HEJWOWSKI (2006: 52—55), su cui fonderà anche le sue riflessioni a proposito del processo della traduzione: un partecipante dell'atto comunicativo sceglie dalla sua base cognitiva (dato che tutto il sapere sul mondo è una struttura troppo larga) quegli elementi che intende trasmettere al ricevente, o meglio, gli elementi che vuole che il ricevente ricostruisca. Così egli si crea la base dell'enunciato (l'insieme delle strutture che il ricevente sarà in grado di ricostruire) che, però, è sempre troppo estesa (contiene le strutture difficili da verbalizzare, quali immagini, emozioni). Per cui il parlante sceglie il frammento della base dell'enunciato che, a suo parere, rappresenta a sufficienza tutta la struttura. Questo frammento si chiama la struttura profonda dell'enunciato che (dopo essere verificata nella mente) verrà verbalizzata.

⁴ La prima tragedia scritta da Campanile — *Rosmunda* — risale al 1910, quando il giovane autore, all'età di 11 anni, presenta ai colleghi di scuola e al professore di lettere il suo primo lavoro letterario. L'intero testo sarà pubblicato solo dopo la morte di Campanile, come parte del suo *Autoritratto* (*Ridotto*, 1984, N. 3: 93—94).

Nel *Autoritratto*, commedia pubblicata postuma sul *Ridotto* (mensile di teatro, n. 3, 1984) Campanile fa, per così dire, un resoconto del suo lavoro teatrale. Confessa, quindi, (92) “ho scritto finora circa duemilacentotrentotto lavori teatrali, di cui una decina in tre atti, una cinquantina in un atto, un numero imprecisato di scene e scenette varie, duemila circa in due sole battute e una tragedia in cinque atti”. Sebbene per quanto riguarda il numero preciso non sia il caso di considerarlo alla lettera (d’AMICO, M., 2000: 1), la produzione teatrale di Achille Campanile rimane sempre un lavoro impressionante, sia dal punto di vista del suo totale volume, sia, o meglio soprattutto, per la quantità e la diversità del comico che riporta.

Gli atti unici campaniliani sono testi brevi e concisi, il cui contenuto umoristico rientra in una sola scena (nel senso linguistico, non solo quello teatrale) o, eventualmente, viene combinato in uno scenario (sempre nel senso linguistico). La forma del racconto campaniliano sembra più volte addirittura primitiva: due personaggi, preferibilmente in uno scompartimento di terza classe di un treno (questo, secondo A. GAUDIO (2003), sarà l’ambiente tipico campaniliano). La scarsa estensione testuale ha fatto sì che la prima messa in scena della tragedia *Colazione all’aperto* (nel Salone Margherita di Roma, 1924) rimase inosservata. La scena fu talmente rapida che si perse in mezzo ad altre scene e balletti più lunghi. Lo stesso Campanile chiamerà il suo teatro, con una certa nota di autoironia, “un teatro che diventa invisibile per velocità” (TAVIANI, F., 2004: 6).

Ritornando alla struttura del testo campaniliano: questo si basa principalmente su una sola scena, scenario o stereotipo (stereotipo nel senso della frequenza di eventi, come: pasto al ristorante, incontro degli amanti, ecc. (SKIBIŃSKA, E., 2008: 117); in Campanile questo tipo di rappresentazione si potrebbe chiamare “lo stereotipo situazionale” o “rito quotidiano” — un convenzionale contesto situazionale che funge dalla base del racconto), o anche luogo comune (inteso qui come modo di dire e “modo di guardare” convenuto (termine secondo GAUDIO, A., 2003) che in seguito saranno il pretesto per l’assurdo campaniliano. Il luogo comune, un scenario prototipico, sono quindi il punto di partenza, da cui nasce il soggetto del racconto umoristico di Achille Campanile. «Non c’è mai in Campanile realtà che non sia filtrata attraverso le lenti del luogo comune»; il suo umorismo “richiede per essere capito, che già si sappiano molte cose sul mondo e sul linguaggio che ne ha parlato” (ivi). La comicità dell’autore consiste nel mettere in crisi questi stereotipi, attraverso l’uso del linguaggio e delle sue più ricercate sfumature. L’autore gioca con le espressioni / le frasi fatte, con i fraseologismi e i luoghi comuni, e infine li deride.

In un testo cotanto ristretto dal punto di vista dimensionale, Campanile riesce a racchiudere un carico di riso estremamente sproporzionato rispetto al volume dello stesso testo. Il riso campaniliano non ha, però, nessuno scopo moralistico: si ride per ridere, e il riso è fine a se stesso. Come dice Eco (in: CAMPANILE, A., 2000: 202) “a studiar bene Campanile si può scrivere un bel saggio su tutti o quasi tutti i meccanismi del comico”. In questo lavoro mi soffermo sul meccanismo più frequente — quello dei giochi di parole. Certamente, la comicità che nasce dal gioco di parole non è l’unico spunto per il riso campaniliano. Nei suoi testi non manca l’ironia, la satira di costume, né il surrealismo situazionale. Dal punto di vista traduttologico sono, però, proprio i giochi di parole a suscitare l’interesse particolare del traduttore.

I giochi di parole nascono quando la forma del messaggio (il piano dell’espressione) diventa tanto importante quanto il comunicato stesso (a volte anche più importante del comunicato). In altri termini: il significante predomina (o almeno ha pari importanza) sul significato. Una delle classificazioni più complessive dei giochi di parole, e anche la più adeguata alla presente indagine al riguardo, viene proposta da J. HENRY nel suo lavoro *La traduction des jeux de mots*, dove la studiosa suddivide le traduzioni dei giochi di parole in quattro categorie (2003: 290—291):

- traduzione isomorfa: ripropone lo stesso modello del gioco (anagramma > anagramma, calembour > calembour, ecc.) e riporta gli stessi elementi formali,
- traduzione omomorfa: l’impiego dello stesso modello, ma con termini diversi,
- traduzione eteromorfa: il gioco di parole nel testo della traduzione si basa su un procedimento diverso da quello dell’originale,
- traduzione libera: l’elissi del gioco o la creazione del gioco di parole nella traduzione là dove il testo originale ne è privo.

La divisione di Henry è una classifica generale delle strategie del traduttore di fronte ad un gioco di parole. L’autrice ha preso in considerazione ogni tipo di testo in cui un tale gioco appare. Visto che nel presente lavoro si parla dei testi interamente strutturati in base ad un gioco di parole, in seguito si cercherà di modificare la suddetta classifica per poterla adoperare a proposito di tali testi, in particolare riguardo ai testi di Achille Campanile.

Per essere precisi, i giochi di parole appaiono in tutta la produzione letteraria di Campanile. Non sono tratti propri esclusivamente dei suoi atti unici. Come si è detto prima, la differenza, o meglio, la loro importanza per “il teatro breve” consiste nel fatto che lo stesso gioco serve da base strutturale di tutto il testo. Il cambiamento dello scenario prototipico (e di ogni luogo comune che il testo riporta, sia nel senso linguistico che

quello letterario) dipende proprio dal gioco impiegato da Campanile. Sarà questo il motivo per cui la traduzione dei testi teatrali campaniliani risulta così difficile? Oltre, certo, al linguaggio conciso, lapidario, e nello stesso tempo arguto ed espressivo, pare proprio il gioco di parole di essere la difficoltà più saliente che spinge il traduttore all'estremo sforzo intellettuale. È sicuro che, in un tale contesto, anche l'atto di tradurre diventa il gioco di per sé: del traduttore con il testo e, in un certo senso, con l'autore dell'originale (sulla traduzione come gioco si veda PALICZKA, A., 2009).

Riassumendo: i testi teatrali di Achille Campanile sono, in gran parte, atti unici (o testi ancora più ridotti quanto alla dimensione — menzionate più volte *Tragedie...*; gli stessi atti unici frequentemente fanno parte di unità di testo più ampie; l'autoreattività è il procedimento molto caratteristico per tutta l'opera di Campanile) che presentano (si basano su) una sola scena / uno scenario che, per creare l'effetto comico, vengono inaspettatamente modificati rispetto a quanto il lettore si possa immaginare all'inizio della lettura (o addirittura dal titolo del testo). Il scenario prototipico viene da Campanile distrutto e rovesciato, e il nuovo mondo che ne risulta fa semplicemente ridere. Il mezzo per raggiungere un tale effetto comico sono in Campanile i giochi di parole che strutturano l'intera unità del testo, e quindi condizionano ogni scelta linguistica che la concerne.

L'esempio migliore del testo campaniliano è l'atto unico “Acqua minerale” il quale, considerate le osservazioni di sopra, dimostra tutte le caratteristiche della comicità dell'autore romano. La traduzione del suddetto atto — “Ciemne piwo” — è solo un tentativo (abbastanza fortunato dal punto di vista teorico qui propagato; in seguito all'analisi del testo verrà definita la traduzione vera e propria e la perifrasi del testo strutturato in base ad un gioco di parole) che, certo, non va considerato in quanto soluzione ultimativa. In più, non sarò l'unico a credere che nessuna traduzione si potrà mai nominare un lavoro finale a tutti gli effetti.

Il testo “Acqua minerale” ha come base strutturale il gioco di parole creato dalla polisemia del lessema *naturale* (naturale come attributo dell'acqua: acqua naturale = non gasata; naturale: come avverbio: certamente, in segno di assenso; secondo DevotoOli). Mi permetto di presentare un frammento piuttosto esteso che, comunque, è una parte molto ridotta rispetto a tutto il testo:

orig.: CAMERIERE Acqua minerale?

UOMO Naturale.

CAMERIERE (*scrive*) Acqua naturale.

UOMO Ho detto minerale.

CAMERIERE No, veramente mi scusi, ma lei ha detto naturale.

UOMO Intendevo naturale acqua minerale, non le sembra natu-

rale che io beva acqua minerale?

CAMERIERE Certamente, certamente mi scusi, no perché io cre-
devo che il naturale si riferisse all'acqua!

UOMO No! Si riferiva al minerale, vuole che un tipo come me
beva acqua naturale? Io bevo acqua minerale.

CAMERIERE Naturale.

UOMO Minerale.

CAMERIERE Guardi ho capito eh! Io ho scritto minerale.

UOMO No, no lei ha scritto naturale, ho sentito con le mie orec-
chie.

CAMERIERE No guardi io ho detto naturale è vero, ma ho scritto
minerale.

UOMO Perché ha detto naturale se scriveva minerale scusi...

CAMERIERE Perché riconoscevo più che naturale che una perso-
na come lei beva acqua minerale e non acqua naturale.

trad.: KELNER Ciemne piwo?

MEŹCZYŻNA Jasne.

KELNER (*zapisuje*) Jasne piwo.

MEŹCZYŻNA Powiedziałem ciemne.

KELNER Nie, proszę mi wybaczyć, ale dam głowę... powiedział
pan jasne.

MEŹCZYŻNA Chciałem powiedzieć jasne, że ciemne. Czy nie
wydaje się panu jasne, że ja piję ciemne piwo?

KELNER Oczywiście, oczywiście... Przepraszam. Tyle że... hm...
myślałem, że jasne odnosi się do piwa.

MEŹCZYŻNA Nie! Chce pan, żeby ktoś taki jak ja pił jasne piwo?
Ja piję ciemne piwo!

KELNER Jasne.

MEŹCZYŻNA Ciemne.

KELNER Pan posłucha... Rozumiem! Zapisałem ciemne.

MEŹCZYŻNA Nie, nie. Zapisał pan jasne. Słyszałem na własne
uszy.

KELNER Proszę posłuchać! To prawda, że powiedziałem jasne,
ale zapisałem ciemne.

MEŹCZYŻNA Przepraszam, dlaczego mówi pan jasne, skoro za-
pisuje ciemne?

KELNER Ponieważ jasne było dla mnie, że ktoś taki jak pan pije
piwo ciemne, a nie piwo jasne.

In questo caso il traduttore ha trovato un lessema simile dal punto di vista della sua polisemia (*jasne*: attributo di *piwo* (la birra) in opposizione a *ciemne*; *jasne*: avverbio quasi sinonimico a *naturale*), vale a dire il traduttore è riuscito a tradurre il gioco di parole (si vede infondato il presupposto dell'intraducibilità dei giochi di parole). Anche se la originale

acqua è stata sostituita con *piwo* (la birra), ciò non cambia la scena presentata dall'autore primario (bar all'aperto, un tavolo al quale sono seduti l'Uomo e la Donna, di fianco il cameriere prende le ordinazioni).

Quanto alla struttura del testo, si veda la tabella di sotto che dimostra l'impiego dei lessemi che fanno parte del gioco nella catena delle battute (sia nell'originale che nella traduzione) del frammento presentato sopra; i lessemi *minerale* / *ciemne* vengono indicati dal numero 1, invece i lessemi: *naturale* / *jasne* — dal numero 2:

testo originale	C	U	C	U	C	U	C	U	C	U	C	U	C	U	C
impiego dei lessemi	1	2	2	1	2	2,1	2	1,2	2	1	1	2	2,1	2,1	2,1
traduzione	K	M	K	M	K	M	K	M	K	M	K	M	K	M	K

C — Cameriere, U — Uomo, K — Kelner, M — Mężczyzna

Come risulta dalla tabella, la struttura del frammento citato è perfettamente simmetrica / speculare in ambedue le versioni. Prosegue in questo modo fino al momento in cui l'autore dell'originale cambia il gioco, servendosi dello stesso lessema (*naturale*) il quale nella lingua italiana può avere ancora un altro significato: *naturale* cioè nato da genitori non uniti in matrimonio (in opposizione a *legittimo*; secondo DevotoOli). La parola *jasne* in polacco non può in nessun modo assumere un simile significato.

- orig.: CAMERIERE Eh! Ma signora la prego, ho famiglia io sa! Ho anche un figlio...
 UOMO Legittimo?
 CAMERIERE Naturale.
 UOMO E non può legittimarlo?
 CAMERIERE Scusi ma perché dovrei legittimarlo se è già legittimo!
 UOMO Ha detto che è naturale.
 CAMERIERE No invece è legittimo, no perché scusi non le sembra naturale che io abbia un figlio legittimo?
 UOMO Certo, certo, è naturale.
 CAMERIERE Ma le dico che è legittimo!
 UOMO Ho capito, del resto non mi vorrà dire che un figlio legittimo è innaturale. Anch'esso è in normale prodotto della natura, una creatura come tutte le altre, insomma non è contro natura.
 CAMERIERE Senta guardi comunque mio figlio è legittimo, va bene? E non mi piace che si dica che è naturale.

UOMO È naturale!

CAMERIERE Ma vede che vuole provocarmi, scusi le dico che è legittimo!

trad.: KELNER Och nie, proszę! Mam rodzinę, dziecko...

MEŹCZYŻNA O... chłopiec, dziewczynka?

KELNER Córka.

MEŹCZYŻNA Zapewne jest pan dumny.

KELNER Oczywiście.

MEŹCZYŻNA Ładna?

KELNER A jakże!

MEŹCZYŻNA Blondynka, brunetka? Ma ciemne włosy, po panu?

KELNER Jasne.

MEŹCZYŻNA Przecież pan ma ciemne włosy, to dziwne...

KELNER A co to ma do rzeczy? Przecież córka też ma ciemne.

MEŹCZYŻNA Powiedział pan jasne.

KELNER Ciemne! Pan wybaczy, czy pan coś insynuuje?

MEŹCZYŻNA Och nie, nie... wszystko jasne!

KELNER No przecież mówię, że ciemne! Zresztą, tak czy inaczej moja córka ma ciemne włosy i nie życzę sobie, żeby pan mówił inaczej.

MEŹCZYŻNA Jasne.

KELNER Pan mnie chyba chce sprowokować... mówię, że ciemne!

Nella versione polacca si parla quindi della figlia dell'Camieriere e del colore dei suoi capelli. L'Uomo rivolgendosi al Camieriere con le parole „Przecież pan ma ciemne włosy, to dziwne...” (“Ma lei ha i capelli scuri, strano...”) suggerisce, a quanto pare, che la figlia del Camieriere non sia legittima, per cui i due personaggi, anche se implicitamente, parlano dello stesso argomento che nel testo originale (legittimità del figlio)⁵.

Secondo la classifica di Henry, la traduzione del primo gioco di parole entra nella categoria della traduzione omomorfa: la composizione originale basata su tre elementi, tra cui uno è polisemico (*acqua + minerale + naturale* (polisemico)), viene resa da un simile procedimento formale i cui elementi sono diversi (*piwo + ciemne + jasne* (polisemico)); similmente, il secondo frammento rientra nella stessa categoria: struttura del gioco fondata sulla polisemia, i termini formali sono diversi (per rendere il concetto dell'illegittimità del figlio l'originale *acqua* viene sostituito).

⁵ Il gioco di parole che suggerisce l'illegittimità del figlio non è un gioco a caso. Il dialogo prende spunto dalla vita privata dell'autore, che poco prima di scrivere il testo era diventato padre. Suo figlio Gaetano nasce dall'unione non riconosciuta di Achille Campanile e Giuseppina Bellavista (Campanile non aveva ancora ottenuto l'annullamento del precedente matrimonio).

tuita da *włosy* (capelli), rimane comunque la stessa polisemia del lessema *jasne*).

La traduzione del principale gioco di parole su cui si basa il testo (acqua minerale / naturale; il gioco dipende del tutto dallo scenario adoperato dall'autore: ordinazione al tavolo in un bar), andrebbe considerata riuscita non solo perché coinvolge lo stesso procedimento / la stessa composizione del gioco (per di più, le stesse categorie morfologiche degli elementi del testo originale e della traduzione), ma perché il gioco della traduzione è posto all'interno dello stesso scenario, per cui non cambiano neanche gli elementi di questo scenario (oggetti, sequenze di avvenimenti; certo, gli elementi dello scenario possono essere modificati in alcuni aspetti, come *bar all'aperto* tradotto in *irlandzki bar* (bar irlandese) — il cambiamento che si addice al gioco *ciemne piwo* (birra scura) — importante è che l'attributo non cambi in nessun modo lo stesso elemento, per così dire, prototipico dello scenario: il bar).

La divisione dei giochi di parole di Henry è basata su due criteri: il modello di composizione e gli elementi formali del gioco. Prendendo in considerazione quanto si è detto sopra — il fatto che i testi campaniliani si basano su una scena / uno scenario — possiamo modificare la suddetta classifica inserendoci il terzo criterio — quello della scena. Per di più, la scena / lo scenario sarebbero i criteri principali per la traduzione dei testi interamente costruiti su un gioco di parole. La traduzione che cambia questo elemento andrebbe ritenuta una perifrasi.

Modificando la classifica di Henry (non sembra opportuno moltiplicare le denominazioni dello stesso fenomeno creando una classifica del tutto nuova) possiamo dire che le traduzioni dei testi strutturati in base ad un gioco di parole si dividono in:

- traduzione isomorfa: riporta lo stesso meccanismo compositivo, gli stessi elementi formali, per conseguenza anche lo stesso scenario in cui il gioco appare,
- traduzione omomorfa: lo stesso scenario, lo stesso procedimento, ma diversi termini,
- perifrasi omomorfa: lo stesso procedimento, diversi termini formali, diverso scenario,
- traduzione eteromorfa: diversi procedimenti (ciò implica naturalmente diversi termini formali), ma si mantiene lo scenario,
- perifrasi eteromorfa: diversi meccanismi compositivi dei giochi, coinvolti negli scenari differenti.

L'ultimo elemento della classifica di Henry — la traduzione libera — non va presa in considerazione quanto ai testi qui discussi, siccome la ricreazione di un simile testo originale priva del gioco di parole non può essere in nessun modo chiamata traduzione. In questo caso un tale tes-

to si definirebbe piuttosto la perifrasi libera. Certamente, la traduzione migliore è quella che appartiene alla prima categoria, ma anche altre traduzioni si possono considerare in quanto testi equivalenti, se costruiti sulla stessa scena / sullo stesso scenario.

Concordo pienamente con la constatazione secondo cui la reificazione del linguaggio è un fenomeno universale, proprio di ogni sistema linguistico, per cui i diversi sistemi si sono creati i loro “spazi di manovra”, anche se differenti (HENRY, J., 2003: 110). Il compito di traduttore è, quindi, ritrovare all’interno di questo spazio linguistico un filo conduttore che lo porti a raggiungere il principale scopo di ogni atto di tradurre — il testo equivalente (anche se l’equivalenza può essere in un certo senso graduale, cioè valutata attraverso i tre criteri di cui sopra). La stessa Henry nega la presunta intraducibilità dei giochi di parole dicendo che il traduttore lavora sui testi, e non sulle parole (tale approccio sembra chiaro, dato che la riflessione di Henry prende spunto dalla teoria interpretativa di traduzione⁶). Nel presente lavoro si preferisce la seguente constatazione: è possibile tradurre i testi basati sui giochi di parole, perché il traduttore, invece di lavorare sulle parole, opera sulle scene e sugli scenari, il mantenimento dei quali è il principale criterio della valutazione della traduzione di un simile testo.

Bibliografia

- Bo, Carlo, 2007: “Il manuale senza regole”. Introduzione a: CAMPANILE, Achille: *Manuale di conversazione*. Milano, BUR.
- CAMPANILE, Achille, 1984: “Atti inediti”. *Ridotto. Rassegna mensile di teatro. Speciale Achille Campanile*, N. 3, marzo.
- CAMPANILE, Achille, 2000: *Tragedie in due battute*. Milano, BUR.
- D’AMICO, Masolino, 2000: “Le tragedie in due battute”. Introduzione a: CAMPANILE, Achille: *Tragedie in due battute*. Milano, BUR.

⁶ Secondo M. Lederer, l’autrice (insieme a D. Seleskovitch) della teoria interpretativa di traduzione, l’atto di tradurre non è un semplice processo di cambiamento del codice linguistico: il processo traduttivo necessita quattro tappe indipendenti, tra cui: la comprensione (il traduttore coinvolge tutte le conoscenze linguistiche ed extralinguistiche nell’interpretazione dei suoni e/o segni grafici che percepisce), la deverbizzazione (il traduttore ritrova il senso del testo prescindendo dalla forma linguistica in cui esso è stato creato), la riformulazione (fase in cui il senso viene trasmesso tramite i mezzi linguistici della lingua della traduzione), l’analisi giustificativa (ovvero la verifica). Il prodotto di queste operazioni è il testo espresso nella lingua d’arrivo, che appare in un certo contesto socio-culturale ed in una determinata epoca, nella quale la traduzione è stata eseguita (LEDERER, M., 1994).

- GAUDIO, Alessandro, 2003: "Gioco degli equivoci e processi verdittivi ne *L'uomo dalla faccia di ladro* di A. Campanile". Accessibile su: <http://www.campanile.it/web/hannoscritto/gaudio/uomofaccialadro.htm>.
- HEJWOWSKI, Krzysztof, 2006: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa, PWN.
- HENRY, Jacqueline, 2003: *La traduction des jeux de mot*. Paris, PSN.
- LEDERER, Marianne, 1994: *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris, Hachette.
- OSIMO, Bruno, 2004: *Corso di traduzione. Parte IV: Produzione*. Accessibile su: http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it.
- PALICZKA, Anna, 2009: "Traduction est un jeu d'oulipien ou sur le caractère ludique et oulipique de la traduction". [In preparazione].
- SKIBIŃSKA, Elżbieta, 2008: *Kuchnia tłumacza. Studia o polsko-francuskich relacjach przekładowych*. Kraków, Universitas.
- TABAKOWSKA, Elżbieta, 1995: *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*. Kraków, PAN.
- TABAKOWSKA, Elżbieta, 2001: *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*. Kraków, Universitas.
- TAVIANI, Ferdinando, 2004: "Commedia corta. Oppure lunga una vita". Introduzione a: CAMPANILE, Achille: *L'inventore del Cavallo e altre quindici commedie*. Milano, BUR.

JEAN-YVES LAURICHESSE

Université de Toulouse-Le Mirail

Le carnaval des mots dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau

ABSTRACT: The aim of the article is to analyse the literary games in Raymond Queneau's *Les fleurs bleues* (1965), where a double story is told: that of the duke of Auge and of Cidrolin, the two characters dreaming about each other. The narratives constitute a meditation on History and on human condition. The author plays with the ludic carnivalesque by employing "neo-French". He plays both with the language, by modifying the ordinary usage, and with single words, which is even more creative. Furthermore, Queneau's literary games include intertextuality and hypertextuality.

KEY WORDS: Double-story, ludic, carnivalesque, inter- and hypertextuality.

Les Fleurs bleues, publié en 1965, est un roman tardif de l'auteur de *Zazie dans le métro*, né en 1903, mort en 1976. Moins connu, il est pourtant sans doute le plus complet d'une œuvre romanesque importante quoique encore sous-estimée par la critique, malgré l'important travail éditorial accompli sous la direction de Henri Godard pour la « Bibliothèque de la Pléiade »¹. Il conte la double histoire du duc d'Auge et de Cidrolin, le premier parcourant l'Histoire avec sa suite par bonds successifs, régulièrement espacés de 175 ans (1264, 1439, 1614, 1789) jusqu'à rejoindre le second, obscur retraité vivant sur une péniche amarrée à un quai de la

¹ Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes II, Romans I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002 et *Œuvres complètes III, Romans II*, 2006. La notice et les notes des *Fleurs bleues*, dans *Romans II*, sont rédigées par Anne Marie JATON. Le roman existe également en collection « Folio » (n° 1000). C'est à cette édition de poche que renverront pour plus de commodité les références des citations dans cet article. Le roman a fait l'objet d'un numéro de la revue *Roman 20—50*, dirigé par Bernard ALLUIN (n° 4, décembre 1987) et d'une étude de Jean-Yves POUILLoux dans la collection « Foliothèque » (Paris, Gallimard, 1991).

Seine dans la banlieue parisienne, en cette année 1964 qui est aussi celle de l'écriture. Cette structure historique, qui entrelace la vie du bouillonnant duc d'Auge et celle de l'apathique Cidrolin, se double d'une structure spéculaire qui fait que chaque personnage est le rêve de l'autre, Queneau en donnant la clé dès le prière d'insérer du roman : « On connaît le célèbre apologue chinois : Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? De même dans ce roman, est-ce le duc d'Auge qui rêve qu'il est Cidrolin ou Cidrolin qui rêve qu'il est le duc d'Auge ? ». Aporie vertigineuse, que ne résoudra pas la fin du roman, lorsque les deux personnages un temps réunis partiront l'un vers le passé, l'autre vers une nouvelle vie, chacun se trouvant en tout cas délivré de son double encombrant.

Si le jeu littéraire, qui a fait la célébrité de l'auteur à travers en particulier les *Exercices de style*, atteint dans *Les Fleurs bleues* un degré de virtuosité particulièrement jubilatoire, il ne doit pas faire oublier ce que l'auteur s'attache à dissimuler avec la pudeur géniale propre aux grands « oulipiens »², qu'il s'agisse d'Italo Calvino, de Georges Perec ou de Jacques Roubaud : une écriture cryptée de soi en même temps qu'une méditation sur l'Histoire et sur la condition de l'homme. Comme chez Rabelais, l'un des maîtres de Queneau, tout peut être ici interprété « à plus hault sens (RABELAIS, 1973 : 39) », et diverses lectures en témoignent, convoquant la psychanalyse (CLANCIER, A., 1994), Hegel (POUILLOUX, J.-Y., 1991 : 150—169) ou le taoïsme (JATON, A.-M., 2000 : 149—162). Mais Queneau, plutôt que la métaphore des « petites boîtes » appelées « Silènes », préfère celle de l'oignon aux pelures superposées, qui évite la distinction sommaire entre contenant et contenu. Reste que le lecteur goûte d'abord la saveur de ces « matières assez joyeuses » que le célèbre prologue de *Gargantua* comparait au « chant des sirènes », ce qui dit bien à la fois leur pouvoir de séduction et de diversion. C'est à cette dimension ludique que je m'attacherai ici, pour montrer comment elle opère une carnavalisation généralisée³, dans une triple subversion de la langue, des mots et de la littérature.

² Je rappelle que Raymond Queneau et le mathématicien François Le Lionnais ont fondé l'Oulipo en 1960.

³ J'emprunte bien entendu l'usage critique de cette notion à Mikhaïl BAKHTINE (1970), sous l'ombre immense, toujours, de Rabelais.

Jouer avec la langue

Raymond Queneau est souvent associé à l'usage du français parlé, ou « néo-français », usage à la fois humoristique et participant d'une réflexion linguistique sur l'obsolescence de la langue écrite et la vitalité de la langue orale : « Se cramponner au français de Voltaire n'est pas plus absurde que d'écrire des vers latins », déclarait-il dans un entretien, ajoutant que son but était de « donner un style au langage parlé » (QUENEAU, R., 1965 : 40). Il s'y était déjà brillamment essayé dans *Le Chiendent*, premier et grand roman passé à peu près inaperçu lors de sa publication en 1933. Il est vrai que Céline avait publié l'année précédente *Voyage au bout de la nuit*, éclipsant par avance l'innovation de Queneau⁴. Mais Queneau est aussi un esprit encyclopédique, que passionnent tous les états de la langue, qu'ils soient contemporains ou historiques. Loin de s'enfermer dans le langage familier, voire populaire, il veut jouer de tous les registres. Or le sujet des *Fleurs bleues*, éminemment historique puisque le duc d'Auge traverse plusieurs époques, lui permet de convoquer avec irrévérence ces états anciens que la tradition scolaire a figés dans les manuels de littérature, tandis que l'ancrage de Cidrolin dans la banlieue parisienne, univers de prédilection de ses romans, appelle tout naturellement la langue populaire.

Sur le plan orthographique, Queneau va restituer par exemple, dans les séquences consacrées au duc d'Auge, des formes anciennes, redonnant à des mots restés dans la langue leur sonorité et leur visage d'époque : « bien *amé* suzerain » (p. 15)⁵, « le duc *uida* plusieurs verres » (p. 33), « On est entre *compains* » (p. 132), ou jouant avec les difficultés d'une orthographe moderne à laquelle il rend sa simplicité première : *chevals* (p. 33), *caillous* (p. 105), *sculteur* (p. 133). Mais il peut arriver que le jeu se prolonge par la mise en relation des graphies anciennes et modernes, comme lorsque Cidrolin, à la fin du roman, regarde les chevaux du duc d'Auge qui vient d'arriver à Paris avec toute sa suite : « Cidrolin aperçoit la tête des chevaus. Ils ont l'air de chevaux » (p. 229). Est ainsi plaisamment rappelée la permanence du réel malgré l'évolution de la langue, et donc l'arbitraire du langage. Quant au français moderne, selon la même logique, Queneau lui applique volontiers cette écriture phonétique dont il fut un ardent défenseur, au nom de la fidélité à l'oral, tout en jouant sur

⁴ Pourtant, lorsque paraît le *Voyage* en octobre 1932, bientôt couronné par le Prix Renaudot, Queneau a déjà écrit les trois premiers chapitres du *Chiendent*. Il n'y a donc pas eu influence, mais bien invention simultanée.

⁵ C'est moi qui souligne.

l'effet comique d'une graphie quasi enfantine : *houatures* (p. 45), *douas* (p. 67), *rome* (p. 188). Et il opère de même pour les mots empruntés aux langues étrangères et qui se trouvent ainsi assimilés, comme un défi à tous les puristes (ÉTIEMBLE (1964) vient d'inventer le « franglais » : *campigne* (p. 19), *stripentise* (p. 101), *ouesterne* (p. 183), ou encore pour les sigles qui envahissent les sociétés modernes et que le traitement phonétique humanise : *céhéresses* (p. 53), *achélème* (p. 78), *ératépiste* (p. 83). Citons enfin les agglutinations de la chaîne parlée, à la manière des transcriptions phonétiques, rendues célèbres par l'incipit de *Zazie dans le métro*⁶ : « Prudemment, Stènnstu et c'est en silence que s'acheva l'étape »⁷ (p. 72), « Tu ne feras jamais tèrstène » (p. 177), ou encore « Stèfstu esténoci »⁸ (p. 202).

Sur le plan syntaxique, des structures empruntées à l'ancien français, par delà la couleur médiévale qu'elles apportent au texte, témoignent d'un plaisir à jouer avec l'ordre des mots, si peu plastique en français depuis la perte ancienne des cas sujet et régime : « Horrifié par ces propos, se signa le héraut » (p. 55) ; « Lors donc sella Sthène Mouscaillot » (p. 70). Queneau a aussi une prédilection pour l'usage, habituel chez Rabelais⁹, de placer l'incise, dans un discours direct, juste après le pronom sujet, sans se soucier d'ailleurs des époques : « Nous, répondit le bailli, allons de ce pas élire nos délégués généraux » (p. 167), « Je, continua le passant en élevant le ton, vous disais donc que j'étais étranger » (p. 29). Mais c'est plus encore dans le français parlé que Queneau trouve une liberté syntaxique, fondée sur le primat de l'expressivité, qu'ignore la langue écrite, et les dislocations se multiplient, particulièrement autour du duc d'Auge, Queneau ne craignant pas, recherchant au contraire, l'anachronisme : « mais il y est toujours, aux mains des infidèles, le sépulcre » (p. 55), « Moi, j'espère bien que tu en es, de la duchesse, amoureux » (p. 126).

Sur le plan lexical, on ne s'étonnera pas de trouver des mots d'ancien français, à la fois comme marquage historique et pour le plaisir d'user de vocables disparus, tels que *ole* (marmite, p. 33) ou *escreigne* (hutte, p. 105), parfois concentrés dans une seule phrase : « Nous voilà bien *embre-nés* avec cette *flote* hurlante qui nous voudrait bien *ardoir* »¹⁰ (p. 35). Mais c'est sur le français moderne que s'exerce par prédilection la virtuosité langagière de Queneau. Il est bien sûr favorable au néologisme, comme

⁶ « Doukipudonktan, se demanda Gabriel excédé ».

⁷ Sthène, aphérèse de Démosthène, est l'un des deux chevaux du duc, et il parle avec éloquence. Son maître l'appelle aussi parfois Démo.

⁸ Stèphe, apocope de Stéphane (Mallarmé), est l'autre cheval, à la parole plus rare...

⁹ « Nous, dist Picrochole, n'aurons que trop mangeailles » (RABELAIS, 1973 : 141).

¹⁰ « Nous voilà bien emmerdés avec cette foule hurlante qui voudrait bien nous brûler ».

moyen de revitaliser la langue, comme l'est d'ailleurs le duc d'Auge, qui ramène du futur des vocables inconnus, au grand étonnement de son chapelain, occasion pour Queneau d'une plaisante leçon d'histoire de la langue :

— Sieste... mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point.

— Ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves.

— Vous pratiquez donc le néologisme, messire ?

Ne néologise pas toi-même : c'est là privilège de duc. Aussi de l'espagnol *pinaça* je tire *pinasse* puis *péniche*, du latin *sexta hora* l'espagnol *siesta* puis *sieste* et, à la place de *mouchenez* que je trouve vulgaire, je dérive du bas-latin *mucare* un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques.

p. 42

Ainsi, différents types de dérivations fantaisistes permettent de faire d'un nom un verbe : « je le *calembourderai* » (p. 147), d'un nom composé un adjectif : « cette activité *faitdiverse* » (p. 270), ou d'une locution un verbe : « les deux chevaux rirent, puis [...] *fou-rirent* » (p. 170). L'argot fournit aussi une part appréciable du lexique, y compris, anachroniquement, dans la période médiévale, produisant un effet double, comme lorsque le duc et son chapelain l'abbé Biroton, un « abbé de choc » (p. 40), en viennent aux mains : « Le duc fit suivre ces paroles d'une bonne taloche derrière l'oreille droite. L'abbé riposta par un gnou en pleine tronche et un marron en pleine poire » (p. 41). Enfin, le mélange des langues est l'un des jeux préférés de Queneau. Au Moyen Âge, le chapelain mêle naturellement latin et langue vulgaire, scandant ses réponses aux questions du duc par des « *Ad primam respondi* », « *Optime* » et « *Ad secundam* » (p. 43). Quant à l'époque moderne, chaque passage de campeurs perdus à proximité de la péniche de Cidrolin est l'occasion d'échanges polyglottes, dans une transcription phonétique approximative :

— Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.

— Bon début, réplique Cidrolin.

— Capito ? Egarrirtes... lostes.

— Triste sort.

— Campigne ? Lontano. Euss... smarriti...

— Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il l'euro péen vernaculaire ou le néo-babélien¹¹ ?

pp. 18—19

¹¹ Le « babélien » est un terme utilisé par Étiemble dans son livre déjà cité.

Passionné par les langues, Queneau rêvait de les fondre toutes, qu'elles soient anciennes, étrangères ou populaires, dans le creuset d'une écriture en liberté.

Jouer avec les mots

Si le jeu avec la langue exploite les différents niveaux du fonctionnement linguistique en en modifiant l'usage normal, le jeu avec les mots présente un plus fort degré de créativité, en produisant des effets qui ne sont pas seulement de décalage, mais de véritable invention. Il a recours pour cela à différentes opérations, tant sur l'axe paradigmatique que syntagmatique. Le calembour est largement présent. Il joue à la fois sur la substitution et sur l'enchaînement (un syntagme en remplace un autre de sonorités proches, créant un effet d'équivoque). Il n'est sans doute pas la forme d'humour la plus fine, mais précisément, Queneau, s'inscrivant ici encore dans la descendance de Rabelais, ne craint pas d'ouvrir largement l'empan tonal de son ouvrage, du plus grossier au plus subtil. À cet égard, l'incipit du roman doit être considéré comme un seuil destiné à dissuader le lecteur trop sérieux et à réjouir le lecteur « bienveillant », par un véritable tir de barrage de calembours aussi bien que d'anachronismes, annonçant en quelque sorte « la couleur » du livre entier :

Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore ça et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Éduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.

Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.

[..]

— Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais.

pp. 13—14

Comme le laisse entendre la dernière réplique, qui met à distance le fonctionnement de l'écriture, à travers cette accumulation d'équivoques

s'esquisse l'un des thèmes « sérieux » du roman : la mélancolie attachée à toute méditation sur l'Histoire. Mais Queneau ne s'arrête pas à l'incipit et le roman tout entier est semé de calembours, entretenant cette forme de complicité avec le lecteur qui est aussi un trait de son art romanesque. Ainsi, par exemple, ce dialogue entre Cidrolin et une jeune campeuse :

- Je sommes iroquoise, dit-elle et je m'en flattons.
- Il y a de quoi.
- C'est de l'ironie ?

Non, non. Ne mettez pas d'ire au quoi.

p. 38

Ou encore, entre le duc et un émissaire de saint Louis :

- Alors, messire, dit le héraut, vous ne voulez point arracher le Saint-Sépulcre des mains des infidèles ?
- Mais c'est foutu, pauvre faraud ! On va encore prendre un chaud-froid de bouillon¹².

p. 55

Cependant, le jeu de mot dans *Les Fleurs bleues* est loin de se limiter au calembour. Sur l'axe horizontal des combinaisons, Queneau joue par exemple des allitérations et assonances : « Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file » (pp. 49—50), « Comme il est savant, resurra Russule » (p. 151). L'homéoteleute (rime en prose) est exploitée sur une courte phrase simple par une variation systématique des positions : « Hagarde, Lamélie le regarde » (p. 48), « Lamélie, hagarde, le regarde », « Lamélie le regarde, hagarde » (p. 49). Le jeu peut aussi être sémantico-syntaxique, avec l'exploitation comique du zeugme ou attelage : « [...] il modifia son attitude en prenant d'un même coup la position assise et la parole en ces termes » (p. 51), ou encore par l'exploitation de tout un paradigme d'expressions figées : « Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs » (p. 14). La forme même des mots peut être l'objet de permutations plaisantes, qui engendrent des vocables neufs : Malpaquet, l'un des gendres du duc, « grimoisse d'angace » (p. 119), le duc lui-même se promène dans la forêt « silentaire et solicieux » (p. 160). Le mot-valise (« portmanteau word » selon Lewis Carroll) est très apprécié : l'éventuelle transformation de Notre-Dame de Paris, dont les travaux

¹² Rappelons que Godefroy de Bouillon, dont le nom a fait rire des générations d'écoliers, conduisit la première croisade.

n'en finissent pas, en temple dédié à d'autres dieux, engendre successivement *mahomerie*, *bouddhoir*, *confuciussonnal* et *sanct-lao-tsuaire* (p. 15), la jeune campeuse iroquoise devient une « pauvre oiselle, pauvre *iroquoiselle* même » (p. 39) tandis que Lamélie, embrassant son amant à la terrasse d'un café, « se consac[r]e religieusement à la *linguistique* » (p. 48). Et Queneau a même recours au jeu ancien de l'acrostiche. Le duc d'Auge et Cidrolin découvrent à la fin du roman qu'ils portent le même prénom, et lorsqu'ils veulent utiliser leur second prénom pour se différencier, il est encore identique, et ainsi de suite jusqu'à épuisement de leurs sept prénoms, qui se révèlent alors composer en acrostiche le premier d'entre eux :

Joachim
Olinde
Anastase
Crépinien
Honorat
Irénée
Médéric

Ce jeu est loin d'être innocent puisqu'il projette dans l'univers des lettres l'identité en miroir des deux personnages, et l'on sait par ailleurs quelle importance attachait Queneau aux lettres et aux nombres, particulièrement au nombre 7, dans lequel il voyait une « image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms¹³ se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3 x 7) »¹⁴.

Jouer avec la littérature

Raymond Queneau fut un homme de vaste culture, s'intéressant à des domaines très variés (littérature, philosophie, histoire, ésotérisme, psychanalyse, linguistique, mathématiques...), ayant aussi des responsabilités éditoriales importantes aux éditions Gallimard (il fut le fondateur et le directeur de l'Encyclopédie de la Pléiade). L'esprit de jeu qui anime toute son œuvre se nourrit de cette culture qui, loin de paralyser l'écritu-

¹³ Raymond Auguste Queneau.

¹⁴ *Bâtons, chiffres et lettres*, p. 29. L'écrivain explique dans ce texte, intitulé « Technique du roman », la composition de ses premiers romans en fonction d'une symbolique des nombres. On notera que *Les Fleurs bleues* est composé de 21 chapitres.

re par une révérence excessive, la stimule au contraire en un irrespect proprement carnavalesque. Dans *Les Fleurs bleues*, l'Histoire est massivement sollicitée pour donner sa couleur spécifique à chacune des époques traversées par le duc d'Auge, à travers des références factuelles et événementielles (situation politique, monument en construction...) qui doivent davantage aux manuels scolaires qu'à la science historique, car Queneau veut avant tout que le lecteur y retrouve ce qu'il connaît, afin toujours d'établir avec lui une connivence, tout en le déroutant par le jeu des anachronismes. En ce qui concerne la littérature, le jeu est plus subtil et plus dissimulé, constituant sous la surface du texte l'une des ces « pelures d'oignon » chères à l'auteur. Car si aucune référence littéraire explicite ne se trouve dans le texte, il abonde en revanche en références cachées, livrées à la sagacité et surtout à la culture du lecteur, invité ainsi à jouer avec l'auteur.

Il sera utile de distinguer ici, en reprenant les catégories de Gérard Genette, entre l'*intertextualité* et l'*hypertextualité*. Je rappelle que l'auteur de *Palimpsestes* limite la première, contre l'usage extensif du terme chez Julia Kristeva ou Michael Riffaterre, à la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (GENETTE, G., 1982 : 8), en particulier sous la forme de la citation. Quant à la seconde, qui est l'objet propre du livre de Genette, il la définit comme « toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (GENETTE, G., 1982 : 11—12).

Les Fleurs bleues, s'il a pu être inspiré dans sa structure générale par différentes sources (*Peter Ibbetson* de George Du Maurier, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis), ne relève pas massivement de l'hypertextualité, comme *Ulysse* de Joyce par exemple. Il fait cependant usage (ponctuellement) du pastiche, que GENETTE définit comme « imitation ludique » (1982 : 37). Deux exemples sont particulièrement frappants et réussis. Lorsque le duc d'Auge se rend pour la première fois à Paris, il est reçu par Louis IX, futur saint Louis, « sous son chêne » bien sûr (24), mais refuse malgré son insistance de participer à la nouvelle croisade qui se prépare. Après avoir pris congé, il est insulté dans la rue par le bon peuple en colère :

— Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope !

p. 26

On aura reconnu ici un pastiche de Rabelais, sur le modèle des insultes proférées par les fouaciers de Lerné à l'encontre des bergers de Gar-

gantua, qui voulaient leur acheter de la fouace (origine des guerres picocholines) :

A leur requeste ne feurent aucunement enclinez les fouaciers, mais (que pis est) les oultragèrent grandement, les appelans trop diteulx, breschedens, plaisans rousseaulx, galliers, chienlictz, averlans, limes sourdes, faictnéans, friandeaulx, bustarins, [...] boyers d'étrons, bergiers de merde, et aultres tels épithètes diffamatoires [...]

RABELAIS, F., 1973 : 119

Plus moderne, mais non moins réussie, est la description de la casquette du patron du « bar Biture » (autre calembour) où se rend Cidrolin :

Derrière le comptoir, le patron, inactif, écoute les commentaires sur les pronostics ; il porte une casquette carrée semi-ronde ovale en drap orné de pois blancs. Le fond est noir. Les pois sont de forme elliptique ; le grand axe de chacun d'eux a six millimètres de long et le petit axe quatre, soit une superficie légèrement inférieure à dix-neuf millimètres carrés. La visière est faite d'une étoffe analogue, mais les pois sont plus petits et de forme ovale. Leur superficie ne dépasse pas dix-huit millimètres carrés. Il y a une tache sur le troisième pois à partir de la gauche, en comptant face au porteur de la casquette et au plus près du bord.

p. 94

Dans cette description méticuleuse, pour ne pas dire maniaque, d'un objet banal, se donne à lire un double pastiche : celui de la description de la casquette de Charles au début de *Madame Bovary*, mais dans un style qui est celui de Robbe-Grillet dans *Les Gommès*, roman qui commence, on s'en souvient, par l'évocation d'un patron de bar au petit matin, et qui contient aussi la description d'un célèbre quartier de tomate. Entre Rabelais et Robbe-Grillet, on devine de qui Queneau se sent le plus proche.

Mais le jeu le plus développé avec la littérature relève de l'intertextualité, sous la forme particulière de la citation. Antoine Compagnon l'a comparée avec bonheur au jeu d'enfant qui consiste à découper et à coller :

[...] il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : *le texte, c'est la pratique du papier*. [...] Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller.

COMPAGNON, A., 1979 : 17

Compagnon compare aussi la citation à une « greffe » : « La citation est un corps étranger dans mon texte, parce qu'elle ne m'appartient pas en propre, parce que je me l'approprie » (COMPAGNON, A., 1979 : 31). En effet, le « travail de la citation » opère une modification à la fois du texte cité et du texte citant : « La citation travaille le texte, le texte travaille la citation » (COMPAGNON, A., 1979 : 37). Dans la dernière partie de son étude, qui embrasse tout l'empan des usages de la citation depuis l'Antiquité, COMPAGNON envisage les usages « pervers », ceux qui « dérèglent » l'usage établi et sérieux, en une véritable « tératologie », une étude des citations monstrueuses (1979 : 362). C'est à cette « écriture brouillée », caractéristique de la modernité (Compagnon évoque longuement Borges), que se rattache le jeu avec les citations dans *Les Fleurs bleues*.

Elles sont en effet très nombreuses¹⁵ et personne ne peut être assuré de les repérer toutes. Je n'en prendrai que quelques exemples, pour montrer à la fois la diversité de leurs sources et celle de leurs modes d'insertion dans le texte, de leur « greffe ». Car si toutes les citations ont en commun de n'être distinguées du texte citant par aucune marque typographique, celui-ci respecte diversement leur forme originale.

Il est rare que la citation soit isolée et complète, mais il en est un exemple, d'autant plus frappant qu'il est exceptionnellement désigné comme tel. Cidrolin contemple les campeurs qui s'en vont à la fin de la saison :

- Ils commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. *Mon automne éternel, ô ma saison mentale*¹⁶.
- Pardon ? demanda un passant.
- Je faisais une citation, dit Cidrolin.
- De qui ?
- D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds ?

p. 165

Cidrolin ne cite pas sa source, mais le lecteur l'aura sans doute identifiée¹⁷, avec seulement deux légères modifications qui n'altèrent pas la diction : dans le vers original, « éternelle » est au féminin et le vers n'est pas ponctué. Par la citation, Cidrolin exprime sa mélancolie, comme peut le faire toute personne cultivée, dans un jeu d'écho entre la poésie et sa propre sensibilité. Quant au passant, il prend en charge le rôle d'un lecteur moins savant, mais capable de percevoir une dissonance, un changement de registre dans le propos de Cidrolin. Ainsi se trouve exhibé, *en abyme*, l'un des principes d'écriture du roman.

¹⁵ Jean-Yves Pouilloux en dénombre une cinquantaine.

¹⁶ C'est moi qui souligne, je le rappelle.

¹⁷ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, « Signe ».

Plus souvent, la citation est partielle et insérée dans une phrase du texte citant, auquel elle s'intègre syntaxiquement et sémantiquement, comme lorsque le duc d'Auge défend Gilles de Rais, ne comprenant pas qu'un grand seigneur soit assigné en justice pour avoir « rôti quelques mômes » (p. 74) :

— [...] il n'y a tout de même pas de quoi fouetter un maréchal de France, et surtout un compagnon de combat de notre *bonne Lorraine qu'Anglais brûlèrent à Rouen*.

p. 69

La citation est littérale¹⁸, mais partielle puisqu'elle tronque le premier vers (« Et Jeanne, la bonne Lorraine ») et annule la coupe de fin de vers. La poésie devient prose, tout en imprimant localement à celle-ci le rythme octosyllabique, qui fonctionne comme un signal pour la mémoire du lecteur. De même, dans cette réplique de Sthène, le cheval parlant, lors d'un voyage :

— Pour tout vous avouer, dit Sthène, je m'ennuie un peu loin du château et souvent je me demande quand je reverrai mon écurie natale *qui m'est une province et beaucoup davantage*.

p. 189

Le célèbre vers est préservé¹⁹, élevant l'animal parlant au-dessus de sa condition triviale, dans une tonalité héroï-comique.

Il arrive souvent cependant que la citation soit diversement altérée, dans le but de l'intégrer sémantiquement au texte. Ainsi, dans les premières pages, cet échange entre le duc d'Auge et Sthène :

— Où, messire, voulez-vous que je vous mène ?
— *Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs*.
— ... bleues, je le sais. Mais encore ?

p. 15

Le vers²⁰ ne subit qu'une altération minimale, celle d'un phonème, mais la substitution de « fleurs » à « pleurs » permet de l'adapter au titre du roman, par la bouche toujours pertinente du cheval savant, tout en conservant la tonalité mélancolique. Plus violent est le traitement infligé plus loin à la citation :

¹⁸ François Villon, « Ballade des dames du temps jadis ».

¹⁹ Du Bellay, *Les Regrets*, XXXI, « Heureux qui, comme Ulysse... ».

²⁰ Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Moesta et errabunda ».

Cidrolin entreprit de traverser le boulevard, ce qu'il fit avec une prudence accrue, car *c'était l'heure où les houatures vont boire.*

p. 31

Cet autre vers célèbre²¹ est cette fois amputé d'un adjectif, « tranquille », ce qui détruit le premier hémistiche, puis est opérée une substitution de mot, le magnifique « lions », encore ennobli par la diérèse, étant remplacé par un nom moderne, trivial et de plus défiguré par une orthographe infantine. Baudelaire et Hugo ne sont manifestement pas traités avec les mêmes égards... Enfin, il arrive que le vers soit littéralement désintégré, comme dans cette réplique du duc d'Auge :

— Comment !? Le roi n'est pas en son palais *du Louvre aux barrières* duquel *veille la garde* ?

p. 74

Le vers²² se perd cette fois complètement par permutation des termes, dont pourtant aucun n'est oublié, rendu à la prose et de ce fait plus difficile à identifier.

On aura noté, à travers ces quelques exemples, la prédilection de Queneau pour les citations poétiques et pour leur intégration dans le dialogue. Il obtient ainsi une tension maximale entre l'oralité et la poéticité, la vie ordinaire et la culture littéraire, sur laquelle se fonde son style unique. Plus largement, la convocation ludique de cette culture — ce sont par prédilection les « grands auteurs », les « grands textes » et les « beaux vers » qui sont cités — constitue à la fois un hommage à l'héritage littéraire, terreau de toute écriture, et un éloge du bricolage irrévérencieux : en somme, une belle leçon d'intertextualité appliquée.

* * *

Il se peut que l'œuvre de Raymond Queneau souffre encore quelque peu, dans sa reconnaissance académique, de ce goût du jeu dont il ne s'est jamais départi, et qui par delà sa virtuosité jubilatoire est sans doute aussi, on l'a dit, le masque d'une grande pudeur, chez cet angoissé chronique qui passa plusieurs années sur le divan du psychanalyste²³. Ils ne sont pourtant pas si nombreux, les écrivains capables d'allier ainsi le jeu et le savoir, l'humour et la profondeur. Les siècles anciens en ont connu, de Rabelais à Sterne, en passant par Molière. Queneau, qui est passé par

²¹ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, « Booz endormi ».

²² Malherbe, « Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille » (« Et la garde qui veille aux barrières du Louvre / N'en défend point nos rois »).

²³ Sa psychanalyse a inspiré à Queneau *Chêne et chien*, sous-titré « roman en vers ».

le surréalisme et en a gardé le goût de la liberté plus que du hasard, est celui qui a le mieux réussi à faire le pont entre ces grands inventeurs ludiques et une modernité trop souvent alourdie par l'esprit de sérieux. Il n'est donc pas étonnant qu'il reste un maître pour quelques écrivains « postmodernes » qui, tels Jean Échenoz ou Éric Chevillard, s'attachent à prolonger l'esprit de jeu dans la littérature contemporaine.

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, 1970 : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».
- CLANCIER, Anne, 1994 : « Le manuel du parfait analysé, *Les Fleurs bleues* ». In : *Raymond Queneau et la psychanalyse*. Paris, Éditions du Limon.
- COMPAGNON, Antoine, 1979 : *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil.
- ÉTIEMBLE, René, 1964 : *Parlez-vous français ?* Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard, 1982 : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- JATON, Anne-Marie, 2000 : *Lecture(s) des « Fleurs bleues »*. Pise, Edizioni ETS, « Poiesis e critica mitica » : 149—162.
- POUILLOUX, Jean-Yves, 1991 : « *Les Fleurs bleues* » de Raymond Queneau. Paris, Gallimard, « Foliothèque ».
- QUENEAU, Raymond, 1965 : *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard, « Idées ».
- QUENEAU, Raymond, 2002 : *Oeuvres complètes II, Romans I*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- QUENEAU, Raymond, 2006 : *Oeuvres complètes III, Romans II*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RABELAIS, François, 1973 : « Gargantua ». In : IDEM : *Oeuvres complètes*. Paris, Seuil, « L'Intégrale ».

En chantier



MAXIMILIANO SALINAS CAMPOS

Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile

El privilegiado lenguaje del amor en al-Andalus

ABSTRACT: It is not possible to understand the history of the love life in Spain without the oriental experience of *al-Andalus*. During those days the Baghdad's way of living and loving illuminated Spain and Europe. Throughout the eight hundred years of the material and spiritual oriental influence of Islam in the Iberian Peninsula, the Peninsula became a space for learning and sharing for Christians and Moors; both perceived themselves as benevolent to and close to each other. It is impossible to negate the inevitable conflicts that affected the two civilizations. However, it is important to highlight the persistence of the mystic and poetic will to cross the limits in order to meet the other one's wealth. The mystic, Ibn Arabi of Murcia (1165—1240), expressed this motivation in an extraordinary way. Illuminated by Moses, Jesus, and Mohammed at the same time, he affirmed that Allah's mercy would save all human beings. The poet was everywhere in the Arabic world, until his death in Damascus. His spirit, filled with the *al-Andalus* love life, will travel later with the Moor emigrants to America, and particularly to Chile.

KEY WORDS: Love, history, women, Spain, *al-Andalus*.

Qalbi bi qalbi,
qalbi arabi
[Mi corazón vive en otro corazón,
porque mi corazón es árabe]

Juan Vernet: *Lo que Europa debe al Islam de España*.
Barcelona, El Acantilado, 1999: 440—441

Arreglarse el atuendo, contonearse al andar
y echar piropos, siempre que una mujer pasa
junto a un hombre o un hombre cruza frente
a una mujer, cosas son más claras que el sol
en todas partes.

Ibn Hazm: *El collar de la paloma, o tratado del amor y los amantes*. Madrid 1992: 271

Yo, a más, siempre tuve pasión en amar,
y, si a uno lo quiero, lo quiero a rabiar.

Emilio García Gómez: *El mejor Ben Quzmán en 40 zéjeles*. Madrid, Alianza, 1981: 189

Introducción

Este trabajo es el avance de una investigación y de una publicación que preparamos acerca de *El amor como vida del mundo en la historia de la cultura y la sensibilidad populares en Chile, siglos XIX y XX*¹. La historia de la cultura chilena, desde sus fundamentos populares, tiene mucho que ver con una experiencia amorosa que alcanzó sus cumbres poéticas en las obras de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, nuestros dos Premios Nobel de Literatura (1945 y 1971).

Una de las raíces indudables de la sensibilidad amorosa chilena se remonta a la experiencia ibérico oriental traída por los inmigrantes de la legendaria al Andalus al Nuevo Mundo. Sin pretenderlo, la Corona de Castilla trajo a América del Sur a una población que portaba toda la riqueza de la cultura, el arte y la sabiduría de la España árabe. En su sensibilidad, como lo veremos en este artículo, el amor no fue algo menor².

Avanzando por el Mediterráneo, mejor dicho en árabe ‘Al-Bahr al-abiadh al-mûtawassit’, ‘la blanca mar medianera’ (CHEBEL, M., 2004: 376), y desde su desembarco en ‘Gibbr al Tarik’, ‘Gibraltar’, en 711, la presencia de los árabes y del Islam determinó en muchos sentidos la experiencia y la sensibilidad amorosa de España. En primer término, el florecimiento de esta civilización venida del Oriente comportó una fina preocupación por el mundo del amor y de los sentimientos amorosos. De acuerdo a Ibn Qayyim Al Jawziya, escritor de Damasco en el siglo XIV, autor de *El jardín de los enamorados*, la lengua árabe dispone de sesenta vocablos para expresar los diversos estados amorosos. Entre muchas otras, *ulfa*, ‘intimidación’, *wudd*, ‘afecto’, *charaf*, ‘pasión amorosa’, *al-hayaman*, ‘delirio amoroso’, etc. (MERNISSI, F., 2008: 35—37).

¹ Esta investigación-publicación la emprendemos desde la Universidad de Santiago de Chile con el apoyo del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile. Fondecyt: proyecto 1085056, 2008—2010.

² “Hemos conocido lo árabe en Hispanoamérica de muchas formas. Como conquistadores andaluces, no menos de un tercio de todos los conquistadores, que traían la simiente mora en sus costumbres, en sus genes y en sus nombres”, LOLAS, F., 1996: 112—113. Ver CHAHÚAN, E., 1983: 33—45.

La lengua árabe es reconocida por la riqueza y la exuberancia de su expresividad amorosa, generosa, afectuosa, lúdica. Existen vocablos que clara y firmemente lo denotan:

taharraq: ‘volcarse en generosidad, tirar la casa por la ventana’
hirriq: ‘generoso; pródigo, manirroto’
min’am: ‘muy generoso’
faddal: ‘generosísimo’
agdaq: ‘colmar de, dar en abundancia’
gazur gazara: ‘dar con abundancia’
intaqa: ‘degollar un camello para (un huésped)’
tahadâ: ‘hacerse regalos’
ustuhim: ‘estar perdidamente enamorado’
damata: ‘ser suave / apacible’, ‘suavidad, apacibilidad, dulzura’
na’im: ‘dulce, suave, tierno’, ‘bienestar, dicha // paraíso, delicia’
nu’uma: ‘ternura, blandura, finura’
nagâ: ‘hablar cariñosamente a un niño’
da’ab: ‘juguetear / bromear con // acariciar, tocar suavemente // retozar; coquetear, flirtear con’ *tada’ab*: ‘juguetear, divertirse juntos’
muda’aba: ‘jugueteo // caricia // coqueteo, retozadura’
tafakah: ‘bromear juntos’
iftarr: ‘mostrar los rientes sonriendo’
gadan: ‘guiñar (esp. con propósito amoroso)’
nagal: ‘hacer guiños amorosos’
gazil, gazal: ‘requebrar, piropear; galantear, hacer la corte a; hacer en-dechas a; flirtear’
’ahlas: ‘amar sin reserva, honrar a Dios con un corazón puro’
hida’: ‘llevar y tomar la comida juntos’
hammam: ‘dormir al niño canturreándole’
hadaga, tahaddag: ‘mostrar ternura a su cría’
dawwah: ‘llamar las camellas a sus crías diciendo duh duh, dahi dahi’
hawà, muhawah, hiwa’: ‘andar vigorosamente // amar bien // halagar, acariciar’³.

Una expresión árabe para designar la ausencia de amor y de generosidad pasó al idioma castellano del Mediterráneo ibérico: el ser “mezquino” procede del árabe *miskîn*!!! (MARTÍNEZ RUIZ, J., 1973: 200).

Fue tan determinante la experiencia del amor, particularmente en *bi-lad al-Andalus*, ‘el país de al-Andalus’, que hoy se reconoce su influencia en los medios europeos del Occidente medieval. Los pensamientos y los sentimientos hispanomusulmanes del siglo XI determinaron las manifes-

³ CORRIENTE, F., FERRANDO, I., 2005: *passim*. Acerca del amor en el mundo musulmán, *El Ktab. Libro musulmán de las leyes secretas del amor*, en BERGUA, J.B., 1993: 367—495.

taciones culturales y literarias del siglo XII europeo que dieron origen a “el nacimiento del amor como idea” (DELGADO, D., 2007: 71). “[Los] occidentales descubrieron el amor romántico en las traducciones de los tratados amorosos que escribieron en el siglo XI los autores árabes andaluces como Ibn Hazm, que fueron por cierto los que inspiraron a los famosos ‘trobadors’ franceses de los siglos XIII y XIV” (MERNISSI, F., 2008: 164). Estas formas de expresión amorosa andalusí presentes desde el siglo X habían sido heredadas de su maestra cultural: Bagdad. Desde esa matriz de Oriente, “la poesía erótica podía alcanzar las más altas cimas poéticas en los siglos venideros” (RUBIERA MATA, M.J., 2004: 59)⁴.

El conjunto de las expresiones amorosas de la España medieval quedaron marcadas con la impronta histórica de al-Andalus. “Las aventuras amorosas del buen Arcipreste [de Hita], relatadas en tono festivo y burlesco, asombran por su semejanza con otras narradas por el zejlero de Córdoba Ibn Quzmán. El concepto del amor puro que aparece en ciertos poemas de los ‘Cancioneros de Palacio y de Estúñiga’ es como una réplica del expresado en poemas de Ibn Zaydûn de Córdoba (1003—1071), amante de la princesa Wallada, y otros poetas andalusíes” (MAKKI, M.A., 1997: 41—42)⁵.

El Islam ibérico llevó a Occidente el tesoro de la sensibilidad amorosa del Oriente. Imágenes, relatos, metáforas relativas al amor fueron conocidas en Europa gracias a al-Andalus. Desde los cuentos de las *Mil y Una Noches*, hasta las formas más precisas de la experiencia amorosa, como el tema del enamorado que “respira voluptuosamente el aire que procede del país del amado”, o el tema de la identificación de la luna con la amada y sus compañeras de aquéllas con estrellas, son herencia del Oriente (VERNET, J., 1999: 424—425). “[La] amada es designada en la poesía provenzal como ‘midons’, ‘mi señor’, que constituye un calco del árabe *sayyidi*, *mawlaya*, con que, desde mucho antes, se la designaba en la poesía árabe”. “[El] viejo tema de la generosidad de Hatim al-Tai [*Mil y una noches*: noche 270], que sacrifica su único camello (o caballo) para poder dar de comer a su huésped; esta anécdota circulaba en España ya en el siglo X” (VERNET, J., 1999: 424, 463). La fórmula ibérica “Si Dios quiere” — tan fundamental y cotidiana en el lenguaje religioso de España y de Iberoamérica — expresa el ancestro árabe de la confianza en la voluntad compasiva de Allâh (VERNET, J., 1999: 495). La expresión hispanoárabe medieval *alá wudd*, que se traduce como “por favor, por cortesía”, tiene

⁴ Bagdad estaba entonces muy próxima a España. Recordemos que “el precepto coránico de la peregrinación a La Meca podía hacer a Córdoba más cercana a Bagdad que Burgos de Florencia”, Miguel Artola, dir., *Enciclopedia de Historia de España*, Madrid: Alianza, 1988, III, 417.

⁵ También R. KINKADE, 1974: 51—70; J. MARTÍNEZ RUIZ, 1973: 187—201.

su fundamento en la expresión “amor” en árabe (*wudd*) (MARTÍNEZ RUIZ, J., 1973: 192).

Esta herencia amorosa propia del Oriente fue tan manifiesta que las expresiones más intensas de la mística amorosa española cristiana de los siglos XIII al XVI, como Ramón Llull o San Juan de la Cruz, aparecen mucho más familiares desde la espiritualidad islámica que desde el pensamiento de Occidente. Llull recibió la influencia del místico sufí Sustari de Guadix e imitó poemas sufíes en su *Libro del amigo y del amado* (VERNET, J. 1999: 496). Por otra parte, “San Juan no parece hacer otra cosa que aclimatar al castellano las posibilidades lingüísticas y poéticas de la poesía mística en árabe clásico... Tanto San Juan como Ibn Arabi obligan a sus vocablos a saltar por sobre las más elementales leyes de la lógica aristotélica:...” (LÓPEZ-BARALT, L., 1990: 11, 207). Otro tanto es posible decir en relación a las experiencias místicas y amorosas de Santa Teresa de Ávila (LÓPEZ-BARALT, L., 1982: 629—678).

Hasta uno podría preguntarse acerca de las influencias árabes, o de la sensibilidad amorosa de Oriente, en la comprensión de la Virgen María en Gonzalo de Berceo, donde se ha esfumado el rigor y el legalismo represivo eclesiástico para dar paso a una mujer divina que se identifica con las delicias de un jardín propio de al-Andalus:

Los árboles que hacen
sombra dulce y donosa
son los santos milagros
que hace la Gloriosa,
que son mucho más dulces
que la azúcar sabrosa,
[...]
La llaman vid, y es uva,
y almendra, y es granada
que de granos de gracia
está toda plasmada;
oliva, cedro, bálsamo,
palma verde brotada,
[...]⁶.

Sin duda pueden advertirse las resonancias en Berceo del culto ancestral a las diosas madres del Mediterráneo con su experiencia matriarcal-

⁶ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid 1990: 21—23; Javier Villan, *Berceo, una religión apacible y liberadora*, en *Historia 16*, 20, 1977, 121—124. La Virgen María es identificada con la tierra bendita dada por Allâh, de acuerdo al Corán, a los hombres: “[En] ella se encuentran frutos y palmeras recubiertos, los granos recubiertos y las plantas aromáticas”, *Corán 55*, 10—12.

naturalística de la realidad, o de la amorosa devoción sufí a la Virgen María: “Los sufíes profesaban un amor particular a María, Maryam, la madre inmaculada que dio nacimiento al niño espiritual Jesús” (SCHIMMEL, A., 2002: 447).

¿Cómo al-Andalus llegó a ser este centro tan importante de irradiación de la sensibilidad amorosa desde sus raíces en el Oriente hasta sus frutos en Occidente? ¿Cuánto tuvo que ver con una percepción especialmente rica y profunda de la fe islámica en el amor de Allâh, el Compasivo, el Misericordioso? La poesía religiosa árabe expresaba con particular énfasis estos rasgos de Allâh. Según el poeta As-Suhaili:

Haz que no desespere en tanta cuita
El débil pecador,
Pues tu misericordia es infinita
E inexhausto tu amor.

O como refiere el poeta Abu-Salt-Omeya:

¡Cuán justo el Señor fuera,
Castigando a quien tanto le ha ofendido!
Pero el alma confía
En su misericordia y perdón,
Para gozar del día
Venturoso y eterno en su mansión⁷.

Este amor inexhausto de Allâh fue vivido por los andalusíes como la propia vida humana y amorosa de al-Andalus. La vida en la península Ibérica pasó a ser una vivencia o una reviviscencia del Paraíso. Esto lo enunció de manera muy rotunda el poeta Ibn Jafaya en el siglo XII:

¡Oh moradores de al-Andalus, que felicidad la vuestra pues tenéis
aguas, sombras, ríos y vergeles!
El Edén de la Eterna Felicidad está en vuestra misma tierra y, si pudie-
ra elegir,
aquí me quedaría.
No penséis que vais a entrar en el infierno pues nunca nadie
ha salido del Paraíso para ir al fuego⁸.

Hace perpetua mansión
El gozo en Andalucía:

⁷ Adolf VON SCHACK (2007: 142—143).

⁸ Juan Antonio PACHECO (2001: 18). Sobre el amor a al-Andalus, Fernando VELÁSQUEZ BASANTA (1986—1987: 149—169).

Allí todo corazón
 Está lleno de alegría.
 [...].
 Allí el ambiente templado
 Ablanda el alma más dura,
 Y al pecho desamorado
 Infunde amor y ternura.
 [...].
 Y no brama, gime el viento,
 Sumiso y enamorado.
 [...]
 Y desde entonces las aves
 Cantan allí sus amores [...]⁹

La experiencia real de al-Andalus fue percibida, en este sentido, como una experiencia mística, de cercanía con Allâh. La vida misma en al-Andalus se comparó a la de los habitantes del Paraíso, lugar privilegiado donde se podía sentir la presencia cálida y bendita de Allâh con sus predilectos. Esto semejó una anticipación de la promesa del Corán:

En ese día los huéspedes del Paraíso estarán ocupados, deleitándose. Ellos y sus esposas estarán en lugares umbríos apoyados en divanes. En el Paraíso tendrán frutos y todo lo que pidan. Se les dirá: ¡Estad en la paz de un Señor Misericordioso!

Corán 36, 55—58

En ese día verás unos rostros risueños,
 gracias a su esfuerzo en la tierra, satisfechos;
 estarán en un Paraíso elevado,
 en el que no oirán ningún vocerío;
 [...]

Corán 88, 8—16

Desde ese clima espiritual, fue poco menos que imposible pasar a tener la vida de los condenados, quienes en vez de amar y compartir sus bienes, se atormentarían discutiendo e insultándose mutuamente (Corán, 38, 64).

El Islam preconizó, al mismo tiempo, la igualdad de razas y religiones. En el pensamiento islámico no existen jerarquías étnicas. Todos los seres humanos son iguales (*al-nâsu sawâsiah*), dice el Corán (MAKKI, M.A., 1997: 36). “La prédica musulmana, por su misma simplicidad, por el ideal de igualdad, de justicia y de beneficencia que exigía, en nombre de Dios, en las relaciones entre creyentes, causó una impresión fuerte y ejerció un poderoso atractivo [...]” (BRAUDEL, F., DUBY, G., 1992: 34).

⁹ Adolf VON SCHACK (2007: 116—118).

Siguiendo las enseñanzas del Corán, los musulmanes expresaron lazos de tolerancia y de afecto con los cristianos de la Península Ibérica: “En quienes dicen: ‘nosotros somos cristianos’, encontraréis a los más próximos, en amor, para quienes creen [...]”¹⁰. Los musulmanes veneraron la imagen de la Virgen María, “a quien Mahoma reconocía elegida entre todas las mujeres del universo, exenta de toda mancha y siempre virgen” (DÍAZ-PLAJA, F., 1997: 41). En al-Andalus tuvo lugar el culto a imágenes de la Virgen María, una de ellas denominada ‘Morenita’ por haber sido encontrada por un moro o musulmán (GUTIÉRREZ, M., 1989: 95—122). Los cristianos de al-Andalus sintieron toleradas sus creencias religiosas, llegando los poetas árabes a sentirse extasiados por las ceremonias religiosas mozárabes (DÍAZ-PLAJA, F., 1997: 54—56). Particularmente, juglares andalusíes cantaron y participaron en las ceremonias religiosas cristianas (MENÉNDEZ PIDAL, R., 1977: 16—17). Por su parte, los judíos también fueron tolerados en al-Andalus, situación muy distinta en comparación con las hostilidades que sufrieron antes de la llegada del Islam a manos de los godos de España (DÍAZ-PLAJA, F., 1997: 62—63).

“Musulmanes, cristianos y judíos celebraban las fiestas componiendo poemas, cantando y bailando; preparaban también los mejores dulces y pasteles y regalaban juegos a los niños. Los andalusíes conmemoraban también ‘al-ansra’, denominada con otro término como ‘al-mahrayan’, o sea el festival de verano, que coincidía con el día 24 de junio. Con ocasión de esta fiesta se encendían hogueras para ponerse a saltar en grupo sobre las llamas. En el Magrib, como en al-Andalus, los musulmanes compartían las alegrías cristianas festejando conjuntamente la pascua (‘id al-fush’), la noche vieja (‘laylat al-ayuz’), el Jueves Santo (jamis abril)” (TAHIRI, A., 2003: 110). Esta convivialidad en el celebrar y en el comer común, ¿habrá sido un aporte de al-Andalus? “Los almuerzos y banquetes se podían compartir entre gentes de distintas religiones [...]” (ELÉXPURU, I., SERRANO, M., 1991: 58). En el tiempo de los godos, por ejemplo, cristianos y judíos no tenían derecho a comer juntos. El andalusí Abu Nuwas recomendaba comer en compañía. En su opinión, “menos de cinco es la soledad” (BOLENS, L., 1992: 56, 275).

Es probable que el gusto y el placer por el vino en al-Andalus haya sido también una forma de convivialidad entre musulmanes y cristianos. Si bien el vino estaba teóricamente prohibido por el Corán, en al-Andalus el vino pasó a ser un signo excelente de convivencia afectiva, fraternal o erótica. Los hispanomusulmanes iban a satisfacer su sed a las tabernas de los cristianos. El rito del vino pasó a ser parte obligada de cualquier reunión social (DÍAZ-PLAJA, F., 1997: 163—176). En la poesía sufí la copa

¹⁰ Corán 5, 82—85, citado en Adel-Th. KHOURY (1981: 105).

conteniendo vino representó la divinidad. Beber vino fue un gesto en honor del Amado (VERNET, J., 1999: 415). Una cantora de al-Andalus “pasaba la noche sirviéndome el vino embriagador de sus miradas” (EL-KADI, A., 1999: 66). El vino incitó a una convivialidad festiva que aun podía superar con mucho los cánones religiosos oficiales del Islam:

Por el Profeta, quiero a mi amado
y al vino fino, y a nada más.
[...]
Un muecín tengo como vecino,
viejo beato, gran rezador,
y cuando al alba sube a exhortarme,
‘¡Para salvaros —grita- venid!’,
a mí sus voces el laúd trueca:
‘¡Venid al vino y al buen festín!’¹¹

La llana convivialidad de cristianos y musulmanes en tiempos de al-Andalus se expresó también en los sentimientos amorosos de los cristianos hacia las ‘moras’, tal como lo expresa el poema de Alfonso Álvarez de Villasandino (1345—c.1424):

El amor y la ventura
me hicieron ir mirar
muy graciosa criatura
de linaje de Agar;
[...]
Linda rosa muy suave
vi plantada en un vergel,
[...]
No sé hombre tan guardado
que viese su resplandor
que non fuese conquistado
en un punto de su amor.¹²

La sabiduría vital andalusí se reveló en la riqueza de sus refranes populares que demostraron una y otra vez el valor del amor y la ancha convivencia humana. Lejos de toda odiosa enemistad y de cualquier poder humano. Algunas de estas sentencias populares, como afirmar que la guerra es un engaño y que la apuesta es por la amistad y no por la enemistad muestran claramente que el origen y la originalidad de lo humano residía para los andalusíes en el amor y no en la agresión: “¡Qué maravillosa es

¹¹ “Déjame en paz, amor”, Emilio GARCÍA GÓMEZ (1981: 105—106).

¹² *A los amores de una mora*, en Víctor de LAMA (1993: 45—46).

la bondad!”, “De nostalgia por los amados abrazo las puertas”, “Haz el bien a quien lo merece y a quien no, y, si no encuentras quien lo merezca, se tú el que lo merezca”, “El enamorado ha de ser paciente”, “Ojos que te quieren, de lejos se ríen”, “La risa debe ser lo que divierte los corazones”, “Cuando veas a dos murmurar no seas el tercero”, “Lo amado no tiene defectos”, “Quien tenga corazón, no ulcere corazón”, “Dios nos ponga en los corazones, y no contra ellos”, “El soberbio pisa los corazones de la gente”, “Gobernar requiere saber sentarse, vestirse y fruncir el ceño”, “La guerra es engaño”, “La bondad es lo que queda”, “Mil amigos y no un enemigo” (CORRIENTE, F., BOUZINEB, H., 1994: *passim*).

Aunque la vida militar no cejó en al-Andalus sus mejores poetas no compartieron ese belicismo odioso. El amor era mucho más preferible que la guerra, como manifestara de modo cómico el poeta popular de Córdoba Ben Quzmán:

¡Qué broma pesada, que juego rahez!
 ¡Chirriaban los hierros; muda era la lid.
 ¡No me lo repitas, que temo, si no,
 de noche en la cama me voy a mear!¹³

Una de las descripciones inexcusables de la sensibilidad amorosa de al-Andalus fue *Tawk al-hamama*, ‘El collar de la paloma o tratado del amor y los amantes’ de Ibn Hazm de Córdoba (994—1063). Este tratado refiere la estima con que los sabios andalusíes lograron ponderar el amor como la más central de las experiencias humanas. Muchísimo más decisiva que la acumulación del poder o del dinero:

Yo, que he gustado los más diversos placeres [...], digo que ni el favor del sultán, ni las ventajas del dinero, [...], ni el retorno después de una larga expatriación, [...], tienen sobre el alma la misma influencia que la unión amorosa.

HAZM, I., 1992: 181

Aunque estuviese con el Príncipe de los Creyentes, no me desviaría de mi amada en atención a él. [...]

HAZM, I., 1992: 111

Los que no saben qué es amor me censuran porque te amo; [...]. ¿Cuándo vedó Mahoma el amor? ¿Consta acaso su ilicitud en el claro texto revelado? [...] no hago caso, en materia de amor, de lo que digan los censores.

HAZM, I., 1992: 147

¹³ “La batalla de Zallaqa”, Emilio GARCÍA GÓMEZ (1981: 190).

Yo he contemplado el orgullo con que los vencedores tratan a los jefes enemigos, el engreimiento de los visires y la altivez de los que rigen los gobiernos, y no he visto nunca que ninguno de ellos sintiera en su estado alegría mayor ni más grande placer que el del amante, cuando está seguro de que el corazón del amado le pertenece y tiene confianza en su inclinación y en la sinceridad de su amor.

HAZM, I., 1992: 196

El amor constituye la experiencia espiritual y religiosa más honda del ser humano, enraizada en la voluntad expresa de Allâh al momento de su creación:

Dios Honrado y Poderoso dice [...]: 'El es Quien os creó [a todos] de una sola alma, de la cual creó también a su compañera para que conviviera con ella'. Por consiguiente, dispuso que la razón de su convivencia fuera el que Eva procedía de la misma alma que Adán... Reconocemos, por tanto, que el amor es algo que radica en la misma esencia del alma. [El] verdadero amor, basado en la atracción irresistible, [...] se adueña del alma y no puede desaparecer sino con la muerte... [Este] auténtico amor es una elección espiritual y una como fusión de las almas.

HAZM, I., 1992: 101—103

De acuerdo a Ibn Hazm el amor no se vive como una experiencia pasajera, ocasional. Es una dimensión perenne y madura en el tiempo:

Jamás amor alguno prendió en mis entrañas, sino tras de mucho tiempo, luego de haber convivido largamente con una persona y de haber compartido con ella chanzas y veras [...] El verdadero amor no nace en una hora, [...], sino que nace y se propaga despacio, [...]. Confirma esto el que vemos que todo / lo que se forma presto también perece en breve.

HAZM, I., 1992: 128—129

El amor es, asimismo, una experiencia única, verdaderamente transformadora de la realidad:

Por el amor, los tacaños se hacen desprendidos; los hurraños desfruncen el ceño; los cobardes se envalentonan; los ásperos se vuelven sensibles; los ignorantes se pulen; los desaliñados de atildan; los sucios se limpian; los viejos se las dan de jóvenes; los ascetas rompen sus votos, y los castos se tornan disolutos.

HAZM, I., 1992: 110

¡Cuántos hombres había recatados, retirados y encubiertos, a quienes el amor ha dejado desnudos, destapados y expuestos a todas las miradas!

El amor allanó así lo que era abrupto, abajó lo soberbio y blandió lo recio.

HAZM, I., 1992: 151—152

La amistad fue el sabio cordobés una forma indudable de amor:

Entre las cosas que son de desear en amor, es una que Dios Honrado y Poderoso conceda al hombre un buen amigo, de amables palabras y grande ánimo, [...], de brazos abiertos y holgado pecho, revestido de tolerancia, amigo de los puros afectos e incapaz de desvío. [Con] él se hace perfecta la alegría, se ahuyentan las tristezas, se acorta el tiempo [...]

HAZM, I., 1992: 164—165

Ibn Hazm reconoció cinco grados del amor. El primero es la simpatía (*istahisan*), que nos hace ver lo amado como agradable y bello; el segundo es el afecto (*i`yab*), que hace recrearnos con la presencia y proximidad del ser amado; el tercero es el enamoramiento (*ilfa*), que es la alegría de la presencia del ser amado y la tristeza de su ausencia; el cuarto es la obsesión amorosa (*kalf*) o pasión (*'isq*), que es la preocupación constante por la cosa amada; y el quinto es el delirio amoroso (*sagaf*), que puede llegar al extremo de morir de amor (CRUZ HERNÁNDEZ, M., 1981: 54—55).

Un signo inequívoco de la calidad de la experiencia amorosa consiste, para el teólogo andalusí, en la importancia de la reconciliación, más allá de la experiencia del odio y “la animosidad enconada de la querella”:

[No] tardarás mucho en ver que han vuelto a la más amigable compañía, que los reproches se han desvanecido, que la rencilla se ha borrado y que en el mismo instante vuelven a reírse y a chancear juntos [...] Tal cosa no sucede más que cuando existe un amor correspondido y una afección sincera.

HAZM, I., 1992: 112

Lo más desafortunado en el mundo es la separación:

Entre las malaventuras de este mundo ninguna hay que pueda medirse con la separación [...] Yo sé de uno que dejó de ver a la persona amada un solo día, y de quien se apoderaron tales desazón, impaciencia, congoja y pena continua, que estuvieron a punto de acabar con él.

HAZM, I., 1992: 215

En cuanto a mí, la muerte es, a mi juicio, preferible a la separación [...]

HAZM, I., 1992: 225

El culmen de la experiencia del amor para Ibn Hazm es la denominada “unión amorosa”:

Uno de los aspectos del amor es la unión amorosa, que constituye una sublime fortuna, un grado excelso, un alto escalón, un feliz augurio; mas aun: la vida renovada, la existencia perfecta, la alegría perpetua, una gran misericordia de Dios [...] la unión con el amado es la serenidad imperturbable, el gozo sin tacha que lo empañe ni tristeza que lo enturbie, la perfección de los deseos y el colmo de las esperanzas.

HAZM, I., 1992: 181

La falta de esta “unión amorosa” sólo pudo conducir a la pérdida de la salud:

Todo amante [...] que no pueda gozar de la unión amorosa, [...], ha de llegar por fuerza a las fronteras de la enfermedad y estar extenuado y macilento, lo cual a veces le obliga a guardar cama.

Hazm, I., 1992: 240

Ibn Hazm logró presentar el amor como una energía cósmica altruista. Fatema Mernissi ha escrito que “Ibn Hazm identifica la ternura con una fuerza cósmica que te convierte en una maravillosa fuente de cariñosa generosidad” (MERNISSI, F., 2008: 176). El prestigio de Ibn Hazm fue muy grande en al-Andalus. El místico sufí Ibn Arabi le tuvo tanta admiración “hasta el extremo de haberle visto, en sueño, abrazado por el Profeta” (de ZAYAS, R., 2007: 52).

El collar de la paloma fue leído en el original árabe por Juan Ruiz en el siglo XIV e influyó en la construcción de uno de los pasajes más bellos y reconocidos de la literatura mozárabe, el *Libro de Buen Amor*:

Sutil hace el amor aun al hombre más rudo.
Dará charla galana al que antes era mudo.
El cobarde se vuelve atrevido y forzado,
y al perezoso lo hace ser rápido y agudo.

Al mancebo mantiene en juventud y prez
tal como al viejo aleja de su propia vejez;
hace de lo que es negro, blanco y bello a la vez,
y da valor a aquello que no vale una nuez¹⁴.

No es improbable que las enseñanzas de Ibn Hazm hayan determinado los sentimientos amorosos de toda la Península ibérica. La primacía del amor por sobre las ocupaciones políticas pasó a ser un tema en los primeras y escasas poesías amorosas castellanas del siglo XIII. Leemos en la *Razón de amor* de principios de esa centuria:

¹⁴ *Libro de Buen Amor*, 156—157. Sobre Juan Ruiz y su obra, Juan VERNET (1999: 488).

Mas amaría contigo estar
 que toda España mandar;
 [...]

 Ela m´dixo: —‘Bien seguro seit de mi amor,
 no vos cambiaré por un emperador’.
 [...]

de LAMA, V., 1993: 36—39

¿Hasta qué punto la extraordinaria sensibilidad amorosa de al-Andalus contagió la vida y los lenguajes de toda la península Ibérica? Los refranes hispano-medievales pueden dar testimonio de ello: “El que bien ama no muda”, “Quien bien ama tarde olvida”, “Mas vale tener amor en plaza que dinero en caja” (O’KANE, E., 1959: 49—50).

Especialmente llama la atención que en al-Andalus la experiencia amorosa fuese enunciada en muchos casos por mujeres. Así lo hicieron muchas veces las reconocidas ‘cantoras’, concubinas o esclavas que, mediante la recitación, el canto y el baile llegaron a ser “los más eficaces agentes de la arabización y de la ‘orientalización’ de la sociedad musulmana en Occidente” (GUICHARD, P., 1995: 175). Las mujeres pudieron expresar con libertad sus sentimientos mediante la poesía. Las ‘jaryas’ andalusíes dan cuenta vigorosamente de los sentimientos amorosos de las mujeres con sus amigos, queridos o amados, ‘habibi’, con anterioridad al siglo XI:

Decid, vosotras, ay hermanitas,
 cómo restañar mi mal.
 Sin el amado no viviré,
 dónde le iré a buscar.

BORELLO, R.A., 1959: 25

Tanto amar, tanto amar,
 querido, tanto amar.

BORELLO, R.A., 1959: 33—34

Si me quieres como hombre bueno,
 bésame entonces esta sarta de perlas
 boquita de cerezas.

BORELLO, R.A., 1959: 39

iMerced, oh amado!
 No me harás sufrir.
 Hermoso, besa mi boquita,
 yo sé que no te irás.

BORELLO, R.A., 1959: 40

Abundan los ejemplos de poetisas andalusíes. Este es de la poetisa Al-Gassaniyya:

Noches felices en que no temía
a los reproches cuando amaba,
ni me asustaba el abandono al estar juntos,
en que el placer nos asaltaba
y los deseos abrazábamos
como las ramas que se abrazan al empuje del viento.

GARULO, T., 1986: 67

La poetisa Umm al-Ala bint Yusuf al-Hiyariyya del siglo XI:

Todo lo que procede de ti es bueno;
con tu grandeza el tiempo resplandece.
El ojo se alegra con tu vista,
y con tu mención se regocija el oído.

SOBH, M., 1994: 79

La poetisa Hafsa bint al-Hayy al-Rukun o Al-Rukuniyya del siglo XII:

Sus mejillas dan envidia a las rosas;
su boca da envidia a las perlas.
¿Tendrá Su Señoría tiempo para recibirla,
si no se lo impiden sus graves ocupaciones?

SOBH, M., 1994: 107

Y alguno de los poemas de la célebre Wallada bint al-Mustakfi, del siglo XI:

Permito a mi amante que toque mis mejillas
y acepto los besos de quien desee darlos.

SOBH, M., 1994: 47

Siendo así que tú sabes que yo soy
la luna llena en el cielo,
sin embargo, te has enamorado,
por mi desgracia, de Júpiter¹⁵.

SOBH, M., 1994: 53

Las mujeres de al-Andalus fueron excelsamente reconocidas por su capacidad de amor y compañía. El sabio Abu Hayyan al-Andalusi, del siglo XIV, escribió acerca de su mujer Zumarrada ('Esmeralda'):

Era mi compañía en la soledad y en el destierro,
despierto, dormido y de viaje.

¹⁵ Júpiter, o Zeus, representa para los árabes el símbolo del pesimismo y de la desgracia.

Mi contertulio en casa y fuera de ella,
 mi camarada de Peregrinación.
 Era mi esperanza que ella siguiese con vida
 cuando la enfermedad me rondase.
 Porque no era sólo una esposa
 sino una madre, y yo, su hijo más pequeño.

MARÍN, M., 2006: 41

En general, las mujeres resultaron ser muy importantes al momento de la formación humana y espiritual de al-Andalus. El sabio Ibn Hazm fue educado exclusivamente por mujeres. Su educación primera “transcurrió en el ambiente cerrado de las habitaciones reservadas a las esposas de su padre” (PACHECO, J.A., 2001: 48, 54). “Ellas venían continuamente a besarme la cara, me enseñaban a leer el Alcorán, me recitaban muchos versos, me adiestraban en la escritura” (DÍAZ-PLAJA, 1997: 245). Una de las maestras del místico Ibn Arabi, Fátima, fue decisiva en la formación del máximo representante del sufismo andalusí. Como él mismo la recordaba: “Era la compasión misma para con todo el mundo” (PACHECO, J.A., 2001: 168). Fue una esclava, Rabi’á al-Adawiyya, en el siglo IX, “quien proclamó por vez primera la doctrina del amor puro de Allâh y en emplear para designarlo los términos ‘hubb’ o ‘mahabba’, ‘amor’, [...]” (PACHECO, J.A., 2001: 26).

La expresión amorosa de la mujer andalusí integró de una manera extraordinaria el amor a la naturaleza con el amor a la mujer. La metáfora del ‘jardín’ (*al-janna*) reunió a ambas de una manera definitiva y armónica, y con indudables resonancias místicas, alusivas al Paraíso coránico. Este poema de Ibn Jatima revela sensiblemente ambas realidades dignas de la emoción amorosa más intensa:

Me llamó y me dijo: ¿Es que eres insensible?
 ¿Qué jardín puedes desear después de verme?
 Su espesura, las ramas, el perfume, el rocío,
 sus hojas, las palomas, la duna, el laurel,
 su verdor, el vino, los dulces, las canciones,
 sus narcisos, el azahar, el mirto, la rosa,
 son mis vestidos, mis brazos, mi aliento, mis favores,
 mis pendientes, mis joyas, mis caderas, mi talle,
 mi cara, mi saliva, mis pechos, mi voz,
 mis ojos, mi boca, mis cabellos, mi mejilla.

VERNET, J., 1999: 445

Sin duda, las elaboraciones más contundentes del amor en al-Andalus correspondieron a las experiencias del Islam sufí. Los sufíes son “tal vez

los mayores enamorados que ha conocido la tierra” (MERNISSI, F., 2008: 125). En el sufismo la experiencia de *hubb* o *mahabba*, el amor, tiene una connotación religiosa extraordinaria. Particularmente *mahabba* se refiere al amor recíproco entre el creador y la creatura (CHEVALIER, J., 1986). En al-Andalus este sufismo ya era significativo desde la segunda mitad del siglo XI y alcanzó exponentes descollantes como Abu-l-Abbas Ibn al-Tarif (—1141), figura central del sufismo de Almería (CILVETI, A.L., 1974: 81). El sufí vivió en la alegría inexpugnable del amor permanente de Allâh: “[La] alegría de la Unión disipa toda aflicción: el que a Allâh tiene no puede echar de menos cosa alguna, perdida o deseada... Solamente el amor, ‘mahabba’, es la morada propia de los selectos, siempre que se inspire,... en la Majestad y Poder de la Omnipotencia misma” (PACHECO, J.A., 2001: 81).

La figura más relevante del Islam sufí en al-Andalus fue Ibn al-Arabi, de Murcia (1165—1240). Con él alcanzó su significación más espléndida la experiencia del amor como apertura radical a todo Otro, como expresión de las manifestaciones múltiples de la Unidad Divina. Una Unidad capaz de integrar toda la multiplicidad del Ser (BENEITO, P., 2006: 25—34).

El misticismo de Ibn Arabi se nutrió de la convivencia espiritual del Islamismo con el Cristianismo y el Judaísmo, en una común matriz abrahámica. Todas estas herencias religiosas fueron igualmente preciosas para la vitalidad de su experiencia del amor, a partir de la imagen común de Abraham comprendido como el ‘amigo íntimo’, el ‘amado de Dios’ (*Khalîl Allâh*), cuya sabiduría es el ‘éxtasis de amor’ (*hikmat mohayyamîya*). Esta sabiduría, y esa intimidad, se expresó particularmente en su hospitalidad al dar de comer a los enviados de Dios. Para Ibn Arabi esa comida ofrecida por Abraham “es el ministerio que incumbe por excelencia al fiel de amor. Es alimentar a Dios, o alimentar a su Ángel, con sus criaturas, y es, además, alimentar a éstas con ese Dios” (CORBIN, H., 1993: 156).

El místico de Murcia se sintió iluminado al mismo tiempo por Moisés, Mahoma y Jesús. Su experiencia amorosa fue originalmente ecuménica. A los dieciocho años de edad, afirmó: “Dios me guía bajo la protección de Jesús, Moisés y Muhammad, que la paz esté con ellos.” De particular intensidad fue su relación con Jesús, prácticamente el iniciador de su camino espiritual: “Es entre sus manos que yo me convertí; rezó por mí..., y me llamó su amadísimo. Me mandó practicar el renunciamiento y el despojamiento... tiene hacia mí una benevolencia inmensa y no descuida de mí en ningún momento” (ZAYAS, R., de, 2007: 39,43).

En un tiempo de reconquistas y cruzadas políticas y religiosas, Ibn Arabi mostró el tesoro de la misericordia de Allâh. La teofanía, la manifestación patente de la divinidad, no era posible vivirla desde la racionalidad humana, desde el calculado conocimiento racional, sino desde el

Amor ('mahabba'), experimentado como embriaguez espiritual: "Sólo ha embriagado mi espíritu la pasión hacia Quien me ha brindado copas de su vino. [...]. He declarado las cualidades de Quien me guió, porque hiervo con embriaguez cuando oigo hablar de Él" (ZAYAS, R., de, 2007: 12, 42).

El místico andalusí postuló que al fin del mundo Allâh salvaría a toda la humanidad, a todas sus criaturas como expresión culminante de su amor infinito. No existiría la condenación eterna: "Esta será otra muestra de su amor y de su misericordia para con sus criaturas: que todo acabará en la felicidad, que el amor predominará al fin, saturando de él las dos moradas [cielo e infierno], otorgando a los habitantes de una y otra el disfrute de una vida dichosa,... Infiérese de aquí que el amor de Dios a sus siervos no puede decirse que tenga principio ni fin, [...]" (ASÍN PALACIOS, M., 1990: 85).

La persona albergada por el amor ama a todo el mundo. Y ese amor, a pesar de su multiplicidad, es único. Como dice uno de sus comentadores: "Y ésta es la paradoja más fecunda de la religión de los Fieles de amor, que en cada Amado reconoce al único Amado, [...] La vida en 'simpatía' con los seres, [...], es función de esta 'teopatía' que hace del espiritual un ser de Compasión (un 'Rahmân'), y que realiza por él este Compadecimiento divino (Nafas Rahmânî) cuyo significado es compasión con el amor creador [...]" (CORBIN, H., 1993: 160—161). La fórmula más conmovedora del pensamiento místico de Ibn Arabi quedó reflejada en un poema de su obra de madurez *Taryuman al-Aswaq*, 'El intérprete de los deseos ardientes', compuesta en La Meca:

¡Oh maravilla! Un jardín entre las llamas...
 Mi corazón se ha hecho capaz de todas las formas:
 Una pradera para las gacelas, un convento para los monjes,
 Un templo para los ídolos, la Ka'ba de los peregrinos,
 Las tablas de la Torá, el Libro del Corán.
 Profeso la religión del Amor y sea cual fuere el rumbo
 Tomado por mi montura, el Amor es mi Religión y mi Fe¹⁶.

Para Ibn Arabi existen cuatro grados de amor. El primero es la simpatía (*hawa*), "inclinación amorosa que conduce al brote inmediato del sentimiento de amor, a través de unas palabras, un gesto, un favor, y, sobre todo, por la simple mirada". El segundo es el afecto (*hubb*), que es concentrarse en el ser amado. El tercero es la pasión amorosa (*'isq*),

¹⁶ Ibn Arabi, *El intérprete de los deseos ardientes*. Existe una sola palabra que "vuelve constantemente a lo largo y ancho de la obra del Sheik al-Akbar [Ibn Arabi]. Esa palabra es 'mahabba'. Amor." R. de ZAYAS (2007: 129).

estado de amor que se apodera totalmente del alma, dirigiéndose exclusivamente al amado. El cuarto es el cariño (*wadd*), apetito de unión permanente, cada vez más profundo y duradero (CRUZ HERNÁNDEZ, M., 1981: 245—246).

Un aspecto particular de este representante sublime del Islam sufí del siglo XIII fue la importancia dada a la mujer en la comprensión del amor y de Allâh. “Ibn Arabi podía defender la idea de que ‘el amor a las mujeres es una de las perfecciones de los gnósticos, pues es herencia del Profeta y es un amor divino’. Para Ibn Arabi, la mujer revela el secreto del Dios misericordioso. El hecho de que, gramaticalmente, la palabra *dhat*, ‘esencia’, sea del género femenino, ofrece a Ibn Arabi diferentes métodos para descubrir este elemento femenino en Dios”¹⁷.

Ibn Arabi relató con entusiasmo el carácter amoroso de los sufíes de al-Andalus, expresado en sus infinitas muestras de cariño, ternura y hospitalidad, especialmente con los pobres y necesitados. Así, por ejemplo, Abu Ya‘qub Yusuf b. Yakhlaf al-Kumi “con frecuencia se le encontraba con el ceño fruncido, pero cuando veía a un pobre, su cara se iluminaba de alegría. Le vi, incluso, coger a un pobre sobre sus rodillas”. O Abu al-Hajjaj Y‘usuf ash-Shubarbuli: “Fuera cual fuera la cantidad de personas que vinieran a visitarlo, él les ofrecía toda la comida que poseía, sin apartar nada para él”. O Abû al-‘Abbas Ahmad al-Jarrâr: “Tenía por costumbre ocuparse de los pobres en persona, distribuyéndoles comida y ropa”. O la previsión delicada de la hospitalidad de Ad-Durrat al-Fâfkhirah: “Una vez desembarcado, fui a saludarle. Me llevó a su casa y me ofreció para comer el plato que había ansiado cuando estaba en el barco. Cuando le pregunté por qué había preparado aquel plato y no otro, me contestó que había sido informado anteriormente de mi llegada en barco y de mi clara preferencia por ese plato. Por eso lo había hecho preparar”¹⁸.

¹⁷ “Un aspecto de las teorías de Ibn Arabi merece una mención especial: es el papel atribuido al elemento femenino (al ser la palabra que designa la esencia, *dhat*, femenino en árabe, puede hablar de la ‘creadora’, secreto del Dios compasivo gracias al que Dios se revela). Los críticos modernos de Ibn Arabi definen tal interpretación como un simbolismo parasexual que abunda en su pensamiento; incluso Adán es ‘hembra’, si se puede decir, puesto que Eva nace de él.” (SCHIMMEL, A., 2002: 289—290, 449).

¹⁸ I. ARABI (2007: 23, 42, 64, 129). El ideario de Ibn Arabi “hizo que se estremeciera el mundo del pensamiento islámico, provocando gran número de controversias... Su influjo se ha dejado sentir tanto entre sus seguidores como entre sus adversarios” (YAHIA, O., 2006: 379—386).

Bibliografía

- ARABI, Ibn, 2007: *Los sufis de Andalucía*. Málaga, Sirio.
- ASIN PALACIOS, Miguel, 1990: *Amor humano, amor divino: Ibn Arabi*. Córdoba, Ediciones El Almendro.
- BENEITO, Pablo, 2006: “Consideraciones acerca de la ambivalencia como dimensión y fundamento de la experiencia mística en el sufismo de Ibn Arabi”. En: Fátima ROLDÁN CASTRO, ed.: *Espiritualidad y convivencia en al-Andalus*. Huelva, Universidad de Huelva: 25—34.
- BERGUA, Juan B., 1993: *Libros de amor del Oriente*. Madrid, Ediciones Ibéricas.
- BOLENS, Lucie, 1992: *La cocina andaluza, un arte de vivir. Siglos XI—XIII*. Madrid, Edaf.
- BORELLO, Rodolfo A., 1959: *Jaryas andalusíes*. Bahía Blanca.
- BRAUDEL, Fernand, DUBY, Georges, comps., 1992: *El Mediterráneo. Los hombres y su herencia*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CHAHUÁN, Eugenio, 1983: “Presencia árabe en Chile”. *Revista Chilena de Humanidades*, 4: 33—45.
- CHEBEL, Malek, 2005: «Mediterranéé». En: *Dictionnaire amoureux de l’islam*. Paris, Plon: 376.
- CHEVALIER, Jean, 1986: *El sufismo y la tradición islámica*. Barcelona.
- CILVETI, Angel L., 1974: *Introducción a la mística española*. Madrid, Cátedra.
- CORBIN, Henry, 1993: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*. Barcelona, Destino.
- CORRIENTE, Federico, FERRANDO, Ignacio, 2005: *Diccionario avanzado árabe*. Tomo 1: *Árabe-español*. Barcelona, Herder.
- CORRIENTE, Federico, BOUZINEB, H., 1994: *Recopilación de refranes andalusíes de Alonso del Castillo*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Área de Estudios Árabes e Islámicos.
- CRUZ, Miguel, 1981: *Historia del pensamiento en el mundo islámico. 2. Desde el Islam andalusí hasta el socialismo árabe*. Madrid.
- DELGADO, Dante, 2007: *Brevísima relación de la idea de amor en Occidente*. México, Universidad de Baja California.
- DÍAZ-PLAJA, Fernando, 1997: *La vida cotidiana en la España musulmana*. Madrid, Edaf.
- EL-KADI, Aileen, 1999: *Imágenes de mujeres a través de poetas musulmanes de al-Andalus en las poesías amorosas-eróticas*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- ELÉXPURU, Inés, SERRANO, Margarita, 1991: *Al-Andalus. Magia y seducción culinarias*. Madrid, Al-Fadila, Instituto Occidental de Cultura Islámica.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, 1981: *El mejor Ben Quzmán en 40 zéjeles*. Madrid, Alianza.
- GARULO, Teresa, 1986: *Diwan de las poetisas de al-Andalus*. Madrid, Hiperión.
- GUICHARD, Pierre, 1995: *Al-Andalus. Estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente*. Granada, Universidad de Granada.
- GUTIÉRREZ, Manuel, 1989: “La Virgen en tres fiestas patronales de Extremadura”. En: J.M. ARÉVALO, S. RODRÍGUEZ, coords.: *Antropología cultural de Extremadura*. Mérida: 95—122.
- HAZM, Ibn, 1992: *El collar de la paloma, o tratado del amor y los amantes*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- KHOURY, Adel-Th., 1981: *Los fundamentos del Islam*. Barcelona.
- KINKADE, Richard, 1974: “Arabic Mysticism and the Libro de Buen Amor”. En: *Estudios Literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*. Barcelona: 51—70.

- LAMA, Víctor de, 1993: *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf.
- LOLAS, Fernando, 1996: "Jornadas de cultura árabe: una introducción a lo árabe desde América". *Anales de la Universidad de Chile*, 4: 112—113.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, 1985: *San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística*. México, Colegio de México; Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, 1982: "Santa Teresa y el Islam. Los símbolos místicos del vino del éxtasis". *Ephemerides Carmeliticae* 33: 629—678.
- MAKKI, Mahmud Ali, 1997: "Balance global de la cultura de al-Andalus y su contribución a la cultura universal". En: Mercedes GARCÍA-ARENAL, coord.: *Al-Andalus. Allende el Atlántico*. París, Unesco, Granada, El Legado Andalusi.
- MARÍN, Manuela, 2006: *Vidas de mujeres andalusíes*. Málaga, Editorial Sarriá.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan, 1973: "La tradición hispanoárabe en el *Libro de Buen Amor*". En: M. CRIADO DE VAL: *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*. Barcelona, Seresa.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1977: *España, eslabón entre la cristianidad y el Islam*. Madrid, Espasa-Calpe.
- MERNISSI, Fatema, 2008: *El amor en el Islam. A través del espejo de los textos antiguos*. Madrid, Santillana.
- O'KANE, Eleanor, 1959: *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*. Madrid.
- PACHECO, Juan Antonio, 2001: *La espiritualidad islámica en la Andalucía medieval*. Sevilla, Mergablum.
- RUBIERA MATA, María Jesús, 2004: *Literatura hispanoárabe*. Universidad de Alicante, Alicante.
- SCHIMMEL, Annemarie, 2002: *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid, Trotta.
- SOBH, Mahmud, 1994: *Poetisas arábigo-andaluzas*. Granada, Biblioteca de Ensayo.
- TAHIRI, Ahmed, 2003: *Las clases populares en al-Andalus*. Málaga, Sarriá.
- VELÁSQUEZ BASANTA, Fernando, 1986—1987: "Diálogo poético amoroso en la Granada almohade: Abu Yafar ibn Said y Hafsa la Rakuniyya". *Anales de la Universidad de Cádiz*, 3—4: 149—169.
- VERNET, Juan, 1999: *Lo que Europa debe al Islam de España*. Barcelona, El Acantilado.
- VILLAN, Javier, 1977: "Berceo, una religión apacible y liberadora". *Historia* 16, 20: 121—124.
- VON SCHACK Adolf, 2007: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*. Sevilla.
- YAHIA, Osman, 2006: "Ibn Arabi". En: *Diccionario del Islam. Religión y civilización*. Burgos, Editorial Monte Carmelo: 379—386.
- ZAYAS, Rodrigo, de, 2007: *Ibn Arabi de Murcia. Maestro de amor, santo humanista y hereje*. Córdoba, Almuzara.

Comptes rendus



*Aleksander Abłamowicz : « Écrits sur le roman
et le romanesque ». Ostrava, Universitas Ostraviensis,
2008, 264 p., ISBN 978-80-7368-524-9*

Les questions sur le roman et sur le romanesque ne finissent jamais puisqu'elles portent sur ce qui reste d'essentiel dans le genre narratif : comment représenter le monde en devenir et l'homme en route ? Le dernier recueil d'essais et d'articles publié par Aleksander Abłamowicz est consacré précisément à ce thème dans le cadre du XX^e siècle. Il présente plusieurs résultats de recherches et de réflexions faits par l'auteur dans ce domaine. Abłamowicz y adopte une position surtout théorique, en la complétant par l'analyse concrète de certains motifs choisis, comme celui de l'espace littéraire, du voyage, de l'imaginaire surréaliste ou des mythologies.

L'auteur du livre se donne la peine de préciser d'abord les notions de *roman* et de *romanesque*, en discutant les liens qui existent entre eux et la perception qui peuvent en avoir les experts de la littérature (R. Barthes, G. Durand, Ch. Haroche, J. Kristeva, M. Kundera, Ph. Sollers, J. Ricardou, G. Genette, R. Escarpit, M. Bakhtine, G. Lukács, L. Goldmann, M. Zérafra, T. Todorov, M. Cressot, P. Brunel et autres). Il explique ensuite l'aspect sociologique du roman et du romanesque et le statut de l'écrivain par rapport à son acte créateur. L'optique d'Abłamowicz se fait plus sélective, quand il s'engage dans la poétique *du roman-fleuve*, du roman *surréaliste*, de la forme *épistolaire* et du *Nouveau Roman*. Ouvert et sensible à chaque mouvement éclaté dans le monde littéraire de la modernité, l'auteur du volume n'hésite pas à porter sa voix également dans les débats sur l'approche linguistique, structuraliste, rhétorique et mythocritique proposées au XX^e siècle dans les investigations du genre narratif. Il se demande dans quelle mesure la topique et les stratégies du roman

réaliste migrent dans d'autres genres, à savoir dans le texte surréaliste, autobiographique ou dans le Nouveau Roman. En ce qui concerne le choix des écrivains commentés dans l'étude, ils appartiennent, sans doute, à une élite littéraire de leur temps : G. Duhamel, J. Romains, R. Martin du Gard, L. Aragon, A. Breton, A. Robbe-Grillet, P. Benoît. Leur mérite principal, selon Abłamowicz, consiste en leur conscient effort de redéfinir le roman et le romanesque comme deux notions dynamiques et vitales dans l'évolution des formes narratives en France et de montrer, sous des angles d'approche variés, leurs ambiguïtés esthétiques, idéologiques et anthropologiques.

Le livre fait bien comprendre le pouvoir que la tradition exerce sur les deux catégories en question et l'effet d'expérience et de polémique grâce auquel elles restent sans cesse attachées à la littérature française. Aussi monographiques soient-ils, les chapitres successifs du livre d'Abłamowicz permettent de reconstruire un champ du narratif dont la complexité et la richesse apparaissent plus clairement et invitent à observer l'évolution dans ce domaine sans préjugés.

Krystyna Wojtynek-Musik
Université de Silésie

Petr Dytrt : « Le (post-)moderne dans les romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne ». Brno, Masarykova univerzita, 2007, 216 p., ISBN 978-80-210-4425-8

Toute une multitude de termes circulent à présent pour qualifier le monde dans lequel nous évoluons, ses tendances philosophiques, sociologiques, mais aussi artistiques. Face au désarroi dans un monde dénué de « grands récits » (en est-il vraiment ainsi d'ailleurs ?) des termes comme « postmodernité » ou « postmoderne » semblent le mieux adaptés à décrire ce monde qu'est le nôtre. Les choses toutefois se compliquent quelque peu lorsque l'on regarde le domaine littéraire, notamment celui français, où des termes comme « minimalisme », « nouvelle littérature de chez Minuit », « Nouveau nouveau roman » ou bien le terme « extrême contemporain » coexistent pour retracer la production littéraire de nos jours.

En effet, la notion de postmoderne a peiné à percer dans le domaine français du fait de sa provenance nord-américaine et sans doute également parce que la France accepte plus difficilement que d'autres pays l'investissement de la culture populaire dans la « haute culture ».

En s'appuyant sur l'œuvre romanesque de Jean Echenoz, Petr Dytrt entend mettre en lumière les modes de fonctionnement de la littérature dite « postmoderne » et consacre une première partie à un positionnement de la multitude d'acceptions du terme. Le terme de postmoderne parut pour la première fois au tout début du XX^e siècle de manière encore éparse et hétéroclite. C'est grosso modo depuis la fin des années '50 — essor de la culture populaire aux Etats-Unis aidant — que les premiers textes de réflexion parurent, lesquels réfléchissent désormais à la relation conflictuelle des deux cultures.

La notion de postmoderne connaîtra par ailleurs un formidable essor aux Etats-Unis avec l'avènement de la « french theory » outre-Atlantique dans les années '70. C'est là également qu'un profond malentendu inter-culturel se fait jour. Là où en Amérique on perçut le postmoderne comme une véritable libération permettant de nouvelles formes de création artistique, une France qui circonspecte le perçut vite comme le règne du n'importe quoi.

Quid donc du postmoderne? Refus du dogme artistique, refus de la croyance sans réserves à l'autorité auctoriale, fin des avant-gardes, tels semblent être les éléments consensuels de part et d'autre de l'Atlantique. C'est déjà dans la partie théorique que la thèse de Petr Dytrt réussit formidablement à frayer des chemins à travers une nébuleuse conceptuelle et de proposer des définitions valables pour les différentes variantes du terme.

Même si omniprésentes, les discussions autour du postmoderne se perdent dans une dédale de concepts synchroniques sans néanmoins soulever la double question — d'envergure — du « post » et du « modernisme », mouvement inauguré par Baudelaire et qui aboutit à la remise en question de ce que l'on croyait être la base même de toute création littéraire : l'auteur. En devenant auto-réflexif, le projet moderniste semble ainsi toucher à sa fin et ouvrir la voie à quelque chose de nouveau. Or, cet inédit n'est point forcément nouveau : C'est là que la pensée de l'auteur fait montre de toute sa finesse d'esprit, en situant précisément le postmoderne dans l'évolution de la société capitaliste. Si le modernisme coïncide avec l'avènement du capitalisme classique, le postmoderne découle directement du capitalisme qui commence à se mondialiser. Résultantes du même type d'organisation sociétale, le moderne et le postmoderne s'entre-conditionnent en ce que le « post » fait partie intégrante du moderne. Si ce n'est que les structures organisant la vie « moderne » tendent aujourd'hui à s'effriter.

Tout comme le terme extrême contemporain par exemple, celui de postmoderne ne peut appeler une seule définition valable. Plus comme un courant ou comme une école, Petr Dytrt l'envisage, avec Wolfgang Welsch comme un symptôme qui s'inscrit dans autant d'évolutions sociétales les plus protéiformes et que l'on a coutume de subsumer sous le terme de « l'ère du vide ».

Le premier texte d'Echenoz *Le Méridien de Greenwich* paraît en 1979 dans un contexte que l'on est en droit de considérer comme une zone d'ombre entre le moderne est le « post », une bonne partie de l'avant-garde des années '60 s'étant réfugiés dans l'écriture autobiographique. Le soupçon est d'ores et déjà aussi le soupçon d'un formalisme pur, formalisme cependant qui ne parvient guère à fidéliser un lectorat à moyen terme. Dans cette constellation culturalo-littéraire complexe, Echenoz occupe

une place singulière puisque, même si désireux d'interroger le patrimoine littéraire, il renoue avec celui-ci davantage sur le plan formel, là où d'autres procèdent à une réécriture axée sur l'héritage thématique. C'est pour cette raison précisément que Petr Dytrt introduit avec Lyotard la notion d'anamnèse du moderne, sorte de cure susceptible de débloquent une modernité mise à mal par son propre développement.

Et s'il considère le rapport entre le moderne et postmoderne précisément en termes de filiation, c'est parce que la métanarrativité en constitue l'un des noyaux. Or si pour le « moderne » la métanarrativité était une affaire sérieuse qui allait bouleverser la perception et de la chose littéraire et du monde référentiel, le « postmoderne » fait sien cet héritage sous d'autres formes, plus ludiques, plus ponctuelles et davantage axé sur le clin d'œil. C'est précisément sous forme de réminiscence que les textes d'Echenoz sont jalonnés d'éléments modernistes : autant de surfaces lisses, des lacs, de miroirs qui renvoient à des stratégies narratives du moderne mais qui sont en même temps remis en cause par un « narrateur impertinent ». C'est entre affiliation et résistance au « roman à la Balzac » qu'il convient de situer des romans précisément insituables.

De la même manière, les romans d'Echenoz sont parsemés d'éléments qui se donnent l'air d'être des métaphores de la textualisation qui s'interrogent sur la mise en texte et sa construction : la machine fascinant tant les tenants de la modernité, ainsi que le puzzle qui a inspiré tant d'auteurs se situant entre le « moderne » et son « post » comme Perec. Le puzzle incarne le caractère fragmentaire de la construction du récit qui cesse de croire à la fulgurance du roman dans sa variante classique. C'est du même coup la position du lecteur qui s'en trouve renforcée, c'est à lui qu'incombe la tâche de reconstituer le récit. Le renforcement du lecteur demande également une culture de la lecture, une volonté de se laisser mener en bateau par l'instance narrative et d'emprunter des chemins de traverse pendant la lecture. Ainsi, *Lac* est un texte qui interroge tant l'impossibilité d'une lecture naïve que le genre préconçu du roman d'espionnage, autant de stratégies à la fois reprises et remises en question au sein même du texte.

Autre caractéristique du roman du moderne est l'intervention du narrateur commentant le déroulement de l'action. Historiquement parlant, il convient de les situer dans les débuts du roman lorsque celui-ci se trouvait délégué aux marges de la société, méprisé comme étant un genre mineur. De la sorte, le roman echenozien est caractérisé par bon nombre de mé-talepses, dépassement ou transgression du seuil de représentation. Par les interventions à plusieurs niveaux, l'auteur crée des obstructions qui permettraient une lecture naïve du texte et sapent son autorité. Loin de représenter des anti-romans à la *Jacques le fataliste*, le mode de réception

du texte s'en trouve profondément ébranlé et représente ainsi une autre façon d'introduire des éléments joueurs dans les textes.

Qui plus est, le roman d'Echenoz entre dans un dialogue conflictuel mais fructueux avec les lois du genre, l'architexte si l'on préfère, à la faveur d'une réécriture de formes romanesques notamment mineures. Nous retrouvons là également un procédé dont Echenoz s'est servi à plusieurs reprises, les différents sous-genres du roman sont de maintes manières retravaillés, repensés, recontextualisés. Tous les représentants d'un genre ont toutefois ceci en commun qu'ils sont des représentants atypiques, montrant ainsi des potentialités d'enrichissement du genre romanesque par ses variantes trop souvent disqualifiées comme étant mineures. Il y a dans Echenoz des scènes dignes d'un Sherlock Holmes, d'un E.T.A. Hoffmann, d'un Jules Verne, de nombreuses allusions fines qui soulignent à quel point Echenoz a su s'appropriier les différentes variantes du genre romanesque. Or davantage qu'une simple adaptation, il s'agit bien de transformations jubilatoires et dérisoires dont il est question.

S'il est donc communément admis qu'Echenoz s'inscrit dans ce que l'on nomme dans un « mouvement de retour vers le récit », il semble évident que la pratique de l'emprunt joue un rôle prépondérant. La mythocritique est ainsi fréquente dans les textes échenoziens. Il convient en effet de ne pas oublier que le mythe ne s'exprime jamais d'une seule manière dans la narration mais qu'il s'agit d'un matériau déjà véhiculé par plusieurs textes préalables. Le mythe n'existe donc pas dans une seule version définitive, mais a déjà subi nombre de transformations. Echenoz ne cherche donc pas rajouter une n-ième reconfiguration du mythe, mais plutôt une interrogation sur une entité narrative stable comme l'est le mythe, procédé éminemment postmoderne. C'est ainsi que Petr Dytrt présente les différentes variations du mythe par excellence de la modernité qu'est celui de Robinson. Technique d'emprunt qu'il convient d'ailleurs de situer dans un contexte plus large que l'on pourrait qualifier d'intermédiaire, s'enrichissant d'autant de films, de pièces musicales, de tableaux, assortis d'un voyage à travers les bibliothèques de l'Humanité.

Nous l'avons vu, le postmoderne est envisagé par Petr Dytrt non pas comme une rupture d'avec le moderne — comme des textes du genre *Cross the border, close the gap*, le laissent sous-entendre mais comme un travail de deuil productif. Filiation plutôt que rupture, le postmoderne transfigure des stratégies d'une modernité bloquée dans une impasse. Techniques dont en effet les romans d'Echenoz constituent un cas d'école.

En guise de conclusion, on ne peut que souhaiter à la thèse de M. Dytrt le plus grand lectorat. Il s'agit indubitablement d'un travail de haute tenue, une étude de cas qui montre également la nécessité d'une

terminologie précise. La thèse relève ce défi avec une finesse et élégance sans mesure. Demeure une toute petite réserve à la fin : parfois le travail tend à un jargon là où il ne semble pas forcément nécessaire. Étant donné les qualités intellectuelles dont ce travail fait montre, un peu moins de Genette et un peu plus de Petr Dytrt auraient fait le plus grand bien. Reproche, je tiens à le souligner derechef, minime face à la rigueur et les qualités hors du commun que présente cet ouvrage.

Timo Obergöker
Johannes Gutenberg Universität
Mainz

*Paul Aron : « Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours ». Paris, Presses universitaires de France, coll. Les Littéraires, 2008, 296 p.
ISBN 978-2-13-056415-7*

Dans ce livre consacré à l'histoire du pastiche de la France littéraire, Paul Aron commence par constater que le pastiche est parfois mal considéré, et ce depuis au moins l'époque du romantisme (p. 5) car ce genre déconsidéré semblait s'opposer à l'esthétique de l'originalité qui était alors revendiquée par le mouvement romantique. Pour l'auteur de cet ouvrage, il y a lieu de sortir de ce schéma en réévaluant l'histoire du pastiche à partir d'un point de vue qui met au centre de ses préoccupations la pratique littéraire ; ce qui l'amène à redéfinir le pastiche comme une « imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits » (p. 5). Dans cette proposition, Paul Aron voit deux temps du pastiche : le repérage du ton et du style d'un auteur, puis sa transposition dans un texte nouveau (p. 5).

Dans cette optique, et là apparaît l'une des hypothèses de l'*Histoire du pastiche*, le pastiche, en tant qu'imitation d'un style, recouvre des réalités hétérogènes, en ce sens qu'il touche à la tradition littéraire, au plagiat, à la falsification et à l'histoire de l'enseignement. Le pastiche dépasse donc le seul corpus littéraire, corpus auquel l'étude de Paul Aron propose de se borner. Avant de l'aborder, son auteur souhaite relire les deux points de vue convergents qui ont prévalu sur le sujet avant de les compléter et ensuite à l'aune de son projet d'une histoire du pastiche allant de la Renaissance à nos jours.

Le premier point de vue sur le pastiche est en effet d'ordre matériel et a été développé à partir de Quintilien. Ce dernier préconisait l'imitation du modèle du maître, puis cette injonction a pris un sens bien plus figuré :

(1) le schéma, le code et le genre d'un groupe ; (2) le répertoire de manière historique et culturelle (p. 10) ; (3) le propre d'un individu qui écrit, d'où le développement de la stylistique (1905) par Charles Bailly, l'étude de la marque d'un écrivain ; (4) une notion individuelle et un élément circonstancié qui permettait aussi d'attirer l'attention sur la syntaxe, les images et le lexique (p. 10) comme ce fut le cas dans la démarche de Gustave Lanson. Le second point de vue sur le pastiche concerne celui de la critique. Il permet de constater le développement des premières réflexions sur le pastiche à partir de la constitution d'anthologies et de recensions (pp. 12—13) qui, bien que réservées sur la pratique, n'en demeurent pas moins les premières tentatives de synthèse de l'histoire de la pratique du genre. Plus tard, les formalistes russes et tchèques vont mêler indifféremment le pastiche et la parodie dans ce qu'ils appelleront l'intertextualité, dès lors pastiche et parodie se trouveront partout. Enfin, l'histoire littéraire amène un tournant avec Gérard Genette et son *Palimpseste* (1982), ouvrage dans lequel il est aussi question du détournement textuel à travers les notions d'hypotexte (transformation d'un texte) et d'hypertexte (imitation d'un style). Dans cette perspective, le pastiche s'apparente à l'emprunt d'un style, tandis que la parodie transformerait un texte singulier, ce à quoi s'ajoute la question de l'intentionnalité de la pratique.

Or Paul Aron voit dans la distinction de Genette plusieurs problèmes laissés en suspens entre autres ceux qui ont trait au régime de l'auteur (p. 17) et à la distinction entre parodie et pastiche d'un texte. Ce qui, à partir de cette réserve, l'amène à s'interroger sur les modalités du pastiche et sur l'espace social dans lequel il s'est développé. Il s'agit donc de montrer la variabilité des pratiques aussi bien à partir de la sociologie de la littérature que des informations d'histoire littéraire (p. 19). Paul Aron se propose d'affronter ces problèmes en déployant quatre moments importants qui représentent chacun des moments de transformation de la pratique du pastiche, dévoilant par l'occasion l'hétérogénéité de cette réalité littéraire : (1) l'imitation des auteurs modernes, (2) la constitution d'un régime esthétique, (3) la généralisation du pastiche et (4) le développement d'un statut littéraire du pastiche.

Depuis la Renaissance jusqu'à l'âge classique, en effet, l'imitation des auteurs modernes provient de l'Antiquité et se poursuit jusqu'à la Révolution française. À la Renaissance, cette pratique est introduite dans la formation des clercs sur le modèle des Anciens, promue ensuite au collège et à l'école en général ; se diffuse ainsi une culture de l'imitation stylistique (p. 26) à laquelle les humanistes ajoutent un aspect propre à l'imitateur (p. 29). L'ordonnance de Villers-Cotterêts qui impose le français dans tous les actes administratifs officiels ainsi que la période de défense du français vont permettre un élargissement du corpus non plus seulement aux

auteurs latins, mais aussi aux auteurs de langue vulgaire donc française. Puis, des réflexions sur l'imitation sont proposées à partir du XVII^e siècle à travers des débats très hétérogènes sur la légitimité de l'emprunt aux œuvres modernes, ce qui va consacrer la primauté du bon goût sur l'érudition et la prise de conscience de la notion de style individuelle. En parallèle à ces discussions, la parodie textuelle s'élargit et l'écrivain contribue à diffuser des modèles d'expression écrite convenant au bon monde, dans « un tel contexte la réalité du pastiche ne se situe pas dans une pratique littéraire distincte, mais dans le lien entre une technique littéraire et les convenances sociales des salons » (p. 70).

De l'âge classique au siècle des Lumières, le pastiche se trouve élargi au théâtre et à la vie intellectuelle et fait aussi objet de réflexion théorique, alors que la parodie de bon goût signifie l'imitation des auteurs reconnaissables, en cela, il s'agit d'une pratique du pastiche (p. 71). Mais dans l'esprit des théoriciens du XVIII^e siècle, les termes se spécialisent. Ainsi, la parodie a trait à l'imitation approximative, au comique et au burlesque, tandis que le pastiche concerne l'imitation du style. Cette distinction entre pastiche et parodie n'est que le fruit de la théorie critique du XVIII^e siècle car, dans les faits, les productions textuelles mêlent volontiers les deux registres. Par exemple, le théâtre mêle aussi bien la parodie que le pastiche, aidé en cela par l'influence italienne qui permet d'élargir le genre.

Puis le pastiche s'élargit une nouvelle fois aux romans et aux contes à travers les traductions très libres de récits en provenance d'autres univers culturels : par exemple les *Mille et une nuits*, *Don Quichotte*, etc. Mais la reconnaissance du genre par la synthèse de l'abbé Claude Sallier (1685—1761) reprend d'une part, l'idée ancienne de la parodie de bon goût comme catégorie de l'imitation littéraire dans le but d'instruire et de plaire, mêlant donc l'utile à l'agréable. D'autre part, le pastiche correspond à l'imitation stylistique avec un point de vue positif sur la pratique, mais dans l'idée de « à la manière de ». Il s'agit là de la naissance théorique de l'acte littéraire du pastiche. Il correspond à la transition entre le régime poétique de l'âge classique et le régime esthétique de la modernité.

Au XIX^e siècle, de transformations profondes ont lieu sur l'esthétique, l'école et les valeurs littéraires. Elles vont marquer les générations de producteurs littéraires du XIX^e siècle et la pratique du pastiche littéraire (p. 103). Un débat va alors s'amorcer sur l'originalité comme valeur esthétique jusqu'au romantisme qui promeut le mythe de l'écrivain de génie. On aboutit à une sorte de situation paradoxale entre d'un côté la promotion de l'esthétique de l'imitation et d'un autre côté l'esthétique de l'originalité. C'est à ces deux tendances que les romantiques prennent goût. Il existera un pastiche romantique. Mais les écrivains et les lecteurs demeurent

formés aux normes de l'Ancien Régime et les changements en cours dans l'apprentissage maintiennent la rhétorique latine et la mémorisation. Ce n'est qu'avec les changements survenus dans la scolarité avec un enseignement plus moderne que l'on verra les conséquences dans la pratique du pastiche. Il s'agira désormais d'une sorte de contrat de pastiche, « une connivence fondée sur le sentiment de supériorité que procure toute imitation » (p. 122). Mais dans la première moitié du XIX^e siècle, le pastiche est varié parce que bibliophilique, mondain et théâtral ; il touche aussi à un cercle large car la pratique demeure occasionnelle. Dans ce contexte, la position de l'artiste demeure variée, dans la mesure où il lui est impossible de mener une carrière d'artiste, et dans ces conditions, l'attitude parodique peut se révéler être une solution pour ce dernier. Toutefois le statut du pastiche romantique suit la production culturelle, mais tout en n'étant que très peu créateur, ce qui le différencie du pastiche de l'Ancien Régime. Le souci de se distinguer des journalistes (presse) demeure constant dans la démarche des écrivains. « Le pastiche et la parodie deviennent progressivement des outils au service des écrivains professionnels. Ceux-ci leur donnent en retour une nouvelle légitimité » (p. 187).

Les transformations venues à la fin du XIX^e siècle préparent le terrain pour les pasticheurs du XX^e siècle. Une rupture introduite dans l'apprentissage des lettres fait disparaître la composition latine et par conséquent le lien entre l'Antiquité et le monde moderne. L'apprentissage se trouve alors centré sur les textes modernes. Outre la disparition de la composition latine, la rhétorique subit la même chose après les réformes de Gustave Lanson vers 1902. Dès lors, les transformations vont se répercuter sur la pratique littéraire des écrivains qui sont poussés par cette école.

De plus, le changement dans les rapports à la production donne une importance plus grande aux études de style. De là, la restauration de l'intérêt du style individuel d'un écrivain intervient. Et l'élargissement public du pastiche permet d'imiter les grands écrivains du programme et le moyen d'expression des écrivains. Le climat concurrentiel qui va de la décadence au symbolisme excite la verve des pasticheurs jusqu'à ce que le pastiche fasse pleinement partie des moyens d'expression dans les échanges intellectuels et littéraires. Et ce parallèlement à la transformation de l'école et de l'esthétique fin de siècle. Par exemple, Marcel Proust et Charles Müller font des pastiches au début de leur carrière respective. De la rivalité entre les deux, Proust va sortir gagnant car le pastiche lui aura permis de faire dans *La Recherche du temps perdu* une sorte de pastiche du discours social fin de siècle, à partir des pastiches de Saint-Simon, Balzac, Flaubert et Zola. Ainsi pour Proust pasticher revient aussi à incorporer les mots des autres.

Après les pastiches seront aussi présents dans des recueils, et également chez les écrivains francophones du Canada et de Suisse romande qui raillent plutôt les vivants. Mais le pastiche auprès des avant-gardes n'est que très peu présent. On a des pastiches de Baudelaire, Rimbaud, etc. Mais les surréalistes s'opposent au pastiche, à la différence des surréalistes belges qui pratiquent une sorte de plagiat actif et critique. C'est le cas notamment des intellectuels comme Scutenaire, Nougé et Goemans. En France, seul Raymond Queneau utilise le pastiche puis les situationnistes comme Guy Debord et l'art du détournement.

Force est de constater l'hétérogénéité de la réalité du pastiche au fil de l'histoire comme le montre le livre de Paul Aron. Il en dresse un récit passionnant dans ses différentes transformations en fonction des enjeux propres à chaque étape historique qui accueille cette pratique littéraire. L'auteur s'est effectivement borné à étudier le cadre français avec un point de vue comparatiste pour la première moitié du XX^e siècle à travers les lettres francophones du Canada, de Belgique et de Suisse. Avec cette perspective comparatiste, Paul Aron a amorcé l'approche du pastiche par les écrivains de la marge dans le chapitre relatif aux lettres francophones du Canada, de Belgique et de Suisse, il ouvre ainsi une piste de réflexion autour du pastiche dans l'univers des lettres francophones, ce qui permettrait précisément de développer et de nourrir le point de vue comparatiste et peut-être même de repenser autrement l'approche du pastiche et de la parodie. Cette démarche permettrait aussi de redimensionner le problème en le liant à d'autres questionnements qui résultent notamment de la spécificité de ces agents du champ littéraire parisien et qui ont eux aussi hérités de la problématique sur la pratique du pastiche dans les lettres françaises. Cette dernière remarque ne doit pas nous faire oublier l'aspect stimulant de l'approche que propose Paul Aron de la question du pastiche, ainsi que du prisme à partir duquel il établit l'histoire du pastiche comme un moment déterminant dans l'histoire des pratiques littéraires de langue française, ce qui suppose une vision dynamique, ouverte et relationnelle du corpus littéraire, vision que l'on retrouve dans cette *Histoire du pastiche*.

Buata B. Malela
Université de Silésie

Buata B. Malela : « Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires »
Paris, Éditions Karthala, 2008, 465 p.,
ISBN 978-2-84586-979-0

Les Éditions Karthala s'enrichissent d'un nouveau titre, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920—1960). Stratégies et postures identitaires*, signé de l'éminent spécialiste de littérature francophone, Buata B. Malela, qui propose une nouvelle approche des écrivains, penseurs bref, élites afro-antillaises. Il s'agit en effet des figures emblématiques, comme René Maran, Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Édouard Glissant et Mongo Beti, qui ont tous vécu dans le Paris de l'ère coloniale, c'est-à-dire entre 1920 et 1960. Le choix des auteurs précités correspond au choix de cinq revues (*La Revue du monde noir*, *Légitime Défense*, *L'Étudiant noir*, *Tropiques* et *Présence Africaine*) qui permettent à l'Auteur d'illustrer la problématique identitaire et littéraire de l'époque en question et de distinguer trois grandes phases théoriques et pratiques du monde littéraire afro-antillais à Paris (la première période — 1920—1935 — dominée par René Maran, la seconde — 1935—1960 — marquée par Senghor et Césaire, et la troisième — 1950—1960 — concernant Édouard Glissant et Mongo Beti).

Les limites temporelles ci-dessus correspondent en effet à la démarche de B.B. Malela qui se fait principalement en deux temps : dans le premier temps, ou le premier volet (les chapitres 1—4), l'Auteur étudie la construction, la configuration et le reconfiguration du microcosme littéraire afro-antillais à Paris ; dans le deuxième temps (chapitres 5—9), il s'agit de sa consolidation, c'est-à-dire son institutionnalisation réalisée grâce aux deux agents dits « nomothètes » (Senghor et Césaire) qui ont lancé une norme de l'écrivain afro-antillais relevant du *rapport à l'Afri-*

que. Le deuxième temps est divisé en deux volets se focalisant d'un côté sur les agents « nomothètes » précités et, de l'autre côté, sur les agents qui sont porteurs de nouvelles interrogations (Glissant et Beti).

L'Auteur examine le problème des stratégies d'émergence des écrivains en question, dans une perspective à la fois théorique (notamment celle de *la théorie du champ* élaborée par Pierre Bourdieu), philosophique, sociologique et comparatiste, ce qui contribue incontestablement à l'originalité de son ouvrage. La notion-clé de l'analyse est celle des *schèmes* ou modèles empiriques comme la *parenté*, la *violence*, l'*amour* et le *chemin*, permettant aux écrivains concernés de construire leur identité à Paris tout en établissant une proximité avec l'Afrique. En croisant ces schèmes, B.B. Malela montre la logique qui amènent les agents littéraires à envisager l'espace dans lequel ils se trouvent et à défendre leur position sociale et politique. Ils sont désormais considérés par l'Auteur comme formant une unité, d'où la dénomination d'écrivains « afro-antillais ».

L'étude s'appuie sur trois axes : trajectoriel, historique et textuel, renvoyant respectivement non seulement aux dispositions et positions occupées par ces écrivains dans le champ littéraire et à la situation du microcosme littéraire afro-antillais à Paris ; mais aux rapports avec le contexte français conditionnés par les questions liées à l'actualité ainsi qu'à l'expérience de l'Afrique soudée par les schèmes ci-dessus. Loin des polémiques thématiques, stylistiques, narratologiques ou poétiques qui se font souvent jour lorsqu'on aborde de telles questions, B.B. Malela procède notamment à l'analyse des différentes expériences familières comme celle de la parenté (par exemple : la terre, les ancêtres et la fraternité), de la violence (mépris des fonctionnaires, l'esclavage et le travail forcé), de l'amour (l'affection pour les métis et les couples mixtes) et du chemin (le voyage et le savoir) en les coordonnant aux enjeux trajectoriels et historiques. La transmutation des *schèmes*, notamment de *la violence* et de *l'amour*, régule et unifie le rapport à l'Afrique des agents qui cherchent à le redéfinir.

L'ouvrage commence par une introduction générale où l'Auteur se réfère aux études littéraires « francophones » en débat et présente les pistes théoriques de son étude. Il se compose ensuite de neuf chapitres portant respectivement sur les écrivains en question et leurs relations avec d'autres écrivains, d'une conclusion générale, d'une très riche bibliographie générale et de l'index des noms.

Dans le premier chapitre, B.B. Malela présente la stratégie d'*assimilation* à la nation française de René Maran qui, à travers les expériences empiriques (relations entre Blanc et Noir en Afrique, faites ou bien de violence ou bien d'affection), détermine le rapport au continent africain. En s'inspirant de la figure de Jean Vénéuse — le fonctionnaire colonial du

roman autobiographique de René Maran, intitulé *Un homme pareil aux autres* (1947), publié pour la première fois en 1925 sous le titre de *Journal sans date* — Buata B. Malela définit le phénomène consistant à intégrer la norme du dominant leucoderme, visible à travers les écrits de Maran, comme le « syndrome de Vénéuse ».

Le chapitre suivant porte sur la préhistoire du champ littéraire afro-antillais. En se référant aux revues comme *La Dépêche africaine* (à laquelle a collaboré par exemple René Maran), *La Revue du monde noir* et *l'Étudiant noir* (à laquelle ont collaboré entre autres Aimé Césaire et L.S. Senghor), B.B. Malela traite de la reformulation de l'enjeu sur l'identité « nègre » des écrivains. En effet les voies empruntées par les agents sont diverses : si Aimé Césaire refuse radicalement l'assimilation, Senghor tente une synthèse entre l'assimilation et le désir d'émancipation. Une autre voie est proposée par Léon Sainville qui rejette à la fois l'assimilationnisme et l'Afrique historique au profit d'une culture proprement antillaise.

Par rapport à ces trois orientations forgées en opposition à l'assimilation de René Maran et à *La Revue du monde noir*, B.B. Malela propose, dans le troisième chapitre, de relire les parcours et certaines pratiques littéraires d'Ousmane Socé et L.S. Senghor jusqu'en 1945. *Le schème de la parenté* utilisé par ces deux auteurs, leur permet de se distinguer de René Maran voire d'opérer une critique de ce dernier et de *La Revue du monde noir*. Senghor non seulement se distingue des autres agents, en l'occurrence de Socé (dont l'ensemble des expériences est également régulé et unifié par *le schème du chemin*), mais finit par fonder son propre principe de délimitation de l'identité de l'écrivain afro-antillais : « est écrivain afro-antillais celui qui, dans sa pratique littéraire, peut à la fois concilier son héritage nègre (valoriser l'Afrique dans sa production : la terre, les ancêtres, les morts, les princes, Joal, Sine, etc.) avec son héritage français (Verdun, Île-de-France...), sans se désintégrer dans un assimilationnisme aigu » (pp. 167—168).

Le quatrième chapitre se focalise sur les deux Antillais, Damas et Césaire, dans les écrits desquels la redéfinition du rapport à l'Afrique s'opère par la transmutation du *schème de la violence* tel qu'il était utilisé en particulier chez Maran. L'expérience de la *violence* se manifeste chez Damas et Césaire (considéré par André Breton comme « un grand poète noir ») par la souffrance humaine s'apparentant à la blessure et la misère qui relèvent de l'esclavage et de la colonisation.

Aussi évidentes que soient les différences entre ces cinq agents, B.B. Malela insiste dans la première partie sur leurs parcours identiques, voire sur des proximités sur le plan des ressources économiques, culturelles et sociales (Damas et Césaire). Le premier volet de l'ouvrage présente la

façon de considérer l'identité nègre chez les agents. D'après B.B. Malela, cette identité est conditionnée par la perception de leurs rapports à l'Afrique que l'Auteur appelle des expériences familières unifiées et régulées par des *schèmes transcendants*.

Le second volet s'ouvre sur les considérations relatives à « la domination sartrienne » à l'aube de la Libération et sur l'entrée de *Présence Africaine* dans le champ littéraire parisien (chapitre 5). *Présence Africaine* (1947) — groupe le plus doté culturellement du champ intellectuel afro-antillais dont Alioune Diop fut le principal fondateur et le représentant consensuel — cherche à formaliser davantage ce monde littéraire. Ce groupe tient à comprendre le *rapport à l'Afrique* dans la lignée des agents littéraires afro-antillais précédents, mais en y ajoutant la préoccupation sartrienne de l'engagement.

Le sixième chapitre présente Senghor qui tente de concilier le *nomos* sartrien axé sur l'engagement avec la problématique de « l'identité nègre » reformulée par la conjoncture littéraire et politique de la fin de la quatrième et du début de la cinquième décennie du XX^e siècle. La liaison entre l'Afrique et l'Europe, qui rejoint l'injonction sartrienne de l'engagement sans oublier la spécificité afro-antillaise centrée sur « la négritude », est articulée chez Senghor par le *schème de la parenté*. L'expérience de la parenté permet à Senghor d'élucider le sens du rapport à l'Afrique dans les productions littéraires des agents afro-antillais. B.B. Malela distingue également trois facteurs : topologie, généalogie et mythologie, grâce auxquels Senghor arrive à souligner le réel constitutif du rapport de son Afrique au monde.

La littérature engagée d'Aimé Césaire continuant d'explorer l'expérience familière de la « violence », décidément anticolonialiste, se propose de réadapter la norme du centre parisien en la reconsidérant à la lumière de la spécificité afro-antillaise. Il s'agit de pratiquer une littérature orientée sur la modernité littéraire du centre, réadaptée en proposant la « négritude » (chapitre 7).

Dans le second volet de son ouvrage, B.B. Malela souligne donc la contribution fondamentale de Senghor et de Césaire à la transformation du jeu littéraire afro-antillais par l'orientation de leur rapport à l'engagement politique à l'instar de Jean-Paul Sartre.

Le troisième volet se compose de deux chapitres : 8 — Une « oblique continuation » : Édouard Glissant et le *nomos* de la Relation et 9 — Mongo Beti et l'expérience de l'art social, où l'Auteur se propose d'étudier la trajectoire respective et les positions politiques et littéraires de ces agents, en correspondance avec leur production littéraire, estimées en fonction du *rapport à l'Afrique* régulé par des *schèmes transcendants*. Si Glissant combine le schème du *chemin* à celui de la *violence*, grâce auquel il rejoint

le *nomos* césairien, l'*expérience du chemin* de Beti, en demeurant interne à l'espace dominé, s'éloigne visiblement de celle de Socé ou de Senghor.

Dans le contexte du microcosme littéraire parisien, les stratégies d'émergence de Glissant et de Beti concilient à la fois la pratique d'*assimilation* et la pratique de *dissimilation*. Buata B. Malela propose d'appeler cette juxtaposition la *stratégie du milieu*, à la manière de Fonkoua qui l'avait désignée par le terme d'*entre-deux* littéraire : la *marge* et le *centre* en même temps.

Dans ce texte érudit, Buata B. Malela s'appuie essentiellement sur deux modes de configuration de la complexité du fait littéraire, à savoir la *théorie du champ* et le *schème transcendantal* dont il exploite la fécondité dans sa démarche, pour le plus grand plaisir du lecteur qui (re)découvre le portrait de chacun de ces hommes de lettres. On apprécie cette précision intellectuelle car elle permet de sortir des débats autour des études littéraires « francophones », grâce à la théorie du champ qui est primordiale pour surmonter l'antinomie classique entre lecture interne et lecture externe.

Andrzej Rabsztyn
Université de Silésie

« *Autour de Patrick Chamoiseau* ». *Études réunies et présentées par Tomasz Swoboda, Ewa Wierzbowska et Olga Wrońska. Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée (ERTA), T. 1. Sopot, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 190 p., ISBN 978-83-7531-037-5*

L'oeuvre de Patrick Chamoiseau jouit dernièrement d'une notoriété méritée. Dans le numéro précédent de notre revue nous avons publié un compte rendu du livre de Lorna Milne, *Patrick Chamoiseau. Espaces d'une écriture antillaise*. Dans la présente livraison de *Romanica Silesiana* nous avons le plaisir de présenter un recueil de textes consacrés à l'écrivain martiniquais réunis par une équipe de jeunes chercheurs de l'Université de Gdańsk. *Autour de Patrick Chamoiseau* est la première publication des Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée (ERTA) composée de Tomasz Swoboda, Olga Wrońska et Ewa Wierzbowska.

L'article de Józef Kwaterko (« De la revendication identitaire à la poétique de la transculturalité : le statut de l'oralité chez Patrick Chamoiseau ») qui ouvre le recueil et la première section consacrée aux « Poétiques » fournit une vision synthétique de l'oeuvre de Chamoiseau, tout en retraçant son évolution qui va de la créolité littéraire élaborée par l'écrivain aux formes de dialogue entre différentes espèces de la langue française parmi lesquelles il y a aussi l'hexagonalité. Anna Maziarczyk (« À la recherche de la parole perdue — *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau ») se concentre sur le caractère polyphonique de ce roman. En étudiant l'iconicité du texte, elle montre le statut non-arbitraire du langage de Solibo, le dernier conteur martiniquais. La plainte sur la disparition de la tradition de l'oraliture populaire dont est conscient l'écrivain, est contrebalancée par le désir de l'auteur qui tente, en racontant sa

mort, de la pérenniser dans son oeuvre. Steven Urqhart (« *Solibo Magnifique* ou comment le conte devient témoignage »), en analysant le même roman, l'envisage comme une relation d'un témoin oculaire. Ce point de départ donne au chercheur la possibilité d'étudier l'événement-clé du roman et la complexité de son univers représenté divisé suivant le degré d'« officialité » du langage. Antonella Colletta (« Dynamiques de l'écriture dans l'oeuvre de Patrick Chamoiseau : le récit-mangrove ») propose une lecture de *Chronique des sept misères* et de *Bibliques des derniers gestes* dans la perspective de la théorie des mondes possibles de Doležel et d'Eco en se référant aussi à la conception de texte-rhizome. Elle remarque des ressemblances entre les romans analysés de Chamoiseau et *Le Château des destins croisés* de Calvino. Milena Fučíkova (« Le Romancier qui 'doit se faire Poète' »), traductrice tchèque de Chamoiseau, aborde le problème du langage poétique de l'auteur en se concentrant sur la métaphore de l'arbre dans trois ouvrages : *Chronique...*, *Solibo...* et *L'Esclave vieil homme et le molosse*. Renata Bizek-Tatara (« Quelques propos sur l'humour dans *Chronique de sept misères* de Patrick Chamoiseau ») consacre son étude à l'humour chamoisien en répertoriant plusieurs catégories dont la plus caractéristique est pour elle la juxtaposition des contradictions qui fait naître le ridicule. Małgorzata Jednoralska-Józefczyk (« *Texaco* — ville créée ou ville créante ? ») propose une intéressante conception du développement de la ville, ou plutôt de « l'En-Ville » chamoisienne.

Le texte d'Adam Jarosz (« Patrick Chamoiseau et la double vision de la France métropolitaine : entre la haine et l'amour ») qui ouvre la deuxième section du collectif, consacrée aux « Sociopolitiques », se concentre sur une double image de la France vue par les descendants des anciens esclaves noirs animé par le trouble sentiment d'*odiamor* dans lequel se côtoient la haine bien méritée et l'idolâtrie qu'ils éprouvent malgré eux envers les anciens maîtres. Maria Prandota (« Vers la réconciliation des identités : le Blanc dans les oeuvres de Patrick Chamoiseau ») analyse l'évolution de l'image du Blanc dans l'oeuvre de Chamoiseau. D'abord réduite à celle de colon-planteur (le béké), cette image se fait ensuite plus complexe, l'écrivain rejetant aussi bien une attitude révolutionnaire qu'admiration, ce qui conduit à une vision complexe qui fait penser à la *coïncidentia oppositorum*. Michał Obszyński (« La poétique et l'idéologie — *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau ») s'évertue à prouver d'étroits liens que la poétique de l'écrivain entretient avec l'éthique, en démontrant comment cette écriture se met au service d'une vision du monde fort complexe qui s'inscrit dans la recherche de l'identité caraïbe. Victoria Famin (« *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau, ou l'appropriation de la théorie de la relation d'Édouard Glissant ») étudie l'influence des conceptions d'A. Césaire et d'É. Glissant sur le passage effectué par l'écrivain entre la

littérature antillaise à la littérature créole. Famin démontre que Chamoiseau reprend le concept d'anabase de Saint-John Perse en l'enrichissant par le concept de digenèse sans oublier le facteur amérindien de l'identité caraïbe. Après avoir présenté deux attitudes philosophiques, d'un côté la tendance universaliste et de l'autre celle qui met en relief le conflit et la différence, Marek Mosakowski (« Du monologue au polylogue. Le spectre de l'universel dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau ») démontre comment Chamoiseau est sorti de l'impasse du duduisme et de la négritude.

Le texte de Bruno Viard (« L'écriture de l'amour chez Patrick Chamoiseau ») qui ouvre le troisième et le dernier volet du recueil (« Contextes ») traite de la sensualité dans l'oeuvre de l'écrivain martiniquais en analysant une longue liste d'exemples dont abondent ses romans. Dans son texte (« *Bibliques des derniers gestes* : les enjeux d'un titre ») Danièle Chauvin montre une extraordinaire richesse de références, en majorité bibliques, dans cette oeuvre monumentale. Tomasz Swoboda (« Une mimésis éclaboussée ») donne une brillante analyse des correspondances entre les illustrations de William Wilson pour *Le Commandeur de la pluie* et de *L'Accra de la richesse* de Chamoiseau pour passer ensuite aux réflexions de celui-ci sur une pièce de Serge Hélon. Le texte démontre ce qui est propre à la créolité qui se révèle dans ce que Swoboda se plaît à appeler une « mimésis éclatée » ou « éclaboussée ». Lucienne Murielle Clément (« Patrick Chamoiseau et Andréï Makine : Antipodes scripturaux et géographiques ») établit des passerelles entre Chamoiseau et Makine. Ses réflexions ont pour objectif de cerner le concept de francophonie. Ewa Wierzbowska (« La séduction inscrite dans le roman. De *Texaco* de Patrick Chamoiseau ») parle de la séduction comme élément indispensable que doit déployer une oeuvre littéraire pour attirer l'attention du lecteur. Elle tisse des correspondances entre l'histoire de la Pologne et des Antilles. Olga Wrońska (« *Texaco* : une révolte stérile ») donne une relecture du roman à la lumière de la psychanalyse et des conceptions de Baudrillard. Natascha Ueckmann (« 'Il y avait un marronnage dans la langue' : *Une enfance créole* en tant que 'mythe fondateur' ») étudie dans quelle mesure le triptyque autobiographique de Chamoiseau s'inscrit dans la poétique postcoloniale et postmoderne. Dans son étude (« L'Univers d'*Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau ») Czesław Grzesiak se concentre sur l'analyse du chronotope de la trilogie de l'écrivain martiniquais et surtout sur l'espace qui se dévoile au fur et à la mesure de la croissance du narrateur-protagoniste.

Réunissant des textes venus de différents horizons méthodologiques, le collectif présente une grande richesse de points de vue qui éclairent l'oeuvre de Chamoiseau d'une manière souvent inusitée et novatrice.

C'est le premier recueil d'articles consacrés à l'oeuvre de cet écrivain dont l'oeuvre a réussi à dépasser les rivages de son île natale pour entrer dans le canon de la littérature universelle.

Krzysztof Jarosz
Université de Silésie

W ostatnim czasie
nakładem
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
ukazały się następujące publikacje z dziedziny literatury romańskiej:

Aleksandra Grzybowska: *La fugueuse et ses avatars dans l'oeuvre romanesque de Suzanne Jacob*

Joanna Warmuzińska-Rogóż: *De Langlois à Tringlot. L'effet-personnage dans les « Chroniques romanesques » de Jean Giono*

« Romanica Silesiana ». No 3: *La littérature et les arts*. Édition établie par Krzysztof Jarosz

Redaktor
BARBARA MAŁSKA

Projektant okładki i stron działowych
PAULINA TOMASZEWSKA-CIEPLY

Redaktor techniczny
BARBARA ARENHÖVEL

Korektor
WIESŁAWA PIŠKOR

Copyright © 2009 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336

ISSN 1898-2433

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 120 + 50 egz. Ark. druk. 19,25. Ark.
wyd. 23,0. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 35 zł

Lamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa