

25 - 26

L'ÉCRITURE COLLABORATIVE



L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

25 - 26

Facultat de Lletres
Àrea de Filologia Francesa

Prix Cassiopée 2016 atorgat pel Cénacle Européen francophone Poésie* Art* Lettres a una revista internacional en llengua francesa.

EQUIP EDITORIAL

DIRECTORA

Àngels Santa, angels.santa@udl.cat

SUBDIRECTORES

M. Carme Figuerola, carme.figueroa@udl.cat

Montserrat Parra, montserrat.parra@udl.cat

Cristina Solé, cristina.solecastells@udl.cat

CONSELL DE REDACCIÓ

Lídia Anoll (Universitat de Barcelona), lidiaanoll@yahoo.es

Xavier Burrial (Universitat de Lleida), xavier.burrial@udl.cat

Sándor Kálai (Universitat de Debrecen, Hungria), kalai.sandor@arts.unideb.hu

Encarnación Medina (Universidad de Jaén), emedina@ujaen.es

M^a José Vilalta (Universitat de Lleida), mariajose.vilalta@udl.cat

COMITÉ CIENTÍFIC ASSESSOR

Simone Bernard-Griffiths (Université Blaise Pascal-Clermont Ferrand),

Simone.bernard-griffiths@lettres.univ-bpclermont.fr

Madeleine Bertaud (Université de Nancy), madeleine.bertaud@adirel.com

Daniel Compère (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III), daniel.compere@orange.fr

Francisco Lafarga (Universitat de Barcelona), lafarga@ub.edu

Matthieu Letourneux (Université de Nanterre-Paris Ouest), matthletourneux@gmail.com

Sylvain Menant (Université de Paris-Sorbonne, Paris IV), sylvain.menant@sorbonne-universite.fr

Jacques Migozzi (Université de Limoges), jacques.migozzi@unilim.fr

Martine Reid (Université de Lille), martine.reid@orange.fr

Marta Segarra (Universitat de Barcelona), martasegarra@hotmail.com

Claude Schopp, escriptor, cemschopp@orange.fr

Christof Weiland (Universitat de Heildeberg), christof.weiland@urz-uni-heidelberg.de

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ

Àrea de Filologia Francesa

Departament de Llengües i Literatures Estrangeres

Facultat de Lletres

Universitat de Lleida

Plaça de Víctor Siurana, n°1

25003 Lleida

Els autors són responsables del contingut dels seus articles que expressen únicament les seves opinions personals.

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

25 - 26

L'écriture collaborative

Sous la direction de
Àngels Santa et M. Carme Figuerola

Lídia Anoll Vendrell
Flavia Aragón Ronsano
Roger Bellet
Isabelle Bes
Daniel Compère
Antoine Court
M. Carme Figuerola
Vittorio Frigerio
Clara Gómez Cortell
Matías López López
Laura Martín Morales
Almudena Mestre Izquierdo
Àngels Santa

Lleida, 2023

EDICIÓ
Edicions de la Universitat de Lleida, 2023
Àrea de Filologia Francesa

MAQUETACIÓ
Edicions i Publicacions de la UdL

ISSN 1138-4573
e-ISSN 2340-7751
ISBN 978-84-9144-441-1
e-ISBN 978-84-9144-448-0

L'Ull Crític està indexada amb el corresponent
número de registre DOI a cada peu d'article.



Creative Commons by 3.0

A Silvia Pandelescu *in memoriam*

SOMMAIRE

I. L'écriture collaborative

Introduction

El estudio de la escritura colaborativa: un reto que asumir21
M. Carme Figuerola

De George Sand à Alexandre Dumas

Rose et Blanche : Les écrivaieries de George Sand
ou la naissance d'une écrivaine.....41
Isabelle Bes Houghton

Estudio sobre la escritura colaborativa decimonónica:
Auguste Maquet / Alexandre Dumas59
Flavia Aragón Ronsano

« Le seul qui ne m'ait jamais attaqué ». Alexandre Dumas
et Pier Angelo Fiorentino, amis et collaborateurs79
Vittorio Frigerio

Erckmann-Chatrian

Erckmann-Chatrian lu par Vallès. Mythologie et idéologie
de la Révolution française 113
Roger Bellet

Erckmann-Chatrian à l'ombre de Lamartine127
Antoine Court

Le monde d'Erckmann-Chatrian : une fable romantique141
Àngels Santa

Jules Verne

Jules Verne et son éditeur Hetzel : une véritable collaboration157
Daniel Compère

II. Textes d'Erckmann-Chatrian

L'oeil invisible ou l'auberge des trois-pendus	177
Le Bourgmestre en bouteille	191
Le Chant de la Tonne	205

III. Le mot de la direction

La Bible du roman populaire: la revue <i>Le Rocamboles</i>	213
<i>Àngels Santa</i>	

IV. Varia

Terror y sensacionalismo en la literatura popular médica <i>fin de siècle</i> : los relatos de la Salpêtrière	219
<i>Clara Gómez Cortell</i>	
Gabriela Mistral y la escritura desde la frontera: cartas a Victoria Ocampo y Doris Dana	235
<i>Laura Martín Morales</i>	
Glosas al <i>retrato</i> de Balzac que <i>pintó</i> Baudelaire.....	253
<i>Matías López López</i>	
La topografía como lectura del espacio narrativo en la producción novelística de Justo Sotelo	281
<i>Almudena Mestre Izquierdo</i>	
Écrire, lire, partager : autant d' <i>exercices de joie</i>	307
<i>Lidia Anoll Vendrell</i>	
Ressenyes.....	323

RESSENYES

Michel DELVILLE, *Le roman de la faim: du Hungerkünstler au schizoflâneur*, Macerata, Quodlibet, 2021, 122 p. (M. Carme Figuerola) / *Collages. 101 Mujeres. Barcarola. Revista de creación literaria*. Número 101. Diciembre 2022, 179 p. (M. Carme Figuerola) / Olivia ELKAIM, *Je suis Jeanne Hébuterne*, Paris, Stock, Grands romans points, P4837, 2018, 203 p. (Àngels Santa) / Lorena SAN MIGUEL, *Simplemente Jeanne*, Basauri, Bizkaia, Libros.com, 2015, 146 p. (Àngels Santa) / Patrice CHAPLIN, *Jeanne Hébuterne y Modigliani. Un amor trágico*, Barcelona, Salvat Editores, S.A. Grandes Mujeres, 1995, 215 p. (Àngels Santa) / France HUSER, *La fille à lèvres d'orange*, Paris, Gallimard, 2006, 140 p. (Àngels Santa) / Paola PALMA, *Colette et le cinéma*, Meudon, Quidam éditeur, « Le cinéma des poètes », 2023, 101 p. (Àngels Santa).

SUMMARY

I. Collaborative writing

Introduction

The Study of Collaborative Writing: a Challenge to be Met21
M. Carme Figuerola

From George Sand to Alexandre Dumas

Rose et Blanche: the scribblings of George Sand or the birth of a writer....41
Isabelle Bes Hoghton

Study on Nineteenth-century Collaborative Writing: Auguste
Maquet/Alexandre Dumas59
Flavia Aragón Ronsano

“The only one who never attacked me”. Alexandre Dumas
and Pier Angelo Fiorentino, Friends and Collaborators.....79
Vittorio Frigerio

Erckmann-Chatrian

Erckmann-Chatrian seen by Vallès. Myths and ideology
of the French Revolution.....113
Roger Bellet

Erckmann-Chatrian in the shadow of Lamartine127
Antoine Court

Erckmann-Chatrian’s World: a romantic Fable.....141
Àngels Santa

Jules Verne

Jules Verne and his Publisher Hetzel: a True Collaboration157
Daniel Compère

II. Texts by Erckmann-Chatrian

L'œil invisible ou l'auberge des trois-pendus	177
Le Bourgmestre en bouteille	191
Le Chant de la Tonne	205

III. A word from the management

The Bible of the popular novel	213
<i>Àngels Santa</i>	

IV. Varia

Terror and sensationalism in popular <i>fin de siècle</i> medical literature: the tales of the Salpêtrière	219
<i>Clara Gómez Cortell</i>	
Gabriela Mistral's border writing: letters to Victoria Ocampo and Doris Dana	235
<i>Laura Martín Morales</i>	
Explanations to the Balzac's <i>portrait painted</i> by Baudelaire	253
<i>Matías López López</i>	
The topography as a reading of the narrative space in Justo Sotelo's novelistic production	281
<i>Almudena Mestre Izquierdo</i>	
Writing, Reading, Sharing: as many Exercises of Joy	307
<i>Lidia Anoll Vendrell</i>	
Reviews	323

REVIEWS

Michel DELVILLE, *Le roman de la faim: du Hungerkünstler au schizoflâneur*, Macerata, Quodlibet, 2021, 122 p. (M. Carme Figuerola) / *Collages. 101 Mujeres. Barcarola. Revista de creación literaria*. Número 101. Diciembre 2022, 179 p. (M. Carme Figuerola) / Olivia ELKAIM, *Je suis Jeanne Hébuterne*, Paris, Stock, Grands romans points, P4837, 2018, 203 p. (Àngels Santa) / Lorena SAN MIGUEL, *Simplemente Jeanne*, Basauri, Bizkaia, Libros. com, 2015, 146 p. (Àngels Santa) / Patrice CHAPLIN, *Jeanne Hébuterne y Modigliani. Un amor trágico*, Barcelona, Salvat Editores, S.A. Grandes Mujeres, 1995, 215 p. (Àngels Santa) / France HUSER, *La fille à lèvres d'orange*, Paris, Gallimard, 2006, 140 p. (Àngels Santa) / Paola PALMA, *Colette et le cinéma*, Meudon, Quidam éditeur, « Le cinéma des poètes », 2023, 101 p. (Àngels Santa).

I. L'ÉCRITURE COLLABORATIVE

INTRODUCTION

El estudio de la escritura colaborativa: un reto que asumir

M. Carme Figuerola
Universitat de Lleida
carme.figueroa@udl.cat

Rebut: 9 de gener de 2023

Acceptat: 24 de febrer de 2023

RESUM

L'estudi de l'escriptura col·laborativa: un repte per assumir

El present article ofereix una reflexió sobre les implicacions que suposa l'anàlisi de l'escriptura col·laborativa, especialment quant a la narrativa popular francòfona del segle XIX. La creació a quatre mans ha estat un dels grans tabús de la història literària: se l'ha menyspreat considerant-la una pràctica poc rigorosa, un joc fútil perquè conjumina la intervenció de diverses persones en un procés creatiu, fins i tot en aquells casos en què aquesta pluralitat no es reflecteix en l'autoria de les obres. Durant l'època considerada no es tractà d'un procediment inusual, ocasional o marginal, sinó que va suposar una tendència estable i de considerable abast, que no sols va implicar escriptors de segona fila. Aquí es mostra que la col·laboració en l'escriptura revesteix diferents modalitats i genera uns engranatges propis que la distingeixen de l'escriptura unipersonal i que mereixen ser considerats en l'estudi de les obres.

PARAULES CLAU

Literatura col·laborativa, escriptura a duos, literatura popular francesa, autoria

RÉSUMÉ

L'étude de l'écriture collaborative : un défi à relever

Cet article propose une réflexion sur les implications de l'analyse de l'écriture collaborative, notamment en ce qui concerne la littérature populaire française du XIX^e siècle. L'écriture à quatre mains a été l'un des grands tabous de l'histoire littéraire : elle a été méprisée comme une pratique laxiste, un jeu banal puisqu'elle réunit l'intervention de plusieurs personnes dans un

processus créatif, même dans les cas où cette pluralité ne se reflète pas dans la paternité des œuvres. Loin d'être une procédure inhabituelle, occasionnelle ou marginale, elle a constitué au cours du XIXe siècle une tendance stable et de grande ampleur qui n'a pas seulement touché que les écrivains de second rang. L'article montre que la collaboration dans l'écriture prend de différentes formes et crée des mécanismes propres qui la distinguent de l'écriture unipersonnelle et qui méritent d'être pris en compte dans l'étude des œuvres.

MOTS CLÉS

Littérature collaborative, écriture à quatre mains, littérature populaire française, fonction auctoriale

RESUMEN

El estudio de la escritura colaborativa: un reto que asumir

El presente artículo ofrece una reflexión sobre las implicaciones que supone el análisis de la escritura colaborativa, especialmente en lo referido a la narrativa popular francófona decimonónica. En literatura la creación a cuatro manos ha sido uno de los grandes tabús de la historia literaria: se la ha menospreciado considerándola una práctica poco rigurosa, un juego baladí puesto que aún la intervención de varias personas en un proceso creativo, incluso en aquellos casos en que dicha pluralidad no se refleja en la autoría de las obras. Mostramos que, lejos de tratarse de un procedimiento inusual, ocasional o marginal, durante el siglo XIX fue una tendencia estable y de considerable alcance. No sólo afectó a escritores de segundas filas. La colaboración en la escritura reviste distintas modalidades y genera unos engranajes propios que la distinguen de la escritura unipersonal y que merecen ser considerados en el estudio de las obras.

PALABRAS CLAVE

Literatura colaborativa, escritura a dúos, literatura popular francesa, autoría

ABSTRACT

The Study of Collaborative Writing: a Challenge to be Met

This article offers a reflection on the implications of the analysis of collaborative writing, especially with regard to nineteenth-century French popular narrative. Four-handed creation has been one of the great taboos of literary history: it has been scorned as a lax practice, a trivial game since it brings together the intervention of several people in a creative process, even in those cases in which this plurality is not reflected in the authorship of the works. Far from being an unusual, occasional or marginal procedure, during the 19th century it was a stable and far-reaching trend. It did not only affect writers of the second ranks.

We show that collaboration in writing takes different forms and generates its own mechanisms which distinguish it from one-person writing and which deserve to be considered in the study of the works.

KEYWORDS

Collaborative literature, duos, French popular literature, authorship

Referirse a la escritura a dúo significa referirse a un tipo de escritura caracterizado por la intervención de varias personas en su proceso creativo, aunque esa pluralidad no siempre aparezca reflejada ni haya sido reconocida en la autoría de las obras.

En la actualidad la eclosión de una sociedad digital, terminología que acuñó Pierre Lévy hace tres décadas en *Cyberculture*¹, ha favorecido una reconsideración de la lectura y de la escritura. Esta segunda ha mutado su aspecto lineal, estático, bien asentado, en pro de unas combinaciones hipertextuales que permiten combinarla con otro tipo de discurso, como son los visuales o auditivos. Además, los medios digitales han abierto la puerta a la creación de una comunidad de escritura que acerca a los lectores, que los empodera y donde, de manera participativa, se crean incluso historias comunes, escritas por varias personas. A primera vista se produce así un cambio epistemológico en el concepto del autor y del lector. El presente artículo pretende poner de manifiesto la aportación de algunos los predecesores de esta práctica y las implicaciones que supone para todo investigador referirse a la misma.

La escritura en común constituye un procedimiento bastante presente en el siglo XIX y primera mitad del XX. De todos son conocidas las obras de las hermanas Brontë, de los hermanos Grimm, los Machado o incluso la sinergia que más recientemente Hergé mostró con el ilustrador de *Tintin*, Edgar P. Jacobs. Sin embargo, la repercusión de ese factor plural en el origen de sus respectivas escrituras ha sido poco tratada puesto que la crítica ha interpretado las respectivas obras como si hubieran sido escritas por un autor único. Cual si de un tabú se tratara, la colaboración es a menudo descrita como comportamiento propio de situaciones ocasionales cuando no marginales. Se aducen como causas que explicarían ese “demérito” el tratarse de años de juventud y aprendizaje en la vida de los creadores, el ser una actitud provocada

1. Pierre Lévy, *Cyberculture. Rapport au Conseil de l'Europe*. Odile Jacob, 1997.

por necesidades económicas. A menudo se tachan las colaboraciones de alianzas efímeras, de oportunismo por parte de uno de los integrantes del consorcio... Los propios autores se pronuncian de manera ambigua sobre esa pluralidad mal aceptada y casi temida. Los editores contribuyen a ese estatuto al mostrar su recelo ante el efecto que la pluralidad auctorial podía tener en un público impregnado de la idea que identificaba al genio con el individuo; las reticencias a esa conducta fueron palpables incluso en la denominación despreciativa de “negro” atribuida a quienes escribían a la sombra de las celebridades. Por otra parte, críticos y autoridades académicas han venido analizando dichas producciones mayormente con los criterios idénticos a los aplicados a un autor único. De manera paradójica, esa misma crítica que desautoriza ese *modus operandi* no ha dudado en referirse de forma menos positiva a escuelas, a cenáculos, a corrientes estéticas en los que la condición grupal es básica.

A lo largo de la historia el concepto de *autor* ha sido objeto de tratamiento y consideración dispares. Si nos centramos en la modernidad con el fin de acotar el campo de estudio, podemos afirmar con Pérez Fontdevila² que ha efectuado una trayectoria comparable a la de un búmeran. La metáfora alude a las oscilaciones que ha experimentado la autoría, en particular en los análisis teóricos desarrollados durante el siglo XX. Es ya bien conocida la perspectiva de la *Nouvelle Critique* que redujo notablemente el peso específico del autor. Su hipótesis fundamental consistía en demostrar que el autor no es un elemento más del mundo, como otros, sino que respondía a un “artefacto” cuyo ensamblaje variaba en función de las formas de discurso y de los períodos cronológicos. Basta recordar los argumentos de Gérard Genette que circunscribía la autoría a una cuestión menor: “sa [de l’auteur] place canonique et officielle se réduit à la page de titre et à la couverture (première page, avec rappel éventuel au dos et en quatrième)”³. Obligadas referencias merecen las tesis de Roland Barthes, convertido en profeta cuando en los años setenta vaticinó la “muerte” del autor: el autor no es el hombre. Cuestionaba así los privilegios y derechos de propiedad intelectual sobre el discurso, aunque de manera indirecta contribuía a acentuar la importancia del componente imaginario que subyace bajo cualquier concepción sobre el autor: los límites entre el “hombre-obra” y el “ser exterior, ausente del texto” eran menos nítidos de lo que el crítico proponía. En respuesta a tal desaparición, Michel Foucault

2. Aina Pérez Fontdevila, *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*, Tesis doctoral, UAB, 2017, p. 21.

3. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, P. 39.

intentó restituir la envergadura autorial aunque sin confundir al autor con el ser de carne y huesos, sino más bien identificándolo con un sujeto constituido por múltiples “yo”: un “yo” sometido a un sistema jurídico e institucional y a una época determinada, un “yo” mecanismo del texto literario, un “yo” inexistente sin ser objeto de una construcción compleja. En su conjunto, un “yo” funcional que no coincide con el individuo sino con uno de sus rostros cuyo despliegue se inscribe en un marco distinto al que le es propio y motiva su razón de ser: para Foucault, un “autor filosófico” responde a una construcción distinta a la de un “poeta”, diferencia en la que incide también la época a la que pertenece dicha autoría.

Más recientemente el concepto de autor ha sido examinado por Antoine Compagnon en sus intervenciones difundidas por el *Collège de France* y en publicaciones como *Le démon de la théorie*. Retomando las tesis de Foucault, este especialista examina el nexo entre obra y autor y confirma la indisolubilidad entre ambos: “...l’auteur n’est pas le producteur et le garant du sens, mais le « principe d’économie dans la prolifération du sens »”⁴.

Del mismo modo, Alain Brunn en *L’Auteur dans tous ses états* aporta un estado de la cuestión sobre la figura del autor y sus relaciones con el texto, con la creación, con la sociedad, con la tradición cultural de la que él mismo participa. Dicha reflexión teórica, sustentada en numerosos textos fundacionales, permite articular la hipótesis de que la construcción del autor es un hecho de la sociedad moderna. Su argumentación defiende que el sentido de la obra no emana únicamente de una forma textual sino que se explica en base a las vivencias del propio autor, aunque nada tenga que ver con el principio proclamado un siglo antes por Sainte-Beuve. Cabe también citar, al respecto, la aportación de Lavalley y Puech⁵ que, rehuyendo las propuestas estructuralistas que “eliminaron” al autor como concepto, recuperan una visión donde la vertiente social del hombre creador contribuye a “autorizar” su obra. Jose-Luis Diaz es, asimismo, un referente en este campo por sus estudios sobre los componentes de la figura autorial. A su juicio, para todo autor convergen el nivel real del sujeto biográfico y su emplazamiento en una sociedad determinada, su dimensión “textual” en tanto que responsable de un texto al que presta su nombre. Se les añade una tercera vertiente, la imaginaria, que aúna ideas, estereotipos e imaginarios sobre el concepto “autor” en una época determinada. Para Diaz resulta crucial entender que la autoría responde a una

4. Antoine Compagnon, « Qu’est-ce qu’un auteur ? » La fonction auteur », *Fabula*, s.d., Disponible sur : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php> [Consulté le 17-01-2023]

5. Nathalie Lavalley Jean-Benoît Puech, *L’auteur comme oeuvre (l’auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*. Presses Universitaires d’Orléans, Orléans, 2000.

representación donde intervienen múltiples factores que él clasifica en tres ejes: el real, el textual y el imaginario. Respecto al primero, el autor es un individuo con una biografía y una participación social. Factores que, sin embargo, no bastan para el análisis autorial puesto que ignoran las especificidades del campo literario. En la vertiente textual, todo autor es “artífice” de un producto sobre el que imprime su sello. Díaz subraya la paradoja que este último hecho conlleva: “créateur”, “sujet de l’expression”? Simple “destinateur”, ou simple signataire? Responsable ou irresponsable?”⁶ En cuanto al tercer eje, las tesis de Díaz resultan de interés al observar de forma analítica el componente imaginario que configura la imagen de un autor cuya esencia consiste en “essayer des identités”⁷. Acceder al mundo literario implica pues, no solo crear una obra, sino producir una imagen de sí mismo: constituer un escenario y definir el emplazamiento que el autor desea o puede ocupar. Según Díaz, un escritor concibe su postura a través de los propios medios literarios, antes que por otros medios: prefacios, fotografías, artículos de prensa, crítica literaria, escritos íntimos, correspondencias... cobran una repercusión notable a la vez que exigen, por parte del autor, una cierta supervisión de su funcionamiento.

En una senda complementaria, desde el campo del análisis del discurso se ha llevado a cabo una reflexión sobre el autor y su imagen. En concreto, Dominique Maingueneau se ha esforzado por aclarar las distintas instancias y dimensiones que configuran el sentido del término *autor*. Sostiene el lingüista que un simple nombre propio no basta para definir a un autor. Proporciona, además, parámetros y condiciones necesarios para que la condición de autor sea efectiva e ilustra casos delicados en los que dicho estatuto no resulta fácilmente aplicable: entre ellos, se fija en el fenómeno masivo de escritura en blogs generado por internet. Maingueneau utiliza el concepto de “paratopía⁸, concebida como la “impossible appartenance à la société”⁹ para analizar la paradójica situación inherente a los creadores: la condición de artista conlleva el constante anhelo y la búsqueda de un lugar social, incluso si la excepcionalidad constituye en gran manera su razón de ser. Se trata ésta de una influencia del siglo XIX y de la concepción que se forjó en esos momentos en torno al artista, exaltado por su singularidad, rasgo que perdura hasta nuestros días.

6. José-Luis Díaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion, 2007, p. 18.

7. *Ibid.*, p. 4.

8. Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire: paratopie et création*. Louvain-la-Neuve, Academia L'Harmattan, 2016, p. 5.

9. *Ibid.*, p. 5.

Jean-Marie Schaeffer considera este último aspecto una herencia reformulada de los ideales románticos: a su juicio, la subjetividad individual se une a la universalidad en una particular alianza¹⁰.

Para Nathalie Heinich el estatuto del artista se situó a caballo de lo intelectual y de lo manual en el siglo XVII, de lo útil y lo menos útil en el XVIII mientras que la centuria decimonónica osciló entre la libertad artística y la sujeción de lo patentado. Originalidad y modelo constituyen los polos del esquema de pensamiento referido a todo autor¹¹. Heinich ha probado de qué modo la bohemia surgida con el romanticismo propició la idea de que lo singular prevalecía en materia de creación artística. Incluso en el marco del debate entre la “pluma mercenaria” y los partidarios del arte por el arte, el factor vocacional y la excepcionalidad de todo creador es un argumento reivindicado por ambos bandos. Pese a la profesionalización del escritor, prima la idea de que el éxito se conquista en solitario —en ocasiones exige incluso el sacrificio de la propia familia— y gracias a un trabajo obstinado y continuo. Fruto de esa peculiaridad de lo literario, el empeño por alcanzar la fama exige presentarse como un elemento al margen de la jerarquía social al uso:

Ce renoncemnet au monde, indissociable de la compulsion à créer, fait de la vocation une expérience potentiellement sacrificielle, en vertu de quoi l’artiste est grand non seulement par la qualité de ses œuvres mais par l’intensité de ses souffrances.¹²

Parece pues, que la figura del autor como personalidad singular, genial e irreproducible cuya inspiración es única ha imprimido una profunda huella en el imaginario a partir del que se construye el concepto de autor.

Otra apuesta por reconsiderar los estudios autoriales llega de la mano de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras que, en trabajos conjuntos o individuales, han destacado el estrecho nexo entre la concepción del autor y los factores históricos, políticos y de género. Críticas con las formas de representación de nociones como *autor*, *artista* o *creador*, que consolidan la jerarquía entre lo masculino y lo femenino, sus aportaciones resultan imprescindibles para valorar aspectos de género. Supone éste un factor indiscutible para entender

10. Jean-Marie Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art » in J. Bessière, M. Schmeling (dirs.), *Littérature, modernité, réflexivité*. Paris, Honoré Champion, 2002), p. 19.

11. Nathalie Heinich, *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard, 2005, p. 48.

12. *Ibid.*, p. 91.

el comportamiento de ciertos autores con relevancia en la historia literaria: el género constituye un factor determinante en la elección de pseudónimos como el de George Sand o Fernán Caballero. Si nos refiriéramos a la novela popular francesa decimonónica, un fenómeno parecido trasluce en el nombre artístico de Delly, pseudónimo tras el cual se disimulan un hermano y hermana (Marie et Pierre Petitjean de la Rosière): el sobrenombre común obvia el trabajo conjunto y vela así la posible distribución en base a los papeles tradicionalmente asignados a cada género.

Aunque somera, la síntesis anterior muestra que la institucionalización del individuo y la envergadura creativa de algunas personalidades literarias del siglo XIX repercutieron en la imagen que rodea a la autoría. Además, las transformaciones que este siglo revolucionario observó a nivel político y social repercutieron en la trayectoria profesional del escritor. Si el pensamiento ilustrado había actuado de forma más afín a los códigos aristocráticos, sus sucesores se mostraron reacios a tales prácticas: basta con recordar la virulencia con la que Stendhal, Barbey d'Aurevilly o Sainte-Beuve estigmatizaron la *Académie française* al considerarla propia de tiempos pasados. Por consiguiente, se instauró una tendencia literaria mucho más conforme a los principios burgueses, no solo como mera reacción a tiempos pretéritos sino como producto de una democratización de la lectura que los nuevos medios técnicos permitían alcanzar. Ante tales cambios, a menudo los escritores se sintieron escindidos entre una voluntad de dotarse de estatus propio y la necesidad de distanciarse de las leyes del mercado. A la par que decaía el impulso proporcionado por el mecenazgo, disminuía el apoyo a cargo de las instituciones encargadas de velar por aspectos materiales de la vida diaria del autor. El ingreso a un escenario comercial imponía sus leyes: el público pasaba a convertirse en la principal fuente de ingresos, a no ser que el autor dispusiera de medios propios como en el caso de Proust. Cobró entonces especial relieve la figura del editor: alabado o denostado, con frecuencia entablaba una relación sostenida en el tiempo que, con sus más y sus menos, era susceptible de determinar la forma final de las producciones literarias: bien conocido es el caso de Hetzel respecto a Verne y, aunque menos difundida, contrasta la imagen de esa George Sand tildada de “bonne dame de Nohant” y sus arduas negociaciones con Buloz para obtener mejores rendimientos monetarios de sus obras, en una actitud de plena conciencia sobre el valor económico de un trabajo que sobrepasa lo cultural.

Sea cual sea el acercamiento teórico a la cuestión de la autoría, predomina, pues, la idea de un autor único, como si el talento mostrado en una obra fuera atribuible a una sola persona, quedando eclipsadas las prácticas de escritura colectiva de ciertos contemporáneos. También en ese sentido se

es deudor de los principios decimonónicos: ¿cómo asociarse y emprender una creación conjunta, grupal si para alcanzar el triunfo se precisa y valora ser singular? Existe, por supuesto, el efecto de generación donde confluyen experiencias que, aun siendo individuales, se viven de forma colectiva. Asimismo, se ha admitido la constitución de los cenáculos literarios al responder a una necesidad concreta de los escritores: cuando los hermanos Goncourt fundaron la *Académie Goncourt*, además de estrechar lazos entre sus homólogos, preveían seis cenas anuales y un premio literario entre otras actividades con el fin de lograr un respaldo económico para sus miembros. Sin duda, las condiciones sociológicas expuestas aquí de forma sucinta influyeron en la creación de una moda que estimulaba la formación de grupos literarios y donde a menudo el creador disponía de colaboradores con quienes elaboraba su obra: escribían, publicaban y difundían juntos una creación aunque dicha pluralidad no siempre haya salido a la luz. Un ejemplo ilustrador al respecto lo constituye el propio naturalismo: los discípulos de Zola contribuyeron a labores de documentación necesarias para la obra del maestro, cual si de un laboratorio se tratara. El propio Zola no dudó en colaborar con el músico Alfred Bruneau para la composición de ópera *Le Rêve* o *L'Attaque du Moulin*. De hecho, la idea de equipo se acentuó por la existencia de varios “dúos” de escritores que practicaban su creación en común: los hermanos Goncourt, los hermanos Rosny o los hermanos Margueritte, por citar unas muestras de lo que constituye una nueva perspectiva de creación literaria. Sin embargo, en raras ocasiones nuestro imaginario asocia la autoría a una idea de pluralidad.

En la senda de reivindicar otros modos de creación, destacan las tesis de Michel Lafon y Benoît Peeters¹³ que han desvelado cómo escritores de la talla de Flaubert, Borges, Deleuze o incluso Freud experimentaron el proceso de escribir de manera conjunta con sus respectivos colaboradores. Las investigaciones de Lafon y Peeters atribuyen la falta de atención a la escritura en dúo por parte de la crítica literaria —conspiración del silencio, según sus términos¹⁴— no tanto a la infrecuencia de dicha práctica sino a la percepción social negativa de que este fenómeno ha sido objeto. La iniciativa emprendida por Lafon y Peeters consistió mayormente en observar los procedimientos seguidos en dicho tipo de escritura:

13. Michel Lafon et Benoît Peeters, *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*. Flammarion, Paris, 2006.

14. *Ibid.*, p. 7.

... ce sont les pratiques et les méthodes de travail qui ont d'abord retenu notre attention. Pour éclairer dans leur diversité les mystères de l'élaboration commune —ce présent presque toujours insaisissable de l'écrire ensemble, cette alchimie par laquelle deux « je » se transforment en un tout autre « nous »...¹⁵

Conforme a ello, consideraron las trayectorias de diecisiete ejemplos de dúos de autores que sobrepasan el marco literario puesto que comprenden casos como los de Marx y Engels o los de Freud y sus colaboradores. Su intento ha supuesto un punto de partida que quedó inconcluso debido al fallecimiento del primer investigador. Entre los ejemplos aportados dedicaron mayor atención a los hermanos Goncourt ya que la tesis doctoral de Lafon versó sobre esos mismos autores. Sirve ese caso para mostrar que la escritura colaborativa se desarrolla, a menudo, en el seno familiar, fruto de la comprensible interacción entre hermanos o entre cónyuges: dicha tesis se confirma a través de múltiples ejemplos procedentes de múltiples nacionalidades, a saber, los Grimm, los Schlegel, las Brontë, los Rosny, los Margueritte, Delly, los pretendidos hermanos reunionenses Marius y Ary Leblond —en realidad, eran primos—, los Machado o los Alvarez Quintero. No obstante, esa colaboración no siempre obedece a lazos de sangre: el dramaturgo Labiche contó con casi unos cincuenta colaboradores ajenos a su círculo íntimo. Por consiguiente, otras asociaciones referidas a la literatura francesa han centrado también la atención de estos investigadores. Es el caso del capítulo referido a Dumas y a su colaborador Maquet, actualmente rescatado del anonimato. Este último accede al entorno dumasiano a través de Nerval en un momento en que en el teatro son frecuentes las asociaciones. Desde que Nerval intercedió a favor de ese joven profesor que escribía dramas teatrales, se produjo una unión progresiva hasta que la simbiosis entre Dumas y él rozaba la perfección de manera que resultaba difícil distinguir dónde acababa uno y empezaba el otro. Con todo, los pleitos y las divergencias terminaron por poner punto y final a dicha comunidad.

Otro dúo al que se refieren Lafon y Peeters es el formado por Verne y su editor, Hetzel. Con catorce años más que el autor, los lazos que le unirán al escritor cobran matices paternos: Hetzel, cuya notoriedad en el campo editorial estaba ya consolidada cuando inició su colaboración con Verne, realizó una supervisión metódica de la escritura de los *Viajes extraordinarios*: “Les deux hommes se voient pour travailler côte à côte, lors de chacun des voyages de Verne à Paris”¹⁶. Aunque en momentos puntuales existieran ciertas

15. *Ibid.*, p. 11.

16. *Ibid.*, p. 124.

tensiones entre ambos, la conexión se mantuvo hasta el fallecimiento de Hetzel, suceso que provocó un gran desánimo en el novelista.

Del dúo constituido por Erckmann-Chatrion señalan Lafon y Peeters la repartición de tareas que caracteriza su funcionamiento. El guión que separa ambos nombres tiene la virtud de disimular la doble identidad que esconde y que no obedece a lazos familiares. El tándem entre ambos ilustra un tipo de colaboración con especificidad de tareas: mientras que Emile Erckmann se dedica a empuñar la pluma, Alexandre Chatrion se dedica a la vertiente comercial, dirimiendo asuntos de publicidad y edición con la prensa y demás medios. Conscientes de sus distintas aptitudes Erckmann aporta la vertiente ideológica de una escritura dirigida a instruir y edificar al público destinatario. Por su parte, Chatrion modifica con una eficiente rapidez, adapta las primeras versiones a otros géneros, además de encargarse de la publicación en prensa y editoriales. La especialista Noëlle Benhamou, que ha dedicado su mirada a dicha colaboración, subraya la voluntad didáctica compartida por ambos autores en cuestión: “...l’une des ambitions du duo lorrain était d’édifier le peuple, d’instruire la masse, de toucher le máximo de lecteurs, quel que soit leur âge ou leur origine géographique »¹⁷. Lo anterior sugiere hasta qué punto es preciso conocer las relaciones interpersonales entre quienes escriben: si existe una jerarquía entre los coautores, si actúan como pares, si surgen conflictos... El testimonio de Souvestre y Allain aporta un ejemplo más al respecto: cuando Souvestre firmó su contrato con Fayard se comprometió a escribir una novela mensual durante dos años (1911-1913). La magnitud de ese acuerdo le obligó a asociarse con Allain. Fruto de tal empresa nacía una distribución del trabajo harto singular puesto que el procedimiento acordado establecía para uno la responsabilidad de los capítulos pares mientras el otro debía ocuparse de los impares. Aun salvando la distancia cronológica, un procedimiento similar lo confiesan en la actualidad Rosa Ribas y Sabine Hoffmann, escritoras que han proporcionado al género policíaco la *Trilogía de los años oscuros*, tres volúmenes escritos a cuatro manos y en dos lenguas:

En *Don de lenguas* nos repartimos los capítulos y los personajes. Un capítulo estaba en español y el siguiente en alemán, dependiendo de quién lo escribiese. No éramos como Maj Sjöwall y Per Wahloo que se repartían capítulos pares e impares. Luego nos traducimos la una a la otra” [...] Y ahí es donde te das cuenta de cosas. [...] Nadie lee como el traductor, pero en nuestro caso es más

17. Noëlle Benhamou, “La prostituée: un personnage féminin absent des oeuvres d’Erckmann-Chatrion », *L’Ull crític*, n°15-16, p. 81.

interesante porque no traducíamos por obligación y en el proceso de traducción quitábamos cosas que nos dábamos cuenta de que sobraban¹⁸.

Considerar la escritura colaborativa implica tener en cuenta que dicha práctica no sólo tiene visos artísticos y estéticos, sino que comprende otras perspectivas como la jurídica, la psicológica e incluso la política. Es cierto que los novelistas que adoptaron el principio colaborativo han sido a menudo marginalizados o asociados a tendencias propias de una literatura destinada a facilitar la subsistencia de sus autores. Sin embargo, dicha práctica cuenta también con representación en escritores clasificados entre los “grandes” de la creación literaria (Borges, Breton, Flaubert...).

De manera inconfesada, el factor de la pluralidad puede aportar otro argumento que contribuya a explicar las valoraciones negativas de géneros como la novela popular. Hasta el presente, la reticencia contra este tipo de producción literaria ha apuntado a circunstancias como la publicación en formatos de calidad mediocre para reducir los costes de edición. En su nacimiento ni siquiera el hecho de contribuir al desarrollo de la prensa fue interpretado en clave positiva: las críticas de Sainte-Beuve contra esa “literatura industrial”, mercancía en la que el autor se sometía a la tiranía de las líneas, sin mayores preocupaciones que las dinerarias, generaron un importante debate en torno a la novela de formato folletinesco. Es innegable que Dumas, Sue o Soulié, entre otros muchos, dieron a conocer sus obras a través de *La Presse* o *Le Siècle* y que esa circunstancia favoreció un éxito a menudo empañado por la acusación de escritura descuidada. Se recriminaba a los novelistas, sin exceptuar siquiera a grandes nombres como Dumas, Féval o Zévaco, su condescendencia respecto a una forma de producción demasiado próxima a la de la industria. Desde ese punto de vista el público contemporáneo condenaba la división del trabajo —especialmente en lo que respecta a los folletines— y se generó una antinomia entre el artista y el obrero, entre el discurso estético y el texto producido en serie.

Po otra parte, al analizar la escritura colaborativa, resulta interesante tener en cuenta las circunstancias y motivos que llevan a dicha práctica o el momento en que se produjo la colaboración en el marco de la trayectoria de los autores: si se trata solo de una experiencia de juventud o si se mantiene incluso cuando existe un reconocimiento de su escritura en común. A nivel estético, es preciso observar si se procura una homogeneización para precisamente disimular la

18. Juan Carlos Galindo: “Ribas y Hofmann: historia de un método literario suicida y valiente”, *El país*, 23 octubre 2015. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445534731_974086.html [Consulta del 30-01-2023]

comunidad escritural, sin olvidar hasta qué punto la pluralidad afecta otros aspectos de la forma: la elección de un género, el respeto de sus “normas”. La recepción de la obra constituye, asimismo, una fuente esencial para poder valorar con suficiente criterio qué tipo de acogida recibía esa comunidad de creadores. Del mismo modo, merece atención el valor que se concede a la iconografía de esta modalidad autorial. Se trata esta de una tipología de análisis menos explorada por el hecho de escapar al espacio canónico concedido tradicionalmente a la escritura literaria y centrarse en “la face cachée des livres”¹⁹. Sin embargo, la recepción de una obra corre pareja a la de una serie de imágenes, reales o construidas, que la acompañan a modo de “suplemento” y entre las cuales se establece, sin lugar a dudas, una simbiosis a modo de iconotexto —expresión que debemos a Alain Montandon²⁰— de manera que se suman los elementos visuales y verbales que conforman la obra. En particular, tras 1850 se da un vasto movimiento historiográfico que reafirma el deseo de ver tras el escritor, a la persona en todas sus dimensiones: fotografías, bustos, estatuillas, caricaturas y un largo etcétera fijan una imaginería que contribuye a una opinión sobre el individuo. ¿Cómo no referirse a Nadar y a su célebre *Panthéon* con el que rinde homenaje a los insignes contemporáneos —algo poco usual en las letras hasta ese momento—? Conocer las fotografías existentes de un autor, las ilustraciones a sus volúmenes, los reportajes relacionados con una obra literaria supone adentrarse en un entramado de objetos culturales que definen una recepción de la misma. Entramado que, por otra parte, permanece sujeto al imaginario que rodea al autor: la imagen a él referida debe mostrar su paradójica excepcionalidad —¿cómo presentar el genio creativo?— a la vez que debe poner de manifiesto lo que el público espera de un autor. Entre la revelación y la encarnación, el acervo iconográfico no solo concede autoridad al escritor sino que refuerza su estatuto como tal: “... cette fonction consistant à avoir une « autorité » se mêle inextricablement à celle de l’auctorialité, la capacité d’être « auteur »”²¹.

Sopesar la trascendencia de un escritor implica ciertamente valorar su contribución al panorama literario. Sin embargo, dicha estimación resultaría inapropiada si se obviaran las jerarquías que legitiman en mayor o menor medida al autor. En ese marco y como venimos subrayando, la dualidad y la pluralidad creativa han merecido una escasa atención hasta el momento. En

19. David Martens, Jean-Pierre Montiez y Anne Reverseau, *L'écrivain vu par la photographie: formes, usages, enjeux*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 2.

20. Alain Montandon, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

21. David Martens, Jean-Pierre Montiez y Anne Reverseau, *op. cit.*, p. 30.

concreto, en lo referente a autores del ámbito de la literatura popular francesa queda aún un buen trecho por recorrer en cuanto a la dimensión colaborativa de la escritura. La pluralidad de la composición en Dumas ha convertido, a menudo, en vilipendio: basta recordar las críticas del contemporáneo Eugène de Mirecourt acusándolo de esclavizar a sus asociados. Además del crítico mencionado ¿cuántas veces más no ha sido denostado por disponer de un “gabinete de negros” a su servicio? Los ataques contra Dumas, no exentos de matices racistas, hicieron mella en la consideración y la suerte del propio escritor. Se olvidaba con ello que, por ejemplo, en 1838 Dumas, a petición de Nerval, reescribió *Un Soir de Carnaval*, obra dramática de Maquet sin firmarla a cambio. Otras obras de Maquet vieron la luz y lograron un reconocimiento popular gracias a la intervención de Dumas en *Le Siècle*, lo cual marcó el inicio de su “vida literaria” en común. Sobre todo, las recientes aportaciones de Bernard Filiaire y de Claude Schopp, prestigioso conocedor de la obra dumasiana, han demostrado la complejidad de la empresa Dumas-Maquet al subrayar cómo Maquet sobrepasaba el papel de simple ideólogo de intrigas y de constructor de diálogos. Sin embargo, la fortuna de este colaborador, que en 2010 fue incluso objeto de una versión cinematográfica protagonizada por Gérard Depardieu, no puede generalizarse a otros colaboradores. Recientemente ha sido recuperada la figura de Gaspard de Cherville, colaborador admirado por Dumas hijo. Queda aún pendiente valorar a otros colaboradores menos conocidos. Pensamos en Paul Lacroix que jugó un papel interesante en la formación de una red de escritores entre los que se cuenta a Nodier, Balzac o Hugo; en la misma línea se sitúa Xavier de Montépin novelista popular, actualmente olvidado, aunque de escritura prolífica en su época y cuya colaboración junto a Grangé y Dumas dio obras como *Pauline* o *Les frères corses*. En el mismo orden cabe mencionar a Paul Meurice, encargado de trasladar varios relatos de Hugo al mundo escénico y coautor con Dumas de múltiples narraciones como *Ascanio*, *Les deux Diane*, sin descuidar su colaboración en numerosas obras teatrales con títulos tan significativos como *Hamlet* o *Roméo et Juliette*. Incluso Alexandre Dumas hijo compartió con su progenitor intereses y obras, especialmente en el ámbito teatral, pese a las diferencias de carácter que los distanciaban y pese al rechazo que el joven mostraba por la mayoría de colaboradores de su padre.

En el caso de George Sand, su colaboración con el joven Jules Sandeau ha sido mencionada en la mayoría de estudios al considerar el acceso de la autora al mundo de las letras. Sin duda figurar como el amante con quien George Sand huye de La Châtre para refugiarse en París y haberle proporcionado parte del pseudónimo ha supuesto un poderoso acicate para la historia literaria. Sandeau forma parte de la leyenda sandiana y, no obstante, son infrecuentes

los análisis estéticos sobre su obra conjunta: es menos conocido que antes de *Rose et Blanche*, la primera novela que ambos firman en común, habían publicado ya una *nouvelle*, *La Prima Donna* bajo el pseudónimo de Jules Sand. Tampoco se ha analizado lo suficiente qué motivos justificaron el hecho de que, tras su ruptura, Sandeau se beneficiara de la propiedad de la novela: a modo de ejemplo, la principal biógrafa del escritor, Brigitte Rastoueix-Guinot, tan solo lo apunta entre los acontecimientos que le marcaron en su juventud sin interesarse más en el detalle. Por otra parte, si bien las afinidades —su gusto por el teatro, su papel activo en política— que unían a George Sand y a su hijo Maurice han sido puestas de manifiesto por los biógrafos de la novelista, existe todavía un campo por recorrer en el ámbito de su escritura en común. Se sabe que la madre intercedió ante editores con tal de obtener encargos para su hijo. No obstante, se conoce poco el alcance de su influencia en la faceta creativa de Maurice y a la inversa. Colaboraciones como el proyecto de editar las obras de Rabelais a cuatro manos o la composición de una novela *Callirhoé*, donde trasluce la influencia de la madre y de la esposa del escritor, pueden constituir motivo de atención y estudio.

La fama que en su día alcanzó Eugène Sue, ese dandy que consagró el género del folletín gracias a títulos como *Les Mystères de Paris* y *Le Juif errant*, no habría sido posible de no contar con ayuda. Jean-Pierre Galvan, editor de su correspondencia, ha definido al novelista como un autor meticuloso, poco amigo de una escritura rápida y, además, consciente de su evolución hacia una postura filantrópica que empatizaba con los más desheredados. Con el fin de fortalecer su alegato en pro de los desfavorecidos contó con la colaboración de Goubaud, también llamado Dinaux en el mundo escénico, de Jacques Bérard o de Pierre Vésinier. Este último contribuyó a conservar la memoria de Sue puesto que, tras su muerte, no dudó en dar continuación a la obra cumbre de Sue mediante la novela *Les Mystères du monde* y presentó *Les travailleurs de l'abîme* como una novela inacabada del reconocido autor, lo cual ofrece materia de estudio para observar los flujos creativos entre el círculo formado por Sue.

Como señalábamos más arriba, Souvestre y Allain aportan otra muestra de colaboración: desde su primer relato conjunto *Le Rour* practican el género de la novela criminal y cuando Souvestre recibe el encargo de Fayard para una serie policíaca, ambos emprenderán la escritura ingente de 32 volúmenes en dos años. Se trata de *Fantômas*, cuyo éxito eclipsó casi a sus creadores. En la serie se combinan dos estilos correspondientes a cada una de las personalidades: la de Souvestre, embebido de un gusto por el misterio al estilo de la novela popular decimonónica y la de Allain, con mayor tendencia a plegarse a los presupuestos de la novela policíaca moderna.

En cuanto a André Laurie, los conocedores de Julio Verne saben de la autoridad que ejercía el editor Hetzel y de sus efectos en la obra del escritor. También a esa misma influencia se debe la colaboración de Laurie con Verne. Cuando el primero emprende la escritura de novelas de anticipación científica, el editor le manifiesta el interés de los relatos, aunque condena su forma y establece un contacto entre Laurie y Verne para que este último remodele el estilo, pero lo cierto es que acaban publicándose con el nombre del famoso autor.

Los Rosny, los Margueritte y Delly integran modelos de parejas de hermanos que, con sus más y sus menos, aúnan esfuerzos para crear una obra común. Los acercamientos biográficos han destacado la vida reservada y humilde de Marie Petitjean de La Rosière y de su hermano Frédéric (Delly) subrayando que la iniciativa de la escritura fue emprendida por ella, mientras que él se ciñó a la tarea comercial negociando los correspondientes contratos y gestionando el patrimonio que les ofreció el éxito entre un público femenino considerable. Su práctica coincide en este sentido con la de Erckmann-Chatrian; sin embargo, conviene observar si en esa división atiende a las capacidades de cada uno o si en ella interviene una óptica de género tradicional que asignaba al hombre la gestión del patrimonio familiar.

También profusa es la obra de los Rosny, dos hermanos que acceden al panorama literario a la par y que combinan diversos estilos: la novela naturalista, el relato costumbrista y la ciencia ficción. Con todo, las desavenencias provocan su ruptura y se produce una escisión de la que ambos dejan constancia en su obra posterior (el mayor adopta la firma J.-H. Rosny *ainé* para distinguirse de J.-H. Rosny *jeune*). Añade complejidad la circunstancia de que el primero, mediante la intercesión de Edmond de Goncourt, publicara le *Trésor de Mérande* con el nombre de Henri de Noville. Aunque se atribuye la ruptura a la publicación de una foto de Josep Henri, a modo de reclamo publicitario para la novela *Marthe Baraquin*, donde no se incluyó al menor, Justin, es necesario ahondar en las circunstancias que llevaron a dicho divorcio. Por otra parte, la colaboración debía suponer un estímulo para el mayor puesto que recuperó dicha práctica, aunque en una esfera mucho más íntima, la de su diario íntimo. Si bien lo inicia a modo de una reflexión personal, pronto lo convierte en una doble voz compartida con su mujer donde se aprecia visual e intelectualmente las aportaciones femeninas. Esa doble instancia lleva a comparar si existen aspectos singulares en función de la pareja de escritura y la magnitud en la que influye la personalidad del *scriptor*. La colaboración de los Margueritte, en cambio, es mucho más reducida y requiere analizar, entre otros aspectos, cómo se conjugan una ideología liberal —la del hermano pequeño—, que no duda en defender posturas feministas (*La Garçonne*) con otra —la del mayor— mucho más conservadora y acorde con el medio burgués de donde proceden.

Ese breve recorrido permite deducir que, en el marco de la escritura colaborativa, conviven nombres consagrados con otros que, pese a haber tenido su repercusión entre los contemporáneos, han caído en el olvido. Con todo, en el marco de la novela rosa ¿cómo ignorar el papel de Delly cuyas obras fueron reeditadas hasta bien entrados los años 80? En un sentido distinto, ¿cómo menospreciar la contribución de Erckmann-Chatrion a un imaginario nacional tras la fractura que supuso la derrota de 1870? o ¿cómo ignorar la obra caudal de Sue cuyo héroe fue calificado por Umberto Eco de paradigma ideal del héroe romántico? Los nombres citados evocan a autores que se enmarcan en varios subgéneros de la narrativa popular: novela de aventuras, novela de amor, novela social... y que, por tanto, ponen de manifiesto el amplio alcance de esa práctica a lo largo de un dilatado lapso temporal: si bien las publicaciones iniciales de Dumas, Sand y Sue se sitúan alrededor de 1830, si 1847 marca el debut de Erckmann-Chatrion, los últimos títulos de Delly o Rosny trascienden la primera guerra mundial —fecha que se ha citado a menudo como cesura en la práctica de la narrativa francesa— y se mantienen hasta bien entrada la década de los años 30. Un lapso de cien años que muestra, sin ambages, las transformaciones producidas en las prácticas literarias y comerciales, sometidas ambas al eterno dilema que afecta a la autoría: oscilar entre individualidad y universalidad, entre la singularidad y la semejanza con el resto de la comunidad.

DE GEORGE SAND À ALEXANDRE DUMAS

Rose et Blanche : Les écrivalleries de George Sand ou la naissance d'une écrivaine

Isabelle Bes Houghton
Universidad de las Islas Baleares
isabelle.bes@uib.es

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 22 de febrer de 2023

RESUM

***Rose et Blanche*: els primers textos de George Sand o el naixement d'una escriptora**

Rose et Blanche escrit per Aurore Dudevant i Jules Sandeau sota el pseudònim de J. Sand planteja la pregunta que sempre sorgeix davant un treball col·laboratiu: ¿Quina és l'aportació de cadascun dels autors? Negat per la mateixa escriptora, el paper d'aquesta novella és tanmateix decisiu en el naixement de la futura George Sand. A través de la seva correspondència i de la seva *Història de la meva vida*, entre d'altres, intentarem determinar què va significar aquesta obra per a l'«escolar literari», abans de centrar-nos en tres grans eixos derivats de la seva experiència personal, que puntegen aquesta novella (vida monàstica, matrimoni i els Pirineus) i que revelen la seva immensa aportació.

PARAULES CLAU

George Sand, *Rose et Blanche*, segle XIX, escriptura col·laborativa, matrimoni, convent, Pirineus.

RÉSUMÉ

***Rose et Blanche* : Les écrivalleries de George Sand ou la naissance d'une écrivaine**

Rose et Blanche écrit par Aurore Dudevant et Jules Sandeau sous le pseudonyme de J. Sand soulève la question que l'on se pose toujours devant une œuvre collaborative. Quelle est la participation de chacun des auteurs ? Reniée par la propre écrivaine, le rôle de ce roman est pourtant déterminant dans la naissance de la future George Sand. À travers sa correspondance et

son *Histoire de ma vie*, entre autres, nous tenterons de déterminer ce qu'a signifié cette œuvre pour l'« écolier littéraire », avant de nous attacher à trois grands thèmes, issus de son expérience personnelle, qui jalonnent ce roman (la vie monastique, le mariage et les Pyrénées) et qui dévoilent son immense contribution.

MOTS CLÉS

George Sand, Rose et Blanche, XIX^{ème} siècle, écriture collaborative, mariage, claustration, Pyrénées.

RESUMEN

***Rose et Blanche* : Los primeros textos de George Sand o el nacimiento de una escritora**

Rose et Blanche escrito por Aurore Dudevant y Jules Sandeau bajo el seudónimo de J. Sand plantea la pregunta que siempre surge ante un trabajo colaborativo: ¿Cuál es la contribución de cada uno de los autores? Desmentido por la propia escritora, el papel de esta novela es, sin embargo, decisivo en el auge de la futura George Sand. A través de su correspondencia et su *Historia de mi vida*, entre otros, intentaremos determinar qué significó esta obra para el «escolar literario», antes de centrarnos en tres grandes temas provenientes de su experiencia personal que jalonan esta novela (vida monástica, matrimonio y los Pirineos) y que revelan su inmensa aportación.

PALABRAS CLAVE

George Sand, Rose et Blanche, siglo XIX, escritura colaborativa, matrimonio, convento, Pirineos.

ABSTRACT

***Rose et Blanche*: the scribblings of George Sand or the birth of a writer**

Rose et Blanche written by Aurore Dudevant and Jules Sandeau, under the pseudonym of J. Sand, raises the question that always arises with a collaborative work: What is the contribution of each of the authors? Denied by the writer herself, the role of this novel is nevertheless decisive in the birth of the future George Sand. Through her correspondence and her *Histoire de ma vie*, among others, we will try to determine what this work meant for the “literary schoolgirl”, before focusing on three major themes, resulting from her personal experience, which mark out this novel (monastic life, marriage and the Pyrenees) and which reveal her immense contribution.

KEYWORDS

George Sand, Rose et Blanche, 19th century, collaborative writing, marriage, convent, Pyrenees

Rose et Blanche a fait l'objet de peu d'études en comparaison des autres romans de George Sand. Ces dernières se sont attachées aux descendances de cette œuvre (Tatiana Greene, 1976), à l'influence du roman d'Émile de Kératry *Les derniers des Beaumanoirs ou la Tour d'Helvin* (Kathyryn J. Crecelius, 1985) ou encore à des thèmes plus concrets comme l'androgynie (Françoise Ghibbebaert, 2009) et le paradoxe de la claustration (Caroline Jumel, 2016) notamment. Leurs auteures reconnaissent, toutes, l'immense contribution de l'écrivaine dans ce travail collaboratif, comme nous l'examinerons à notre tour plus en détail.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser le rôle de ce roman dans la naissance de l'écrivaine George Sand. À travers ses correspondances et son *Histoire de ma vie*, entre autres, nous tenterons de déterminer ce qu'a signifié cette œuvre pour l'« écolier littéraire » Aurore Dudevant, avant de nous attacher à trois grands thèmes, issus de son expérience personnelle, qui jalonnent ce roman : la vie monastique, le mariage et les Pyrénées.

1. L'« écolier littéraire »

Dans l'hiver 1830-1831, Aurore Dudevant décide d'abandonner son mari violent, ivrogne et infidèle et de partir vivre à Paris pour rejoindre Jules Sandeau qu'elle avait rencontré le 30 juillet 1830. Un arrangement avec Casimir Dudevant lui permet de revenir chaque trimestre passer trois mois à Nohant et revoir sa fille Solange alors âgée d'à peine trois ans¹ et son fils Maurice, huit ans, confié à Jules Boucoiran, un précepteur de confiance (Sand, 1971 : 91). L'objectif de ce déménagement va bien au-delà d'une passion pour un homme. Aurore l'affirme haut et fort dans l'*Histoire de ma vie* : « Je vins à

1. Elle emmènera Solange avec elle au mois d'avril 1832.

Paris avec l'intention d'écrire » (Sand, 1971 : 92). Sa lettre à Jules Boucoiran du 4 mars 1831 révèle une féroce détermination à suivre la carrière littéraire².

À Nohant, elle avait tenté d'écrire un roman qui ne vit jamais le jour et qui, aux dires de la jeune auteure, ne valait rien. Mais cette première tentative et par la suite la rédaction comme nègre littéraire avec Jules Sandeau du *Commissionnaire*, roman posthume d'Alphonse Signol³, lui servit à se rendre compte qu'elle pouvait écrire vite et sans fatigue⁴ et que la littérature avait toutes les chances de lui offrir un métier et surtout « un gagne-pain » (Sand, 1971 : 101). Pendant son trimestre dans la maison familiale, du mois de septembre au mois de novembre 1831, elle écrit d'arrache-pied le roman *Rose et Blanche* pour ce même éditeur B. Renault⁵. Dans une vie matrimoniale de lassitude et de solitude morale absolue, l'écriture est la voie de la liberté, cette dernière passant en premier par l'indépendance financière⁶. Le baron

2. « Je suis plus que jamais résolue à suivre la carrière littéraire. Malgré les dégoûts que j'y rencontre parfois, malgré les jours de paresse et de fatigue qui viennent interrompre mon travail, malgré la vie plus que modeste que je mène ici, je sens que mon existence est désormais remplie. J'ai un but, une tâche, disons le mot, une passion. Le métier d'écrire en est une violente, presque indestructible. Quand elle s'est emparée d'une pauvre tête, elle ne peut plus la quitter. Je n'ai point eu de succès. Mon ouvrage a été trouvé invraisemblable par les gens auxquels j'ai demandé conseil. En conscience, ils m'ont dit que c'était trop bien de morale et de vertu pour être trouvé probable par le public. C'est juste, il faut servir le pauvre public à son goût et je vais faire comme le veut la mode. Ce sera mauvais. Je m'en lave les mains. » (Sand, 1964 : 817-818).

3. Selon Georges Lubin, en juillet 1831, Hyacinthe de Latouche avait procuré à ses amis Aurore et Jules une besogne de librairie : quatre petits volumes in-12 de 230 à 240 pages, payés mille francs, cinq cents à la remise du manuscrit dont cent vingt-cinq à la remise de chacun des petits volumes et cinq cents, trois mois après. *Le Commissionnaire* est publié en septembre chez Baptiste Renault (Sand, 1964 : 936-937). Au dos de sa couverture, *Rose et Blanche* est annoncé sous le titre de *Les Pauvres Filles* par Sandeau, 4 vol. in-12 (Sand, 1964 : 939). Ce deuxième roman bénéficiera des mêmes conditions financières. Et Aurore sera toujours soucieuse de bien récupérer l'argent promis à chaque remise de manuscrit (Sand, 1964 : 942, 972 et 976). Elle se plaindra souvent des retards de paiement de Renault (Sand, 1964 : 980-81).

4. « Je reconnus que j'écrivais vite, facilement, longtemps sans fatigue ; que mes idées, engourdies dans mon cerveau, s'éveillaient et s'enchaînaient, par la déduction, au courant de la plume ; que, dans ma vie de recueillement, j'avais beaucoup observé et assez bien compris les caractères que le hasard avait fait passer devant moi, et que, par conséquent, je connaissais assez la nature humaine pour la dépeindre. » (Sand, 1971 : 101)

5. Le 9 septembre, elle commente à sa mère, Madame Maurice Dupin, de Nohant : « Je travaille le soir à mon roman. Cela m'amuserait beaucoup si je n'étais pas obligée de me dépêcher. Une autre fois, je prendrai plus de latitude avec mon éditeur, afin de travailler pour mon plaisir et sans fatigue. » (Sand, 1964 : 939). La vérité est que George Sand travaillera toujours sous pression, pressée par les problèmes financiers et l'éperon de ses éditeurs successifs.

6. Dans sa lettre à sa mère, Madame Maurice Dupin du 31 mai 1831 à Nohant, elle écrit : « Ce n'est pas du monde, du bruit, des spectacles, de la parure qu'il me faut, Vous seule êtes dans l'erreur sur

Dudevant ne s'oppose pas à son éloignement, mais ne lui concède aucun partage des revenus du domaine de Nohant qu'elle avait entièrement hérité de sa grand-mère, Marie-Aurore de Saxe, ne lui accordant qu'une faible pension mensuelle de deux cent cinquante francs (Sand, 1971 : 108).

À Paris, Aurore commence sa vie « d'écolier littéraire » (Sand, 1971 : 132) avec l'aide de ses amis berrichons⁷ et pour la réussir, mais aussi par soucis économiques, elle adopte la redingote, le pantalon et le gilet en gros drap gris et des bottes à petits talons ferrés. Cet habit de garçon lui ouvre les portes de la vie des arts et de la politique normalement fermées aux femmes et le pouvoir qu'il lui confère en tant qu'« assez homme » (Sand, 1971 : 132) déterminera ses futurs choix d'écrivain. Loin des préjugés provinciaux, perdue dans cette foule immense, la capitale lui apporte l'indifférence nécessaire à sa recherche d'indépendance, de liberté morale et d'isolement poétique :

À Paris, on ne pensait rien de moi, on ne me voyait pas. Je n'avais aucun besoin de me presser pour éviter des paroles banales ; je pouvais faire tout un roman d'une barrière à l'autre, sans rencontrer personne qui ne me dît : « À quoi diable pensez-vous ? » (Sand, 1971 : 135)

Cet anonymat de la capitale, Aurore compte bien le garder jusqu'aux articles de presse et couvertures imprimées, d'autant plus qu'elle connaît la misogynie de certains rédacteurs et critiques⁸ et elle souhaite se protéger du fiel de ses compatriotes de La Châtre⁹. Lorsqu'Hyacinthe de Latouche propose Jules Sand pour auteur de *Rose et Blanche*, elle ne s'y oppose pas. Il lui paraît

mon compte ; c'est de la liberté. (...) Pour moi, il me faut peu de chose la même pension, la même aisance que vous. Mille écus par an et je me trouve assez riche, moyennant que j'aime écrire et que ma plume me fait déjà un petit revenu. Du reste, il est bien juste que cette grande liberté dont jouit mon mari soit réciproque sans cela, il me deviendrait odieux et méprisable, c'est ce qu'il ne veut point être. Je suis donc entièrement indépendante. » (Sand, 1964 : 887-888).

7. Gustave Papet, Félix Payat, Alphonse Fleury, Hyacinthe de Latouche, Émile Regnault, Gabriel Planet, entre autres.

8. « Quant à la *Revue de Paris*, il a été tout à fait charmant. Nous lui avons porté un article incroyable ; Jules l'a signé (...) il est bon que je vous dise que M. Véron, le rédacteur en chef de la *Revue* déteste les femmes et n'en veut pas entendre parler. Il a les écrouelles. » (Sand, 1964 : 783-784).

9. À Charles Duvernet, le 19 janvier 1831, en évoquant Jules Sandeau : « J'ai décidé que je l'associerai à mes travaux ou que je m'associerai aux siens (comme vous voudrez). Tant y a qu'il me prête son nom, car je ne veux pas paraître, et que je lui prête mon aide quand il en aura besoin. Gardez-nous le secret sur cette association littéraire ! (Vraiment ! j'ai un choix d'expression délicieux !) On m'habille si cruellement à la Châtre (vous n'êtes pas sans le savoir je pense), qu'il ne manquera plus que cela pour m'achever. » (Sand, 1964 : 783).

d'ailleurs légitime qu'un ouvrage « ébauché » par elle, mais « refait en entier ensuite par Jules Sandeau » (Sand, 1971 : 138) porte un nom inspiré de celui de son amant.

Et cependant, dans sa correspondance, une tout autre vérité éclate quant à l'écriture à quatre mains de cette œuvre. Après avoir écrit et réécrit le premier volume en entier en suivant les conseils de Latouche et l'avoir remis à l'imprimeur (Sand, 1964 : 947-948), elle avoue, dans sa lettre à Émile Regnault du 20 septembre, faire « d'immenses corrections au 2^d volume » écrit par Sandeau qui doit être remis à l'éditeur le 30 septembre (Sand, 1964 : 946). Elle regrette devoir faire vite et mal. Début octobre, Jules Sandeau tombe gravement malade, elle le supplie d'arrêter d'écrire et de songer à elle (Sand, 1964 : 957). Mais le 11 octobre, alors que le délai approche, l'impression sera déclarée le 19 novembre, elle confesse à son ami Regnault lui avoir reproché sa paresse lorsqu'il allait bien et désormais sa maladie à présent qu'il est malade (Sand, 1964 : 965). Écrit-elle seule les trois derniers volumes ? Elle parle bien de « mon » roman et pas de « notre » roman le 8 octobre lorsqu'elle apprend qu'Émile est amoureux d'une sœur de la Charité : « Est-ce la sœur Raphaël dont vous me parliez un soir ? Vous voulez donc être le héros de mon roman ? » (Sand, 1964 : 963). Le 28 octobre, à son amie Laure Decerfz¹⁰, elle avoue ne plus travailler qu'à corriger des épreuves et à se faire « mousser » c'est-à-dire « courir les journaux et (...) leur demander naïvement de dire du bien de mon livre avant qu'il ait paru et sur ma parole » (Sand, 1964 : 972). Le 15 novembre, le roman est presque fini,¹¹ mais l'éditeur payant peu à peu, Aurore « livre lentement le manuscrit afin qu'il ne fasse pas banqueroute » (Sand, 1964 : 982). Dans la correspondance, plus aucune mention n'est faite de Jules Sandeau et tout porte à croire qu'Aurore a porté seule l'écriture et la remise des derniers manuscrits. N'écrit-elle pas à Charles Duvernet le 15 novembre¹² :

J'ai toujours les plus beaux projets du monde, mais ce que je fais me fait mal au cœur, *Blanche et Rose* sont deux stupides créatures, la plus dégoûtante

10. Laure Decerfz est la fille du docteur Joseph Decerfz, médecin de Mme Dupin de Francueil, la feue grand-mère d'Aurore.

11. Malade et prise en charge par son ami étudiant en médecine, Émile Regnault, elle écrit à Jules Boucoiran à la même date : « Grâce à ses soins assidus et à sa lancette bienfaisante, j'espère échapper à cette mauvaise plaisanterie qu'on appelle mort subite, et qui est bien la plus sottise chose du monde, quand on a encore comme moi presque tout un volume à faire » (Sand, 1964 : 980).

12. Cette lettre se termine par un mot de Jules Sandeau qui semble sans équivoque : « Aurore te parle aussi de *Rose et Blanche* : elles vont t'arriver crottées, déformées, poitrinaires, étiques ; par amitié pour l'auteur, soigne-les bien et offre-leur l'hospitalité. Je suis plus inquiet sur la santé d'Aurore que sur l'avenir de ses œuvres (Sand, 1964 : 984).

et ennuyeuse composition que je connaisse. Dieu merci, j'en serai bientôt débarrassée. Gardez-vous bien, mes amis, d'en jamais lire une page, mais faites-moi l'amitié de dire à tout le monde que c'est charmant et que vous l'avez relu trois fois avec enthousiasme, le tout afin que Mr Regnault fasse ses affaires et nous fasse faire les nôtres. (Sand, 1964 : 984).

Début décembre, les dernières feuilles n'ont toujours pas été livrées, faute de paiement de l'éditeur (Sand, 1964 : 988).

Quand pour des raisons économiques — le premier pseudonyme ayant bien vendu — son second éditeur, Ernest Dupuy, tient à conserver le pseudonyme pour la publication d'*Indiana*, elle accepte de garder le nom de famille et en change seulement le prénom pour celui de George qui lui paraît « synonyme de Berrichon, Jules et George, inconnus au public, passeraient pour frères ou cousins » (Sand, 1971 : 139). Ce nom de plume masculin servira au succès du premier roman de George Sand et la protégera des préjugés relatifs à l'exercice de l'écriture féminine. À la sortie d'*Indiana* en mai 1832, les journaux s'évertuent en éloges¹³, « insinuant que la main d'une femme avait dû se glisser çà et là pour révéler à l'auteur certaines délicatesses du cœur et de l'esprit, mais déclarant que le style et les appréciations avaient trop de virilité pour n'être pas d'un homme » (Sand, 1971 : 174).

Au moment de leur séparation en mars 1833, Aurore abandonne à son ancien amant la propriété pleine et entière de l'ouvrage, engagement sur lequel elle a loyalement tenu sa parole, comme le souligne George Lubin (1971 : 1336). Malgré ses réfutations postérieures à multiples reprises, une lettre à Charles Meure, le 27 janvier 1832, rend incontestable l'autorat de ce roman :

Je vous avais défendu de me parler de mes *écrivaileries*. Bien loin d'avoir fait de la politique, j'ai fait un misérable roman sans conséquence que je n'ai pas signé, qui s'écoule modestement chez mon éditeur, et dont je ne me suis pas réservé un seul exemplaire afin de n'être jamais tentée d'en assommer la *bénévolence* de mes lecteurs. (Sand, 1966 : 16)

Ces *écrivaileries* contiennent pourtant les prémices de la grande écrivaine. On y retrouve trois grands thèmes qui lui sont propres et chers,

13. Dans le Figaro du 24 mai 1832, VIIe année n° 145 : « Toutes les émotions douces et vraies, tout l'intérêt haletant d'un récit bien fait et bien conduit, toute la vivacité d'impressions jeunes et senties, tout ce qui fait un livre qui parle à l'âme et au cœur, vous le trouverez dans ce livre en deux volumes qui a pour titre Indiana ». En ligne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2673525/f1.image>, consulté le 29/11/2022.

issus de son expérience toute personnelle : la vie au couvent, le mariage, les Pyrénées et Nérac¹⁴.

2. Les prémices de la grande écrivaine

a. *La vie monastique*

Le 12 janvier 1818, à l'âge de treize ans, à la requête de Mme Dupin de Francueil, effrayée de l'ignorance et de la rusticité de sa petite-fille, Aurore entre comme élève au couvent des Dames Augustines anglaises, rue des Fossés-Saint-Victor à Paris. Elle y restera jusqu'au début mai 1820. En proie aux continuelles disputes de famille entre sa grand-mère et sa mère, la jeune fille « martyrisée par un amour humain vraiment déraisonnable » (Karénine, 1899 : 155) y trouve le repos et une certaine insouciance au milieu de compagnes de son âge et dans un milieu cadré, équilibré et calme. Ce séjour lui apporte un élément qui, toute sa vie, sera tellement important pour elle : l'épanouissement individuel au sein d'une atmosphère fraternelle¹⁵ (Declercq, 2008 : 499). Elle y rencontre même une mère de substitution qui devient sa confidente et sa conseillère : la sœur Marie-Alicia (Mary-Alicia Spiring)¹⁶ (Sand, 1970 : 925).

Au bout de trois ans, Aurore désire prendre le voile et cette exaltation religieuse inquiète tant son aïeule qu'elle la retire immédiatement du cloître dans le seul dessein de la marier.

Après son retour à Nohant, se retrouvant seule avec sa grand-mère et Deschartres, elle a « le mal du couvent comme on a le mal du pays. » (Sand, 1970 : 1024). Elle y regrette la régularité des journées placides du cloître, les amitiés sans nuages, le « bonheur sans secousse ». Et après la naissance de Maurice, en 1824, elle le réintègre pour faire face à sa tristesse et son manque d'envie de vivre (Sand, 1971 : 48).

Cette expérience monastique marquera son œuvre littéraire. « Moitié *mystique*, moitié *artiste* » (Sand, 1971 : 307) comme elle se définira plus tard,

14. Nous ne développerons pas dans ce court article d'autres thèmes autobiographiques pourtant bien présents dans *Rose et Blanche*, comme le thème de l'orpheline, celui de la musique, du travestissement de femme en homme, de la critique des membres du clergé...

15. « L'existence en commun avec des êtres doucement aimables et doucement aimés est l'idéal du bonheur. » (Sand, 1970 : 1024).

16. « ... j'ai besoin d'une mère, J'en ai deux en réalité qui m'aiment trop, que j'aime trop, et nous ne nous faisons que du mal les unes aux autres. (...), mais soyez pour moi une mère à votre manière. Je crois que je m'en trouverai bien. » (Sand, 1970 : 923).

elle invente dans *Rose et Blanche* deux personnages qui ont chacun l'un de ses deux penchants : Blanche la novice et Rose la comédienne et cantatrice. Les deux protagonistes finissent d'ailleurs par s'interchanger les destins et se fondre en une, Rose se cloître et Blanche se marie à l'homme que Rose aime.

Le couvent des Augustines dans le roman, cette maison religieuse « une des plus en vogue à Paris pour l'éducation des demoiselles de qualité » (Sand, 1831, Tome 3 : 91) n'est pas sans rappeler le couvent des Anglaises. Il a le même aspect gothique et effrayant : l'escalier de pierres raide derrière la porte d'entrée, la cour pavée entourée de constructions non percées¹⁷, le cloître pavé de pierres sépulcrales avec têtes de mort, ossements en croix et inscriptions latines, le préau et son parterre de fleurs¹⁸, le jardin vaste et planté de superbes marronniers¹⁹, le dédale de couloirs obscurs, d'escaliers, de galeries qui ne conduisent à rien, et l'architecture bizarre mêlant nouvelles constructions et édifices primitifs qui se referment sur vous et vous étouffent²⁰ (Sand, 1970 : 871-872). Rose y possède une mansarde pour cellule avec la même vue sur Paris au-dessus des marronniers²¹ que celle d'Aurore (Sand, 1970 : 945).

17. « Rose et Mariette qui l'accompagnait montèrent une vingtaine de marches et se trouvèrent dans une petite cour carrée sur laquelle aucune pièce du bâtiment n'avait vue. Ce carré de murs sans croisées était le seul aspect triste du couvent » (Sand, 1831, Tome 4 : 154).

18. « Au sortir du parloir, Rose se trouva dans une longue galerie qui, dans tous les couvens, porte spécialement le nom de *cloître*. C'était le lieu des sépultures d'honneur, avant la loi qui interdit d'enterrer les morts dans l'intérieur de Paris. Toutes ces tombes formaient un pavé de longues dalles couvertes d'inscriptions latines et anglicanes. Les plus anciennes étaient effacées par le frottement des pieds ; mais sur toutes on voyait la tête de mort et les ossements en croix gravés en tête de l'épithaphe. Malgré ces objets lugubres, ce cloître n'avait rien de triste ; de grandes croisées cintrées y jetaient une clarté joyeuse et laissaient voir un joli parterre regorgeant des plus belles fleurs. Encadré dans le carré du cloître, ce parterre s'appelait, suivant l'usage des couvens et des anciens manoirs, le *préau*. » (Sand, 1831, Tome 4 : 173-174).

19. « Rose aperçut au bout du cloître une porte ouverte sur un jardin vaste, aéré, profond, planté de marronniers à la verdure riche et sombre. » (Sand, 1831, Tome 4 : 174).

20. « Le reste de la maison, bâtie à différentes époques très-reculées, suivant la convenance de la communauté, et nullement d'après les règles de la symétrie, forme un labyrinthe inextricable au premier abord, et dont il est impossible d'apprécier la vaste étendue et la bizarre disposition. Les différens corps de logis se communiquent entre eux par une suite de détours sombres et froids, où le jour en glissant produit des effets de lumière et de perspective dignes de Rembrandt. » (Sand, 1831, Tome 4 : 174).

21. « C'était la plus élevée, une espèce de mansarde ; mais elle dominait un coup d'œil magnifique. Le jardin occupait le premier plan ; au-dessus des masses vigoureuses des grands marronniers, le Panthéon élevait sa riche coupole et sa croix étincelante. Plus loin, Notre-Dame semblait porter tout entière sur ses légers arceaux et se tenir suspendue par enchantement sur la cité brumeuse. Le reste n'était plus qu'un pittoresque mélange de blanc, de jaune et de brun, que parsemaient

La jeune comédienne autant que l'écrivaine y entre avec terreur et le cœur gros. La réclusion est ressentie par les deux jeunes filles comme une pénitence, punition imposée par la grand-mère (Sand, 1970 : 866) et terreur d'enfant et menace constante de la mère de Rose « pour la retenir dans la dépendance » (Sand, 1831, Tome 3 : 147).

Au bout de trois mois, les deux se sont habituées à la claustration et y trouvent un certain bonheur (Sand, 1831, Tome 4 : 1). Elles y rencontrent une confidente qui les comprend comme personne ne l'a jamais fait. La mère de substitution d'Aurore, Sœur Marie-Alicia, devient dans la fiction Mademoiselle Adèle (Sand, Tome 4, 1831 : 14).

Et enfin, autant Rose qu'Aurore²², après avoir quitté le couvent, s'y réfugient à nouveau pour recouvrer le calme et l'amitié nécessaires après une vie d'orage et de fatigue (Sand, Tome 5, 1831 : 247). Comblée de tendresse, Aurore y regrette tout et particulièrement la quiétude :

Je me demandais si je n'avais pas résisté à ma vocation, à mes instincts, à ma destinée, en quittant cet asile de silence et d'ignorance, qui eût enseveli les agitations de mon esprit timoré et enchaîné à une règle indiscutable une inquiétude de volonté dont je ne savais que faire. (Sand, 1971 : 48)

Son présent dans le monde lui paraît vide. Son avenir effrayant. Or la vie cloîtrée est une parenthèse hors du temps où l'on oublie le passé, où l'on rêve l'avenir semblable au présent (Sand, 1970 : 1024).

Le couvent perçu auparavant comme une prison devient le refuge de la liberté mentale, où chacun s'appartient véritablement, où personne ne dépend de personne (Sand, 1971 : 49). Aurore mariée appartient désormais au baron Dudevant. Son fils Maurice, encore très jeune, dépend d'elle. Dans le roman, Rose parviendra à cette vie à soi, délivrée des tourments du monde, qui est refusée à Aurore. La vie monastique libère l'héroïne du joug de la société qui aurait pu la mener à la dépression ou au suicide :

L'air de la liberté n'est plus nécessaire à celle qui a traversé le monde et connu les hommes. De l'amitié, du loisir pour étudier, du soleil, de l'air et des fleurs, c'est ce dont se compose une existence de religieuse, et que faut-il de plus au cœur que l'amour et la gloire ont trahi ? Si l'on détruisait les couvents, quelques

quelques bouquets de verdure, et que la Seine coupait de son écharpe bleue, jetée en plis capricieux sur cette carte géographique. » (Sand, 1831, Tome 4 : 189).

22. Tout début 1825, elle va faire une retraite dans le couvent des Dames Augustines anglaises, prise d'une tristesse malade et épuisée depuis l'allaitement de son fils d'un an et demi.

existences rejetées de la société, quelques âmes trop délicates pour le grossier bonheur de la civilisation n'auraient plus de terme moyen entre le spleen et le suicide. (Sand, 1831, Tome 5, 251)

Comme le souligne Caroline Jumel, le couvent est « une source de réalisation du moi dans le domaine féminin » (Jumel, 2016 : 48). Il le sera d'autant plus dans les romans qui suivront, particulièrement *Lélia* (1839) qui deviendra abbesse.

La vie monastique qui n'est, dans *Rose et Blanche* ou *Lélia*, qu'un des thèmes parmi d'autres deviendra matière à part entière d'un roman tout entier : *Spiridion* (1839).

b. Le mariage

Dans ce premier roman, comme dans ceux qui suivront (*Indiana*, *Valentine*, *Le secrétaire intime*, etc.), Aurore critique féroce l'institution du mariage et dénonce l'injustice qu'elle signifie pour les femmes. Elle s'inspire pour cela de sa propre expérience matrimoniale.

Après sa sortie du couvent, en avril 1820, Aurore revient vivre chez sa grand-mère. Mme Dupin de Francueil, malade et sentant la mort proche, a pour seul objectif de marier sa petite-fille au plus vite. Elle ne veut pas la laisser sans guide et sans appui dans la vie (Sand, 1970 : 1011). Mme de Pontcarré et sa mère firent des propositions vite refusées. Mais en janvier 1821, se présente un prétendant plus sérieux, riche, 50 ans, général d'Empire. L'aïeule n'accepte cependant pas la suggestion de son cousin René de Villeneuve, le trouvant trop âgé et voulant Aurore heureuse²³, même si une telle différence d'âge était très commune à l'époque²⁴. Le 26 décembre 1821, faisant suite à une attaque d'apoplexie dix mois auparavant, elle meurt sans avoir réussi à marier sa petite-fille et en laissant René de Villeneuve tuteur de cette dernière.

Aurore aura la chance de pouvoir choisir son mari²⁵. Sa mère conteste le testament et reprend la tutelle de sa fille, l'emmenant avec elle à Paris. La jeune fille rejette plusieurs offres de mariage faites à ses oncles, dont « de très

23. « J'ai été si heureuse avec mon vieux mari, que je n'ai pas trop peur pour toi d'un homme de cinquante ans ; mais je sais que tu ne souscirais pas... » (Sand, 1970 : 1027).

24. George Sand donne l'exemple du duc de Caylus, « qui à soixante-cinq ans, a épousé, il y a deux ans, mademoiselle de La Grange, qui en avait seize. » (Sand, 1970 : 1027).

25. « Je me sentis enfin libre, par la force des choses, de rompre le vœu de ma grand-mère et de me marier selon mon cœur (comme avait fait mon père), le jour où je m'y sentirais portée. » (Sand, 1970 : 1127).

satisfaisantes, pour parler le langage du monde, sous le rapport de la fortune et même de la naissance » par des gens qui ne la connaissent pas et qui ne songent qu'à faire « une affaire » (Sand, 1971 : 16). Le 19 avril 1822, elle fait la connaissance de Casimir Dudevant, ami des Roëttiers du Plessis. En juin, elle accepte la proposition de mariage que ce dernier lui fait directement, contrairement aux usages qui veulent que la demande soit réalisée de parent à parent. Et après une longue discussion financière avec Sophie-Victoire Dupin qui insiste sur le régime dotal pour protéger les propriétés de Nohant, le contrat de mariage est signé et les noces sont célébrées le 17 septembre dans la capitale.

Si Aurore et Casimir ne se sont pas mariés par amour ni par passion, c'est à une « amitié à toute épreuve » qui les mènerait à un « tranquille bonheur domestique » (Sand, 1971 : 27) qu'ils aspirent. Dans toutes ses fictions et particulièrement dans *Rose et Blanche*, les termes amour et mariage s'opposent. Le mariage est synonyme de dévotion, « profession »²⁶ comme l'affirme Sœur Olympie, « une affaire sérieuse » (Sand, 1831, Tome 5 : 171).

Mais contrairement à Blanche, sa première héroïne, « victime offerte en expiation » (Sand, 1831, Tome 5 : 197), son union n'est pas un sacrifice. Rose aurait pu suivre le destin d'Aurore et accepter la demande en mariage du bon ami Laorens, mais elle y préfère le couvent. L'écrivaine y avait songé à la mort de sa grand-mère²⁷. Regrette-t-elle son choix huit ans après ? Son quotidien avec Casimir, loin d'être aussi parfait qu'il aurait pu paraître à leur rencontre²⁸, a été tumultueux, elle est tombée amoureuse et surtout elle se rend compte qu'elle a perdu ce qui lui est le plus cher : la liberté²⁹. Elle gagnera son indépendance à

26. D'ailleurs, le jour de ses noces, l'ancienne novice Blanche est « parée comme au jour de sa profession » (Sand, 1831, Tome 5 : 177).

27. « Je ne renonçais point à l'idée de me faire religieuse. Ma courte visite au couvent avait ravivé mon idéal de bonheur de ce côté-là. Je me disais bien que je n'étais plus dévote à la manière de mes chères recluses ; mais l'une d'elles, madame Françoise, ne l'était pas et passait pour s'occuper de la science. Elle vivait là en paix comme un père dominicain des anciens jours. La pensée de m'élever par l'étude et la contemplation des plus hautes vérités au-dessus des orages de la famille et des petites misères du monde me souriait une dernière fois. » (Sand, 1970 : 1128)

28. Dans une lettre à Madame Maurice Dupin du 31 mai 1831 à Nohant : « ... le fait est que mon mari fait tout ce qu'il veut, qu'il a des maîtresses ou n'en a pas, suivant son appétit ; qu'il boit du vin muscat ou de l'eau claire selon sa soif ; qu'il entasse ou dépense selon son goût, qu'il bâtit, plante, change, achète, gouverne son bien et sa maison comme il l'entend. » (Sand, 1964 : 886)

29. Dans cette même lettre : « Pour moi, ma chère maman, la liberté de penser et d'agir est le premier des biens. Si l'on peut y joindre les petits soins d'une famille, elle est infiniment plus douce ; mais où cela se rencontre-t-il ? Toujours l'un nuit à l'autre, l'indépendance à l'entourage ou l'entourage à l'indépendance. Vous seule pouvez savoir lequel vous aimeriez mieux sacrifier. Moi, je ne sais pas supporter l'ombre d'une contrainte, c'est là mon principal défaut. » (Sand, 1964 : 886)

force de travail forcené, habitant dans un appartement de misère, constamment accablée de dettes à ses débuts. La vie monastique, redorée par le blason des souvenirs de jeunesse, peut donc lui paraître un idéal d'épanouissement pour une femme meurtrie par la vie. Car Rose est indéniablement le pendant d'Aurore : celle à qui il « fallait une existence d'exception », au « caractère ardent », à la « sincérité sauvage » et à la « philosophie sceptique » qui s' « isolait de cette société toute d'usage et de convention » dont elle était la victime, toujours « en dehors de sa destinée » et qui « généreuse dans son amour, [...] était venue se briser contre les glaces de l'opinion », sauvée par l'art seul, source de « jouissances vraies, mais passagères » (Sand, 1831, Tome 5 : 238-240).

Ce premier roman pose déjà les ciments de l'œuvre de la future George Sand quant au lien conjugal et à l'amour. Toutes ses héroïnes auront deux attitudes face au mariage : soit elles se réaliseront en tant que femmes indépendantes, soit elles se dévoueront corps et âme pour leur union comme consolation ou en sacrifice. Toujours des êtres partagés dans une lutte interne entre leurs aspirations et les conventions, souvent double comme Rose et Blanche ici (Valentine et Louise, Sylvia et Fernande, Fiamma et Bonne, Lélia et Pulchérie), elles contribueront à porter le roman de mariage sandien en « véritable genre littéraire romantique » comme le souligne Michel Arlette³⁰ (1977 : 34).

c. Les Pyrénées et Nérac

Le 5 juillet 1825, Casimir Dudevant et Aurore quittent Nohant pour les Pyrénées. Ils rejoignent les sœurs Jane et Aimée Bazouin, amies intimes du couvent qui sont accompagnées de leur père. Ils séjournent à Cauterets et à Bagnères au mois de juillet et août.

Aurore revit et abandonne sa mélancolie. Elle s'extasie devant les montagnes de Cauterets et Saint-Sauveur qu'elle parcourt presque tous les jours en faisant des courses de 8, 10, 12 et 14 lieues à cheval. Elle découvre la merveille des Pyrénées : le cirque de Gavarnie « un rocher de douze cents toises de haut et taillé à pic comme une muraille » (Sand, 1964 : 163)

30. « Sand et Balzac ont contribué tous les deux à faire du roman de mariage un véritable genre littéraire romantique. La comparaison entre leurs œuvres permet de saisir la singularité de cette romancière du mariage qu'est George Sand, spécialement entre 1832 et 1844. [...] Sand, bien plus que Balzac, invente et développe à propos du mariage, une expression romanesque du sacré. » (Arlette, 1977 : 34)

et ses chemins « effrayants » au bord du précipice pour y parvenir³¹. Ce paysage sublime l'a fait délicieusement frémir. La grotte du loup à Lourdes « sinistre » ou *las Espeluches* et ses piliers d'architecture gothique à l'escalade « périlleuse » la laisse en admiration. Mais ce sont les vues panoramiques ouvertes sur la montagne dont elle dépeint les couleurs, les plans comme dans un tableau d'artiste qui lui font ressentir le ravissement kantien :

Le plus beau pays du monde, le torrent d'un bleu d'azur, les prairies d'un vert éclatant, un premier cercle de montagnes couvertes de bois épais, et un second à l'horizon d'un bleu tendre qui se confondait avec le ciel, toute cette belle nature éclairée par le soleil couchant, vue du haut d'une montagne au travers de ces noires arcades de rochers, derrière moi la sombre ouverture des grottes, j'étais transportée. (Sand, 1964, 165)

Dans une lettre à sa mère, écrite à Bagnères, le 28 août 1825, elle avoue être dans un tel enthousiasme pour les Pyrénées qu'elle ne va « plus rêver et parler, toute [s]a vie, que montagnes, torrents, grottes et précipices » (Sand, 1964, 165). Ce séjour marquera en effet son œuvre : *Rose et Blanche*, comme nous allons le voir, mais aussi *Lavinia* et *Lélia*³².

Tout le chapitre II du tome I (Sand, 1831 : 47-77) de *Rose et Blanche* est dédié à Tarbes, ville visitée par les époux Dudevant, début juillet 1825, dans leur descente sur les Pyrénées. Dans la fiction, les protagonistes, le riche Horace Cazalès et son ami, le peintre Laorens, s'y rendent au printemps 1825, juste quelques mois avant le voyage d'Aurore. On y retrouve le « beau ciel », les « eaux vives », les « constructions bizarres faites d'énormes galets apportés par le gave », et jusqu'au « rendez-vous forain »³³ de son journal de voyage

31. « Pour arriver à ce prodige et pour en revenir nous avons fait 12 lieues à cheval sur un sentier de 3 pieds de large au bord d'un précipice qu'en certains endroits on appelle l'échelle et dont on ne voit pas le fond. » (Sand, 1964 : 163).

32. À ce sujet, voir Jean Fourcassié, « George Sand et les Pyrénées » dans *Bulletin de l'Université de l'Académie de Toulouse*, mai 1934, pp. 237-254.

33. « Ils traversèrent l'Adour sur un pont de marbre, et passèrent rapidement au travers de ces rues de cailloux, propres et aérées, que des ruisseaux d'une eau cristalline arrosent sans cesse, et que bordent des maisons basses, invariablement construites en galets de rivière. Enfin ils atteignirent l'immense place du marché dont la principale beauté consiste à encadrer un vaste espace de ciel méridional si pur et si bleu. Ce ne fut pas sans peine que le postillon parvint à se faire jour parmi la foule assemblée pour les fêtes de la foire, et à gagner la porte de l'Hôtel-de-France. » (Sand, 1831, Tome 1 : 67).

de l'époque³⁴ (Sand, 1971 : 59). Horace et Laorens arpentent eux aussi les Pyrénées (Sand, 1831, Tome 2 : 26).

Début septembre 1825, le couple se rend chez le baron Dudevant, père de Casimir dans la propriété de Guillery, près de Nérac, où il passera l'hiver (Aurore y restera jusqu'à la fin janvier 1826). Nérac est un autre espace de *Rose et Blanche*, celui du château de Mortemont de Mademoiselle de Cazalès, la sœur d'Horace chez qui Rose, la comédienne, est envoyée. Les forêts de pins et de chênes-lièges, les genêts épineux, les mousses luxuriantes, le sable fin (Sand, 1971 : 73) sont également présents dans le chapitre « Les Landes » du Tome II (Sand, 1831 : 159-164). En traversant les pinèdes, Horace se laisse aller à l'illusion poétique et se rappelle son enfance heureuse à la campagne, l'enfance qu'Aurore a eu dans les jardins du domaine de Nohant.

La nature que ce soit à la montagne ou à la campagne, lieu de pure extase et de méditation, sera toujours source d'inspiration poétique pour l'écrivaine et objet de tableaux sublimes tout au long de son œuvre.

Conclusion

Aurore écrit déjà ici une histoire qui est une parabole à partir d'éléments autobiographiques, où elle fait éclater « la puissance des exemples ». (Sand, 1869 : 181). Il est incontestable que *Rose et Blanche* est la première brique de l'édifice sandien. Si son confrère Balzac dénonce, dans sa *Comédie humaine*, les travers d'une société qu'il observe de l'extérieur, Aurore quant à elle, s'observe d'abord elle-même : ses tensions, ses contradictions entre son idéal et son quotidien, entre ses désirs individuels de femme et les conventions sociales qui brident, asphyxient, tuent. Comme le souligne Yves Chastagnaret :

Aux yeux de G. Sand, l'écrivain a pour mission de mettre sa propre expérience, sa propre sensibilité, quand elle se trouve en accord avec le mouvement général, le processus historique, au service de la théorie, de la recherche, d'aller, dans un mouvement vraiment dialectique, du singulier au collectif. (Chastagnaret, 2006 : 41)

L'année d'après, George Sand prendra son envol et *Indiana* aura un immense succès qui ne se démentira pas jusqu'à la fin de sa vie. Son œuvre montrera qu'elle saura aussi observer le monde et partir à l'assaut de cette

34. Rapporté vingt-deux ans plus tard dans son *Histoire de ma vie*.

société qu'elle dépendra sous tous ses angles, toujours à partir de drames individuels et anonymes.

Bibliographie

- Michel Arlette, « Structures romanesques et problèmes du mariage chez George Sand, d'Indiana à La Comtesse de Rudolstadt », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 34-45. En ligne, DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1977.5094>, consulté le 29/11/22.
- Yves Chastagnaret, « Les hésitations génériques dans les premières œuvres de George Sand » in *George Sand, Pratiques et imaginaires de l'écriture* de Brigitte Diaz et Isabelle Hoog-Naginski, Presses universitaires de Caen, 2006, 35-41. En ligne, <https://books.openedition.org/puc/9788?lang=fr>, consulté le 1/2/23.
- Kathryn J. Crecelius, « Rose et Blanche : La dernière œuvre d'apprentissage de George Sand », in *Présence de George Sand*, n° 22, 1985.
- Françoise Declercq, « Du mysticisme à l'indépendance » chez George Sand », *Adolescence*, 2008/2 (T. 26 n°2), p. 493-507. DOI : 10.3917/ado.064.0493. En ligne, <https://www.cairn.info/revue-adolescence-2008-2-page-493.htm>, consulté le 29/11/22.
- Jean Fourcassié, « George Sand et les Pyrénées » dans *Bulletin de l'Université de l'Académie de Toulouse*, mai 1934, p. 237-254.
- Françoise Ghillebaert, *Disguise in George Sand's novels*, New York, Peter Lang, 2009.
- Tatiana Greene, « De J. Sand à George Sand, Rose et Blanche de Sand et Sandeau et leur descendance », in *Nineteenth-century French Studies*, 4 (3), 1976, p. 169-182. En ligne <https://www.jstor.org/stable/23536165>, consulté le 28/11/22.
- Caroline Jumel, « Le Paradoxe de la Clausturation dans Rose et Blanche de J. Sand », *Chimères* n° 29 (1), 2016, p. 38-50 En ligne, DOI: 10.17161/chimeres.v29i1.6355, consulté le 29/11/22.
- Wladimir Karénine, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, Paris, Plon et Nourrit, 1899.
- Marie-Reine Renard, « Féminisme et religion dans l'œuvre de George Sand », *Revue d'histoire de philosophie religieuses*, n° 84-2, 2004, p. 163-178.
- George Sand, *Correspondance*, George Lubin (éd.), Tome I (1812-1831), Paris, Garnier, 1964.
- George Sand, *Correspondance*, George Lubin (éd.), Tome II (1832-juin 1835), Paris, Garnier, 1966.

- George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Oeuvres autobiographiques*, George Lubin (éd.), Tome I, Paris, Gallimard, 1970.
- George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, George Lubin (éd.), Tome II, Paris, Gallimard, 1971.
- George Sand, *Lettres à Marcie*, dans *Les sept cordes de la lyre*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.
- J. Sand, *Rose et Blanche ou la comédienne et la religieuse*, 5 volumes, Paris, B. Renault éditeur, 1831.
- Françoise Van Rossum-Guyon, « La correspondance comme laboratoire de l'écriture, George Sand (1831-1832) », *Revue des Sciences Humaines*, n° 221, 1991, p. 87-104.

Estudio sobre la escritura colaborativa decimonónica: Auguste Maquet / Alexandre Dumas¹

Flavia Aragón Ronsano
Universidad de Cádiz
flavia.aragon@uca.es

Rebut: 14 de gener de 2023

Acceptat: 21 de febrer de 2023

RESUM

Estudi sobre l'escriptura col·laborativa del segle XIX: Auguste Maquet/ Alexandre Dumas

Gustave Simon en el seu llibre *Histoire d'une collaboration* (1919) realitza un treball de recopilació i anàlisi documental amb la finalitat de fer justícia a l'escriptor Auguste Maquet i dignificar així el seu honor com a escriptor ja que va ser, amb Alexandre Dumas sènior, el creador de l'obra *Els tres mosqueters*, tot i que Dumas va escriure la novel·la en solitari. Sens dubte, les circumstàncies existents perquè sorgeixi un èxit literari universal mereixen ser detallades i revisitades. L'estudi de la col·laboració literària que es va forjar entre Maquet i Dumas, així com el seu mètode de treball i les dinàmiques que van adoptar per a aquesta col·laboració, és el que abordem, alhora que busquem marcar conjuntament les dimensions, els límits i les perspectives de la creació literària.

PARAULES CLAU

Auguste maquet. Dumas. Col·laboració literària. *Els tres mosqueters*.

1. Nuestra propuesta se enmarca en el proyecto PID2021-123009NB-100, Escritura colaborativa decimonónica: estudio de una nueva perspectiva narrativa en la literatura popular francesa; Proyecto de Generación del Conocimiento financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación cuya responsable es la Profesora Doctora Doña Mari Carmen Figuerola Cabrol, a quien agradecemos tan apasionante iniciativa.

RÉSUMÉ

Étude sur l'écriture collaborative au XIXe siècle: Auguste Maquet/Alexandre Dumas

Gustave Simon dans son livre *Histoire d'une collaboration* (1919) mène un travail de compilation et d'analyse documentaire afin de rendre justice à l'écrivain Auguste Maquet et ainsi dignifier son honneur en tant qu'écrivain puisqu'il fut, avec Alexandre Dumas père, le créateur de l'œuvre *Les Trois Mousquetaires*, même si Dumas signa lui seul le roman. Sans aucun doute les circonstances existantes pour qu'un succès littéraire universel puisse surgir méritent d'être détaillées et revisitées. L'étude de la collaboration littéraire qui se forgeât entre Maquet et Dumas, ainsi que leur méthode de travail et la dynamique qu'ils adoptèrent pour cette collaboration c'est ce que nous abordons, tout en cherchant marquer les dimensions, les limites et les perspectives de la création littéraire à deux.

MOTS-CLÉS

Auguste maquet. Dumas. Collaboration littéraire. *Les trois mousquetaires*.

RESUMEN

Estudio sobre la escritura colaborativa decimonónica: Auguste Maquet/Alexandre Dumas

Gustave Simon en su libro *Histoire d'une collaboration* (1919) lleva a cabo un trabajo de recopilación y análisis documental para hacer justicia al escritor Auguste Maquet y así dignificar su honor de escritor puesto que fue, junto a Alexandre Dumas padre, el creador de *Los Tres Mosqueteros*, aunque Dumas firmara sólo la novela. No cabe duda de que las circunstancias que se dieron para que un éxito literario de ámbito universal surgiera merecen ser detalladas y recordadas. El estudio de la colaboración literaria que se forjó entre Maquet y Dumas, así como el método de trabajo y la dinámica que adoptaron para dicha colaboración es lo que abordamos, buscando señalar dimensiones, límites y perspectivas de la creación literaria a dúo.

PALABRAS CLAVE

Auguste maquet. Dumas. Colaboración literaria. *Los tres mosqueteros*.

ABSTRACT

Study on Nineteenth-century Collaborative Writing: Auguste Maquet/Alexandre Dumas

Gustave Simon in his book *Histoire d'une collaboration* (1919) carries out a work of compilation and documentary analysis in order to do justice to

the writer Auguste Maquet and to dignify his honor as a writer because he was, with Alexandre Dumas father, the creator of the *The Three Musketeers*, although Dumas single-handedly sign the novel. Undoubtedly, the existing circumstances for a universal successful to emerge need to be detailed and revisited. The study of the literary collaboration that was forged between Maquet and Dumas, as well as their working method and the dynamism they adopted for this collaboration, is what we are approaching, while seeking to mark the dimensions, the limits and perspectives of the creation literary between two.

KEYWORDS

Auguste maquet. Dumas. Litterary collaboration. *The three musketeers*.

Auguste Maquet recoge en su testamento de 1879 unas últimas voluntades dirigidas a sus herederos a quienes solicita que, en nombre de su memoria y su fama, “ma mémoire et ma renommée”, gestionen la propiedad y representación de sus obras, puesto que su dignidad de escritor está en riesgo:

J’entends que jamais ils [mes héritiers] ne permettent la publication ou la représentation de mes ouvrages sans toutes garanties d’exécution et d’interprétation honorables soit de la part de l’éditeur, soit de la part du théâtre. En leur léguant la propriété de mes œuvres, c’est ma dignité d’écrivain, c’est le nom de notre famille que je recommande à leur piété... (S: 5)²

No debemos extrañarnos al leer estas palabras directas y sentidas de Auguste Maquet³, pues bien sabía él cuánto había sufrido y luchado en vida para que se le respetara su parte de entregada labor como escritor; tuvo incluso que llegar a los tribunales para que se le reconociera su participación en la

2. Esta cita la extraemos de la obra de Gustave Simon, *Histoire d’une collaboration*, originariamente de 1919; hemos trabajado con la edición de 2012 de la editorial Le Joyeux Roger que retoma la edición original de Georges Crès & Cie. Las referencias a dicha obra las señalamos entre paréntesis, con S: seguido del número de página de dicha edición.

3. Auguste Maquet nació el 13 septiembre 1813, fue educado en las letras por la voluntad de su padre, un rico industrial. Estudió en el lycée Charlemagne, con dieciséis años le nombraron repetidor de latín y griego y a los dieciocho, profesor suplente de retórica en el mismo establecimiento, lo que le permitió conseguir rápidamente su independencia y dedicarse de pleno a la literatura.

redacción y planificación de varias obras asumidas íntegra y exclusivamente por Alejandro Dumas padre. Esto justificó por lo tanto que Auguste Maquet dejara a sus herederos toda esta serie de avisos, imposiciones y ruegos, y así lo especifica muy claramente en el testamento:

J'ai écrit avec Dumas père un nombre considérable d'ouvrages dont quelques-uns : *Les Mousquetaires*, *Le Chevalier d'Harmental*, *Monte-Cristo*, *La Reine Margot*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Joseph Balsamo*, *La Dame de Monsoreau*, etc., etc., sont connus universellement. Cette collaboration féconde, consacrée par la notoriété publique, sanctionnée par la justice, Dumas l'a reconnue par écrit et par des actes publics, il l'a proclamée cent fois, alors qu'il en avait besoin et ne pouvait s'en passer. D'ailleurs les témoignages sont irrécusables, ils abondent : dans ma correspondance avec Dumas, dans les journaux, comptes rendus littéraires ou judiciaires, partout éclate cette vérité. (*Ibid.*)

Gustave Simon en su libro *Histoire d'une collaboration*⁴ formaliza el reconocimiento que corresponde devolverle a Auguste Maquet por sus méritos y su parte de autoría en las obras firmadas por Dumas padre⁵. Nos hacemos voz en el presente estudio de que un autor como Auguste Maquet merece que se siga difundiendo la verdad sobre su colaboración con Alexandre Dumas, pero sobre todo nos interesan los detalles y pormenores de cómo se llevó a cabo, metódica y estratégicamente hablando, dicha colaboración.

Subrayamos como punto clave del trabajo de Gustave Simon, por los hechos relatados de la época, en torno a 1880, que el patrimonio literario en Francia necesitaba de una nueva legislación y que la justicia enfocara su actuación

4. Fue Lucien Roiffé, sobrino de Auguste Maquet, quien estando en posesión de los manuscritos, correspondencia y documentos de su tío quien le solicitó a Gustave Simon que los publicara comentándolos; así lo expone Gustave Simon al inicio de su libro: "Je lui ai promis. Il me connaissait assez pour savoir que, lui disparu, je tiendrais ma promesse. C'est ainsi que j'ai écrit *l'Histoire d'une collaboration*" (S: 6).

Resulta muy curiosa la forma en que Gustave Simon, a través de su padre, Jules Simon, conoció a Auguste Maquet: le fue presentado a través de Victor Bois, un ingeniero distinguido que colaboraba con el ministro de obras públicas, en 1853, de la siguiente forma: "Mon cher Jules Simon, Maquet est l'homme qui a collaboré aux romans de Dumas. Il n'est pas très connu parce qu'il est très modeste ; vous ne vous doutez pas du travail formidable qu'il a fourni : travail d'imagination, travail de rédaction. Il n'a pas signé, c'est ce qui explique pourquoi il n'a pas conquis la célébrité qui lui appartenait et qui lui revenait de droit. Il a été masqué par le grand nom de Dumas, mais vous verrez par ce qu'il donnera prochainement ce qu'il a été capable de donner d'une façon anonyme" (S: 7).

5. Para información concreta y detallada sobre la vida y obra de Dumas remitimos a la página web de la Société des Amis d'Alexandre Dumas: <https://www.dumaspere.com/index.html>

con nuevos propósitos, ya no sólo velando por los derechos económicos de un autor si no protegiendo el reconocimiento que debería tener cualquier escritor creador de una obra; nos referimos más concretamente al reconocimiento de la autoría que les corresponde a esos escritores colaboradores que han trabajado mano a mano con escritores de fama asentada y de reconocido prestigio, hecho que aún no estaba totalmente establecido ni a nivel legal ni a nivel práctico⁶. Es también en ese sentido que resulta interesante profundizar en las singularidades de esa particular relación y colaboración literaria que existió entre Alexandre Dumas Padre y Auguste Maquet, puesto que estamos frente a dos escritores cuya obra común alcanzó un éxito universal, concretamente con *Les Trois Mousquetaires* (1844), aunque sólo se asocie al apellido de Dumas; no debemos olvidar que cada uno, independientemente, trabajó y publicó su propia obra consiguiendo a nivel individual un alto reconocimiento literario⁷.

1. Una cuestión de carácter, de pasión, de amistad y de casualidad

Quienes conocieron a Auguste Maquet hacen referencia a su carácter tímido, modesto e inseguro que, sin duda, influyó en sus decisiones y actitudes:

En outre Auguste Maquet était affligé d'une timidité qui le poussait à ne rien signer tant qu'il ne se sentirait pas assez sûr de lui. Et cependant il n'était pas dépourvu de moyens d'action, il était rédacteur à *L'Entr'acte*, au *Vert-Vert*, au *Journal de Paris*, à d'autres journaux encore. Car il donnait beaucoup de copie. Il avait des amis, il avait du talent. (S:12-13)

6. En el juicio que tuvieron en 1858, el letrado de Maquet defendía la idea de que la propiedad de un colaborador debe ser la parte que le corresponde tanto de fama “la renommée” como de ganancias “profit”; solicitaba para su cliente una doble reparación; por su reputación como escritor y por su fortuna ya que ambas fueron mermadas: “La propriété intellectuelle est d'une nature si élevée et si spéciale que nul n'a jamais prétendu, par exemple, que le cessionnaire eût le droit, après la vente et en vertu de la vente, de supprimer l'ouvrage vendu et de le publier sous son nom. Quelque absolue que soit la formule de la vente, le nom reste toujours en dehors de la vente. La propriété intellectuelle se constitue de deux éléments : l'élément créateur que le nom révèle : celui-là n'est pas dans le commerce ; l'élément créé, la manifestation matérielle, l'intelligence qui a créé celui-là : celui-ci seul est dans le commerce” (S: 91).

7. Ambos autores a la vez que colaboraban juntos, publicaban independientemente sus propias obras: más adelante presentamos el listado de dicha producción. La colaboración duró unos diez años, después Maquet se independizó y sólo publicó por su cuenta.

Sus amigos eran testigos de las circunstancias de Maquet y cuando le presentaban ante todo destacaban sus cualidades como escritor, su capacidad de trabajo y el motivo por el cual no estaba valorado en su justa medida: “Il n’est pas très connu parce qu’il est très modeste” (S:7). Su forma de ser, su pasión por las letras, en un momento en el que las condiciones de producción para el hombre de letras se modificaban tan sustancialmente en Francia confluyeron en una serie de circunstancias muy interesantes y particulares. Aparte de su carácter, es importante señalar que Maquet era también conocido por su naturaleza agradecida y por su falta de ambición, sin embargo, su profunda pasión por la literatura y por la escritura le forzaban a ir dando pasos y a intentar conseguir cierto reconocimiento.

En 1838 Auguste Maquet le entregó a su gran amigo Gérard de Nerval la obra de teatro que había escrito, *Un soir de carnaval*, para que la leyera y le hiciera algún comentario al respecto. Gérard de Nerval, en un primer momento, le hizo una recomendación buscando entres sus contactos la manera de que se pudiera escenificar lo antes posible la obra teatral de su amigo para así medir la aceptación del público; la primera propuesta fue que se llevara a los escenarios pero sin que constara el nombre de Maquet como autor de la misma⁸. Finalmente, pensando en cómo se sentía Maquet por perder la oportunidad de darse a conocer, y ante todo por la gran amistad que les unía, Gérard de Nerval decidió retrasar lo que tenía entre manos para priorizar la oportunidad de su amigo y decidió ponerse en contacto con Alexandre Dumas. Con la siguiente carta le comunicó a su amigo Auguste Maquet las gestiones llevadas a cabo:

Ce 7 décembre 1838.

Mon cher ami,

Je n’ai pas voulu t’écrire sans être sûr de tout. Dumas a récrit la pièce entièrement ; sur tes idées toutefois ; tu seras nommé. La pièce est reçue et plaît à tout le monde et va être jouée. Voilà.

Adieu, GÉRARD.

Je te donnerai rendez-vous demain pour te présenter à Dumas. (S: 16)

8. Resultan interesantes las reflexiones de Gérard de Nerval respecto a las condiciones de los escritores principiantes: era muy común en la época que las primeras obras de los escritores noveles se cediesen a escritores reconocidos o a directores de teatros para que adaptaran las obras y así medir la recepción por parte del público. Era la forma de iniciarse y de ir entrando en el círculo de los artistas.

Así fue cómo Auguste Maquet y Alexandre Dumas se conocieron por primera vez, por la intervención de Gérard de Nerval. Para Maquet la implicación de su amigo fue un acontecimiento más que emocionante, con sólo veinticinco años su obra iba a ser representada e iba a conocer al gran Dumas, quien además iba a colaborar en su trabajo⁹. Fue un primer contacto que le abrió todo un horizonte de expectativas: el teatro, su futuro como escritor, nuevos contactos, incluso tal vez, un día, la fama llegaría.

Dumas avait une célébrité qui lui ouvrait les portes des journaux et des éditeurs. Il faisait entrer par ces mêmes portes son collaborateur. Maquet n'avait pas les corvées de faire antichambre, précieux avantage dont il reconnaissait toute la valeur. (S: 41)

Es importante entender las relaciones que existían entre los escritores: se hacían favores, se ayudaban, se acompañaban, sentían devoción los unos por los otros, aunque también, por supuesto, se criticaban: hay que entender bien las alianzas y las rivalidades literarias que eran, ni más ni menos, que el reflejo de las preocupaciones y discusiones de toda una época¹⁰. Pero es frecuente ver entre los escritores la preocupación y el interés por cultivar las amistades y, es importante destacarlo, para entender tanto la situación como las decisiones de los autores que nos ocupan¹¹.

Gustave Simon indica en el capítulo III de su obra un dato muy interesante que él califica de detalle¹², pero que desde nuestra perspectiva

9. Su obra fue interpretada en el teatro de la Renaissance.

10. Remitimos sobre este tema a la obra *Littérature française du XIXème siècle* que muestra muy bien la evolución de los géneros y la profesión de escritor a lo largo del siglo: resulta especialmente curioso ver la transformación del género teatral.

11. Prueba de ello es la carta de 1845 de Maquet dirigida a Dumas en la que describe su amistad, una relación de confianza y totalmente desinteresada: “Notre collaboration s’est toujours passée de chiffres et de contrats. Une bonne amitié, une parole loyale nous suffisaient si bien que nous avons écrit un demi-million de lignes sur les affaires d’autrui sans penser jamais à écrire un mot des nôtres. Mais un jour vous avez rompu ce silence: c’était pour nous laver des calomnies basses et ineptes, c’était pour me faire le plus grand honneur que je puisse espérer; c’était pour déclarer que j’avais écrit avec vous plusieurs ouvrages; votre plume, cher ami, en a trop dit; libre à vous de me faire illustre, non pas de me rentrer deux fois. Ne m’avez-vous pas déjà désintéressé quant aux livres que nous avons faits ensemble? Si je n’ai pas de contrat de vous, vous n’avez pas de reçus de moi; [...] Gardez cette lettre si vous pouvez, cher ami, pour la montrer à l’héritier farouche, et dites-lui bien que, de mon vivant, je me tenais fort heureux et fort honoré d’être le collaborateur et l’ami du plus brillant des romanciers français”. (S: 60-61)

12. El título del capítulo es: “Comment le premier roman de Maquet devint le septième roman de Dumas”.

debe analizarse como el elemento motor de la colaboración literaria: Maquet, desde muy joven se sintió atraído por la novela histórica, que fue el género que se convirtió en fuente de sus futuros grandes éxitos. Era un apasionado de documentos históricos: cuando encontraba alguno interesante, lo investigaba a fondo y le sacaba el máximo partido para sus novelas y sus obras de teatro. Curiosamente su pasión coincidió perfectamente con las expectativas y las prácticas literarias de Dumas, y esta coincidencia en la pasión por los hechos, documentos y relatos históricos, casualmente o no, ilustra el inicio del intercambio literario de ambos autores. Maquet le presentó a Dumas, en 1840, su proyecto para la novela *Le Chevalier d'Harmental*, inmediatamente, y sin dudarlo, Dumas la publicó, firmada únicamente con su nombre¹³: así fue cómo Maquet debutaba como novelista, con un gran éxito, pero anónimamente, sin sacar ningún provecho. Sin embargo Maquet se sentía muy orgulloso de que Dumas le hubiese honrado apropiándose de una de sus ideas ya que le parecía envidiable ser el colaborador del novelista más ilustre del siglo:

Mais quoi ! Dumas l'avait distingué, deviné ; il lui avait fait l'honneur de s'approprier une de ses idées. N'était-ce pas là un hommage rendu, une consécration ? n'étaient-ce pas là de vastes espoirs ouverts sur de plus larges horizons ? n'était-ce pas un titre enviable de se dire et d'être le collaborateur du plus grand romancier du siècle ? Quelle belle carrière et quelles brillantes échappées sur l'avenir ! (S: 18)

No imaginaba Maquet, ni podía adivinar entonces, los devenires de dicha colaboración. Recordemos que Dumas, antes de “apadrinar” a Maquet, había publicado seis novelas, pero se le conocía sobre todo como autor dramático;

13. Gustave Simon hace unas apreciaciones sobre las decisiones de Dumas que retomamos, sin entrar en valoraciones: “Dumas, toujours décidé, connaissant le parti qu'on pouvait tirer de bons collaborateurs, ne devait pas perdre l'occasion de s'associer un écrivain dont il venait d'apprécier la valeur. Et avec son flair si souvent avisé, sa charmante bonhomie, sa cordialité expansive, son éloquence d'une rondeur exubérante, il appelait et enchaînait tout naturellement les concours. Et avec quel art, quel généreux abandon, quelle joyeuse camaraderie il savait les utiliser, je ne veux pas dire un autre mot qui dépasserait ma pensée. Si, dans le cours de ce récit, on rencontre des défaillances, des petitesse, des injustices, le lecteur s'apercevra à quels mobiles il devra les attribuer. Il se gardera de se montrer trop sévère, car Dumas était essentiellement bon. Il aurait même volontiers donné ce qu'il n'avait pas, quitte à s'endetter, confiant dans son labeur qui était considérable et disposant d'un capital qu'il détenait dans son cerveau, et dont il mangeait à l'avance les revenus. Car il a toujours été prodigue, le père prodigue ; harcelé par ses créanciers, la question d'argent, qui le torturait à tous les instants, l'a poussé jusqu'à méconnaître le sentiment de la justice et à vouloir s'approprier, non dans un but de gloire, mais par nécessité, un bien qui n'appartenait pas à lui seul”. (S: 19)

fue con la publicación de *Les Trois Mousquetaires* que Dumas pasó realmente a ser un autor exitoso a nivel internacional. Así pues, dos hombres con una misma pasión por la historia y la escritura, con la intervención de un amigo, se encuentran en un mismo camino y, por esa conjunción de circunstancias, tiene lugar, curiosamente, uno de los acontecimientos más importantes de la literatura popular del siglo XIX¹⁴.

2. Una colaboración a dos en la distancia: fecunda, intensa y exitosa

Tal y como lo señala en su testamento Auguste Maquet la colaboración de ambos escritores fue muy abundante: “J’ai écrit avec Dumas père un nombre considérable d’ouvrages”. La colaboración fue especialmente fecunda puesto que ambos eran escritores muy productivos y tenían una impresionante e inigualable capacidad de trabajo.

En la carta que Alexandre Dumas dirigió al Comité de gens de lettres en 1845 para protestar por el panfleto que Eugène Mirecourt había publicado difamándole en su vida privada, hizo un recuento muy interesante de la producción literaria de Auguste Maquet en solitario y a dúo con él:

Nous avons fait en deux ans, Maquet et moi :

<i>Les Mousquetaires</i>	8 volumes
<i>La suite des Mousquetaires</i>	10 —
<i>La Fille du Régent</i>	4 —
<i>La Reine Margot</i>	4 —
<i>Le Chevalier de Rougeville</i>	6 —

Je ne parle pas de *Sylvandire* et de *d’Harmental*, en tout 42 volumes.

[...] Calculons d’abord ce qu’isolément nous avons fait seuls. Ce calcul prouvera que, si copieux que soit le produit de notre collaboration, chacun de nous a eu encore du temps de reste.

M. Maquet a produit à soi seul :

Le beau d’Angennes	3 volumes
Deux trahisons	2 —
Cinq mots sur un mur	

14. En el momento de la publicación en folletín, *Los Tres Mosqueteros* conoce un enorme éxito popular. Los lectores esperan cada día la continuación de la historia en el periódico *Le Siècle*, cuyas ventas aumentan considerablemente. La novela es casi inmediatamente publicada íntegramente en 1844. En cuanto a su acogida en los medios literarios, hubo división de opiniones.

Bathilde

Vincennes

Bicêtre

Six mois de feuilleton à la *Revue de Paris*, en tout 15 volumes.

J'ai produit :

Georges 3 volumes

Fernande 3 —

Gabriel Lambert 7 —

Les frères corses 2 —

Cécile 2 —

Amaury 4 —

Le siècle de Louis XIV 10 —

Albine 3 —

La galerie de Florence 4 —

33 volumes sans compter le théâtre et le courant du travail.

Ceci est un exemple de ce que peuvent produire deux hommes qui, soit isolément, soit en collaboration, ont pris l'habitude de travailler douze à quatorze heures par jour. (S: 55-56)

Esta carta muestra claramente la intensidad de trabajo que tenían ambos autores y lo productivos que eran literariamente, tanto juntos como por separado; también fue una prueba sin precedentes para las reclamaciones de Maquet frente a Dumas porque en ella por primera vez proclamaba abiertamente su colaboración en la concepción de las obras firmadas únicamente por él. Dejando de lado la cuestión legal y polémica de la verdadera naturaleza de la colaboración de Maquet y Dumas, a la que Gustave Simón dedica unas páginas muy pertinentes y elocuentes, acompañadas de la necesaria justificación documental¹⁵, nos interesa seguir con la dinámica de trabajo que Dumas y Maquet instauraron entre ellos para su particular colaboración literaria. El análisis que Gustave Simon lleva a cabo sobre la técnica dual Dumas-Maquet / Maquet-Dumas, le lleva a plantearse una primera pregunta: “De quelle façon s’opérait cette collaboration à distance?”; Simon señala que, sin duda alguna, tuvieron que adoptar un método de trabajo para dicha colaboración, pensado a la medida de sus circunstancias:

15. La justificación documental se basa en los documentos de trabajo que utilizaron, manuscritos, cartas y notas, correspondencia varia y artículos literarios.

Un travail à deux suppose des pertes de temps, des causeries ; d'autre part, une production aussi intensive en une dizaine d'années ne peut incomber à un seul écrivain, si fécond et si actif qu'il soit. Il y avait donc une méthode à adopter. (S: 36)

Hay una serie de aspectos que llaman nuestra atención en la colaboración Maquet/ Dumas, a diferencia de la colaboración de otros dúos de autores literarios sobre los que nos hemos interesado anteriormente¹⁶; y es que en este caso concreto estamos frente a una colaboración literaria a distancia, lo que requería una forma de poder comunicarse, en la época, de manera rápida y fluida. Asimismo, de la afirmación anterior de Simon, queremos subrayar dos aspectos que nos parecen especialmente destacables: por una parte la cuestión de la pérdida de tiempo, por los necesarios intercambios de ideas, opiniones y charlas que conllevan las decisiones entre dos autores sobre tramas, estilos, argumentos y demás elementos presentes en las obras literarias. En este sentido entendemos que trabajar a dúo, colaborar en la escritura de una historia a cuatro manos, elaborar un plan con sus detalles, redactar propiamente, conlleva forzosamente un intercambio de ideas, de opiniones, de charlas sobre algún aspecto o matiz, y revisiones, pero no compartimos que el método adoptado por Dumas y Maquet, ni cualquier tipo de colaboración literaria, se plantee como una práctica que obligatoriamente implique una pérdida de tiempo. Además, esta suposición va en contra, o nos lo parece, de la idea de la fecunda y activa productividad del dúo: si se pierde tiempo entonces se debería producir menos... Volviendo al caso concreto que nos ocupa, finalmente Maquet y Dumas encontraron la forma de sincronizarse, una fórmula que evitó todo tipo de reuniones innecesarias y que les resultó muy fructífera.

Mais l'exécution entraîne des heurts, des hésitations, des tâtonnements. Il fallait donc causer ; pour ne pas soustraire un temps précieux au labeur, on avait supprimé les rendez-vous, sauf pour une circonstance exceptionnelle ; on avait pris le parti de déjeuner ou de dîner ensemble de temps en temps. Les grandes lignes étaient ainsi arrêtées ; l'action pouvait se dérouler sans effort et sans contrainte. (S: 36)

El segundo aspecto que llama particularmente nuestra atención es lo que entiende Simon como una evidente consecuencia de la escritura a dos: debe tener una mayor productividad por ser compartida, y todo ello,

16. Nos referimos concretamente a los hermanos Edmond y Jules de Goncourt.

tengámoslo presente, dentro de la dinámica de trabajo a distancia. Nos parece una interpretación muy curiosa de la situación colaborativa. Es en una carta dirigida a Paul Lacroix¹⁷ donde Maquet hace referencia por primera vez al inicio de la colaboración y en la forma en que se llevaba a cabo el trabajo:

Nous avons fait ensemble *Les Trois Mousquetaires*, dont les premiers volumes furent écrits par moi, sans plan arrêté entre nous, d'après le premier volume des *Mémoires de d'Artagnan*. (S: 23)

Parece pues que Maquet era quien diseñaba la estructura y redactaba. Gustave Simon, para demostrar de manera fehaciente las declaraciones de Maquet, lleva a cabo una interesante comparativa textual entre el texto impreso de *Les Trois Mousquetaires* y el manuscrito de Maquet, documentos que están depositados en la Biblioteca Nacional de Francia para quien desee consultarlos. De dicha comparativa se deduce que Dumas también tuvo una parte activa en el texto, desarrolló algunas escenas, modificó el orden de algunos capítulos, pero fue Maquet quien estructuró y diseñó las novelas, y eso ocurrió, de manera regular, para todas las futuras obras en común. Los temas estaban sobre la mesa: Maquet era quien los aportaba, tenía iniciativa, imaginación, capacidad, facilidad y el don de saber bordar las historias:

C'était, en général, Maquet qui prenait l'offensive ; déjà entraîné par son premier roman, *Le Chevalier d'Harmental*, puis par *Sylvandire*, et enfin par *Les Trois Mousquetaires*, il avait la science de construire les plans ; nous avons entre les mains les plans suivants, presque tous complets et conformes aux ouvrages publiés : *Joseph Balsamo*, *Le Bâtard de Mauléon*, *Le Chevalier de Maison-Rouge*, *Le Vicomte de Bragelonne*, *Le Collier de la Reine*, *La Dame de Monsoreau*, *Les Quarante-Cinq*, *Ingénue*, *Ange Pitou*, *Catilina*.

Nous avons aussi une grande partie du plan de Monte-Cristo [...]. Maquet avait ainsi un solide canevas sur lequel il pouvait broder toutes les aventures. Il avait une grande facilité ; il multipliait les feuillets qu'il transmettait à Dumas. (S: 36-37)

Maquet redactaba y enviaba su proyecto a Dumas, quien revisaba, retocaba y copiaba de su puño y letra el texto, pero también, no lo olvidemos, hay evidentes pruebas de sugerencias y observaciones de Dumas: leyendo los

17. Esta carta no está fechada; la integralidad de esta carta tan interesante está en la obra de Simon recogida al final, páginas 86-87.

borradores de Maquet, Dumas se hacía muchas preguntas sobre la evolución de la trama... y entonces le escribía una nota para salir de dudas; cuando lo veía pertinente, entonces aportaba nuevas peripecias a la trama.

Ou Dumas envoyait des observations à Maquet ou il lui suggérait quelque idée ou quelque développement qui lui venait à l'esprit, ou bien encore il intercalait lui-même quelque épisode, en avertissant son collaborateur. Maquet semblait avoir pris sur lui une telle influence, à la suite du roman des *Trois Mousquetaires*, que Dumas se fiait à son jugement ; presque toujours Dumas le questionnait par lettre, lui demandait où il voulait le conduire, suivant avec docilité l'intrigue, sauf quand il trouvait une anecdote qui faisait rebondir l'action ; souvent alors il en demandait la rédaction à Maquet. (S: 37)

Hay una enorme cantidad de notas con mensajes cortos de Dumas puesto que no le gustaba escribir cartas largas. La dinámica se desarrolló de esta manera bastante fluida, sin esfuerzos, sin imposiciones: si algo faltaba o se olvidaba, se mandaba una notita urgente y así no había ningún tipo de interrupción ni de discusión innecesaria. Cada uno en su domicilio gestionaba su tiempo y su trabajo. Gustave Simon publica muchas de esas notas con la intención de mostrar cómo trabajaban en el día a día Dumas y Maquet; en el margen están anotados a lápiz los comentarios de Maquet, ya que las utilizó en el juicio: interesante aportación que busca delimitar la parte que le corresponde a cada escritor.

Bon et cher ami,

Si vous pouviez demain soir venir, afin que nous fassions une bonne botte de plan. Je pars probablement dimanche au soir. Si je pouvais vous laisser deux volumes et les trouver à mon retour.

Et Maquet inscrit cette note au crayon : *Comment se faisait le plan à deux.*

J'attends de la copie, donnez-en le plus que vous pourrez, je vais tâcher de rester trois jours à Saint-Germain et de travailler à mort. Travaillez aussi, ne perdez pas un instant. Nous pourrions faire trois volumes ce mois-ci.

—————
Nous n'allons plus ; un coup de collier, je vous prie.

—————
Voilà deux jours que vous me laissez sans copie, et voilà par conséquent deux jours que vous faites de moi l'homme le plus malheureux de la terre.

—————
Pouvez-vous me remettre votre manuscrit, afin que je ne perde pas la nuit ?
—————

Quatre-vingts de vos pages donnent dix-sept des miennes. En un mois par conséquent, si vous voulez trois volumes. Dites-moi à quelle heure je dois attendre tous les jours la copie, afin que je me règle là-dessus.

Maquet met cette note en tête : *Évaluation de ma copie.*

Je manque de copie. De une heure à deux heures aujourd'hui, j'attendrai un paquet. Vos 190 pages ne m'ont mené cette fois qu'à 70. (S: 37-38)

Gustave Simon analiza, en referencia a las últimas dos notas, la diferencia en el número de páginas. Señala que a partir de que Maquet escribe la primera novela, Dumas sólo se ocupaba de condensar la copia de su colaborador, lo que era contrario a sus costumbres, ya que él era más tendente a desarrollar escenas. Lo cierto es que Alejandro Dumas tenía una letra pequeña y fina, apretaba mucho las palabras. Maquet, al contrario, tenía una letra muy grande y sus palabras estaban muy espaciadas: de ahí la diferencia en el número de páginas¹⁸.

Sin duda el método que adoptaron dio buenos resultados, permitió un intercambio productivo y un resultado abundante y muy exitoso; tanto Maquet como Dumas, con ese generoso e intenso intercambio de notas y cartas dan muestra de unas capacidades excepcionales tanto por la buena memoria que tenían en cuanto a detalles sobre la trama, escenas, personajes, etc... también tienen mucha habilidad y flexibilidad, pero sobre todo es esa mecánica ingeniosa a dos la que llama la atención. Gustave Simon a través del trabajo de publicación de documentos inéditos penetra en la intimidad de esta colaboración, fijando los rasgos, mostrando la comunión de ideas y la labor de dos eran hermanos gemelos literarios que se comprendían, que se querían, que finalmente se separaron, pero que, según él, siempre deberían mantenerse inseparables en nuestra historia literaria (S: 114).

3. Una colaboración de dependencia

Constatamos que Maquet tenía el rol de guía y de inspirador: Dumas terminó confiando totalmente en él, casi a ciegas. Son más que interesantes las afirmaciones de Dumas respecto a su relación con Maquet cuando reconoce

18. Un tema pendiente de profundizar es la genética de los textos, que en este caso es lo que Gustave Simon lleva a cabo para comparar las aportaciones a cada versión. En los manuscritos de otros ejemplos de colaboración literaria se puede apreciar lo que cada uno aportó y resulta un trabajo muy curioso.

que existió una relación de dependencia: Dumas se encuentra totalmente perdido y bloqueado, y afirma no poder trabajar sin el texto de Maquet:

Il le dit nettement : il ne peut travailler que quand il a la copie de Maquet, sinon il est désorienté, désarçonné, incapable de poursuivre. Il le confesse de fort bonne grâce et avec une parfaite simplicité, car parfois il ne sait où Maquet veut le conduire ; il lui demande même de l'éclairer sur les péripéties de l'aventure engagée, de lui dire comment elle devra se dénouer, de le renseigner sur l'intervention future de certains personnages, toutes questions d'ailleurs fort légitimes et fort naturelles entre collaborateurs. Car si Maquet fournit le plus souvent le plan, s'il écrit le roman, s'il mène l'intrigue, s'il utilise tous les documents historiques qu'il a consultés, Dumas, qui veut accumuler volumes sur volumes, donne libre carrière à son imagination féconde, à sa verve galopante, pour broder des développements, pour introduire des aventures nouvelles, et il lui arrivera d'arrêter Maquet dans son travail, en lui suggérant l'idée de quelque scène qui fera rebondir le roman, et c'est ainsi qu'il mêlera à l'histoire vraie quelque fantaisie qui lui a valu la réputation d'avoir travesti l'Histoire. (S: 39-40)

Con el tiempo la relación entre Maquet y Dumas fue cambiando, surgieron así discrepancias por los honorarios y por el reconocimiento. Maquet buscaba una vía más independiente y propia. Gustave Simon retoma en su libro una carta de Dumas dirigida a Maquet, del 2 de abril de 1856, en la que le hace una nueva propuesta de colaboración, carta en la que Dumas expone de manera muy elocuente su propuesta de un nuevo posicionamiento literario para la nueva colaboración: Dumas se señala esencialmente en su faceta teatral y Maquet como novelista. A su vez Dumas se muestra bastante desesperado, durante diez años no pudo abstraerse de Maquet, pero era consciente de que Maquet estaba teniendo varios éxitos y no estaba ya por la labor de seguir en el anonimato, ahora prefería trabajar solo para conseguir su propia notoriedad y dinero. Es cierto que durante los diez años que duró la colaboración entre ambos autores, hubo una total y plena confianza a nivel literario:

Dumas peut écrire un feuilleton la veille, Maquet peut écrire le feuilleton du lendemain, on sera incapable de dire le nom de l'auteur. C'est ce qui justifie la confiance que Dumas avait en son collaborateur lorsqu'il le pria de remettre directement la copie aux journaux sans passer sous son contrôle. (S: 53)

Lo que sí resulta evidente, por el gran éxito cosechado con las obras comunes, es que la historia, trama, redacción, etc... de las obras comunes

gustaron mucho: eso forjó, animó y prolongó la amistosa colaboración literaria¹⁹.

4. El éxito no sólo es una cuestión de dinero, fama y apellido

El éxito de una obra no es meramente una cuestión de trabajo ni de implicación en la trama, hay mucho más, es evidente: en este sentido cabría indagar una cuestión crucial y más que fundamental, saber qué determina el gusto del público lector frente a una obra literaria en un momento dado de la historia. Evidentemente esta cuestión, planteada respecto a una obra publicada en 1844, es difícil de abordar, y va más allá de los límites de nuestro trabajo, pero no por ello deja de suscitar nuestro interés.

El dúo Maquet — Dumas que produjo novelas históricas y obras de teatro, estando ambos totalmente apasionados por su trabajo, coincidió con el enorme éxito que tuvieron los dos géneros en la época. No nos debe sorprender pues el éxito conseguido a través de la colaboración literaria a distancia que, aunque fuera fundamentalmente a través de notas, no entorpeció en absoluto la producción textual. Queda demostrado que era casi siempre Auguste Maquet quien planteaba la trama, redactaba y Alexandre Dumas añadía episodios y detalles. Tras analizar y reflexionar el trabajo elaborado por Gustave Simon, sobre todo en cuanto a los detalles que aporta sobre esta peculiar colaboración literaria, queda matizar la cuestión del reconocimiento que Maquet solicita en su testamento: rogaba a sus herederos, por dignidad, fama, memoria y por su familia, que siempre tuviesen en cuenta las necesarias garantías sobre la publicación y representación de sus obras. El testamento de Maquet es una muestra de la preocupación que tenía por su posteridad y también es un paso muy importante en cuanto a la reivindicación para el futuro de los escritores, apelando al respeto por la dignidad, sean conocidos o no. Su preocupación por la verdad, la justicia y su honorabilidad han ido más allá de su vida, ha dejado su voz escrita para que se restituya la parte de honor que le corresponde: honor por su don de escritura, por su generosidad, por su alto concepto de amistad, por su lealtad, por su apasionada entrega a la literatura, ... Prueba de todo ello es la carta de 1845 que Maquet dirige a Dumas, dejando por escrito su

19. A raíz de todo lo que sabemos, sólo podemos plantearnos la pregunta de que si ambos nombres hubiesen constado en la portada de los libros comunes, ¿se habría prolongado dicha colaboración?

desistimiento de los derechos sobre las obras comunes para no perjudicar a Dumas y evitar un escándalo²⁰:

Cher ami,

Notre collaboration s'est toujours passée de chiffres et de contrats. Une bonne amitié, une parole loyale nous suffisaient si bien que nous avons écrit un demi-million de lignes sur les affaires d'autrui sans penser jamais à écrire un mot des nôtres. Mais un jour vous avez rompu ce silence ; c'était pour nous laver des calomnies basses et ineptes, c'était pour me faire le plus grand honneur que je puisse espérer ; c'était pour déclarer que j'avais écrit avec vous plusieurs ouvrages ; votre plume, cher ami, en a trop dit ; libre à vous de me faire illustre, non pas de me renter deux fois. Ne m'avez-vous pas déjà désintéressé quant aux livres que nous avons faits ensemble ? Si je n'ai pas de contrat de vous, vous n'avez pas de reçus de moi ; or, supposez que je meure, cher ami, un farouche héritier ne peut-il venir, votre déclaration à la main, réclamer de vous ce que vous m'avez déjà donné ? L'encre, voyez-vous, veut de l'encre, vous me forcez à noircir du papier. Je déclare renoncer, à partir de ce jour, à tous droits de propriété et de réimpression sur les ouvrages suivants que nous avons écrits ensemble, savoir : Le Chevalier d'Harmental, Sylvandire, Les Trois Mousquetaires, Vingt ans après, suite des Mousquetaires, Le Comte de Monte-Cristo, La Guerre des femmes, La Reine Margot, Le Chevalier de Maison-Rouge, me tenant une fois pour toutes bien et dûment indemnisé par vous d'après nos conventions verbales. Gardez cette lettre si vous pouvez, cher ami, pour la montrer à l'héritier farouche, et dites-lui bien que, de mon vivant, je me tenais fort heureux et fort honoré d'être le collaborateur et l'ami du plus brillant des romanciers français. Qu'il fasse comme moi.

Hay quien pudiera pensar que la colaboración a distancia Maquet-Dumas no fue una colaboración tal y como cabría esperar, no al menos una colaboración como se entiende en su esencia, una forma en la que ambos escritores compartiesen la totalidad de la creación literaria. Qué duda cabe que cada uno aportó al dúo lo que mejor podía para las letras, en el caso de Dumas fue la experiencia, los contactos, su arte de la negociación y su toque literario personal. Mientras Maquet estuvo entregado totalmente a la labor

20. Jules Lacroix en una carta de 1857 relata de manera muy fehaciente su visión de los hechos, lo que nos demuestra que en el entorno literario y personal más cercano de ambos conocía la situación: "Le nom de Dumas était radieux, magique; et, dans mon opinion, il valait commercialement beaucoup plus que le vôtre alors. Je demandai donc à notre ami ce qu'il y avait à faire. Eh bien ! me dit-il, cette part de propriété, je la rachète à Maquet moyennant 200 francs par volume que je lui promets sur chaque édition de nos œuvres. "C'est alors, mon cher ami, que vous écrivîtes à Dumas une lettre par laquelle vous renonciez à la propriété des ouvrages déjà faits, vous déclarant indemnisé par ces conventions verbales. Voilà tout ce que je me rappelle de cette affaire"" (S : 59)

común, la colaboración funcionó: ciertamente es una colaboración en parte desigual por no tener los dos escritores el mismo reconocimiento literario por parte del público ni cosechar los mismos beneficios, y también porque Maquet se involucró más en las obras, pero así fueron las circunstancias. La realidad es que Dumas es Dumas, y así ha quedado en la memoria colectiva; ya en la época, Jules Simon se lo advirtió a su hijo:

Victor Bois a raison. Maquet, avec qui tu as déjeuné hier, est un des auteurs des Mousquetaires. Tu liras ce roman plus tard. Tu as autre chose à faire pour l'instant, mais quand tu le liras, tu seras charmé comme je l'ai été moi-même. Dumas a signé seul *Les Mousquetaires* ; pour le public il est et il sera toujours l'auteur des Mousquetaires, quand on démontrerait le contraire avec preuves à l'appui. (S: 7-8)²¹

Terminada la colaboración, a Dumas ya no le fueron tan bien las cosas, tuvo pocos éxitos. Sin embargo, para Auguste Maquet, fue todo lo contrario: tuvo un éxito muy halagador y ruidoso con sus obras personales. Maquet hacía a menudo alusión al pasado, pero de forma discreta; su pasado era totalmente desconocido por los periodistas de la época que, sin embargo, deberían haber estado informados para así proclamarlo abiertamente. A través de sus éxitos Maquet pudo medir el perjuicio que le había causado el anonimato²²: se le consideró como colaborador de Dumas, pero sin designar ninguna obra y, perdido entre tantos escritores, sólo le quedaba intentar rectificar los errores y hacerse justicia a si mismo ya que se le había negado en los tribunales.

21. Nos hemos cuestionado el por qué cuesta tanto aceptar una realidad evidente, públicamente y judicialmente reconocida. Seguramente cambiar la historia o las referencias grabadas en ella no es tan sencillo: estando una obra ya publicada con la firma de un autor de prestigio (hablamos de Dumas) es, en parte lógico, y casi imposible cambiar esa realidad a posteriori. Nos referimos por supuesto a *Les trois Mousquetaires*, que evidentemente es un texto universalmente exitoso, pero cabe preguntarse si por la conjunción de dos estilos, por aportaciones de dos escritores diferentes o por el método colaborativo empleado... quedan pues posibilidades de análisis; también puede que sea porque en esa obra hubo unas cualidades textuales diferentes (la trama, el desenlace, el estilo,...) cualidades que influyeron en la recepción del texto, por eso el público lo acogió tan magníficamente. Nos surge pues unas últimas preguntas: ¿Hubiese tenido la misma acogida si hubiesen constado los dos apellidos? ¿Es el público lo suficientemente sensible al estilo de un escritor como para sentir su forma de escribir?

22. Maquet como dijimos anteriormente, de carácter tímido y falta de seguridad en si mismo, tenía muchos amigos y conocidos que sabían de su situación: "Ses amis doivent lui prêter leur appui. Il n'a pas recueilli le bénéfice littéraire que sa grande valeur aurait dû lui assurer. Il est presque inconnu pour le grand public qui ne lit pas son nom sur les volumes tirés à des centaines de mille d'exemplaires. Et cependant ce qu'il a fait aurait suffi pour lui créer une belle réputation". (S: 8)

Nos queda subrayar que ambos escritores estuvieron muy unidos, literaria y sentimentalmente. Una larga colaboración selló su amistad que sobrevivió a la ruptura. Maquet siempre estuvo agradecido a Dumas por permitirle compartir su trabajo, aun sabiendo que las puertas de la gloria sólo les estaban entreabiertas. Sin duda sintió a veces enfado, decepción y frustración, pero el Dumas encantador le seducía, y su admiración y respeto le cegaban respecto a su propia fama. La muerte de Dumas despertó en él recuerdos de antaño, pero como suele pasar, sólo recuerdos radiantes que despertaron en él una pena inmensa, por ello Maquet desde su retiro tuvo la intención de contar su vida y los detalles de la particular colaboración con Dumas. Desgraciadamente su proyecto nunca llegó a buen puerto, esta apasionante parte de la historia literaria francesa nos falta, pero nos quedan sus palabras intencionadas:

Il s'agit de ma longue intimité avec Dumas père et de l'immense travail qui résulte de notre collaboration. Je ne chercherai jamais à diminuer ce grand écrivain, mon maître et longtemps mon ami. Je le proclame un des plus brillants esprits parmi les illustres et le meilleur peut-être parmi les hommes de bonne volonté — bonæ voluntatis — j'ai dit parmi les hommes. Mais, outre qu'une pareille figure veut être peinte ressemblante et que seul je puis aujourd'hui réussir cette ressemblance, il y aura pour le monde un vaste sujet d'études, de méditation et un profit considérable dans cette histoire vraie, vécue, comme on dit aujourd'hui, d'une époque splendide, d'une sève inouïe, dont j'espère analyser les résultats, synthétiser l'idée et reproduire les types, hommes et œuvres, avec passion et vérité. (S: 112-113)

Las palabras de Maquet sólo pueden animarnos a seguir aventurándonos en los detalles literarios de una época tan inspiradora y a seguir investigando la magia de la escritura colaborativa.

Bibliografía

- BERSTEIN, MILZA *Historie du XIXe siècle*, Hatier, 1996.
 BRUNEL, P. *Historie de la littérature française XIX^e et XX^e siècle*, Bordas, 1996.
 MICHEL, BECKER, BURY, *Littérature française du XIXème siècle*, Paris, PUF, 1993.
 SIMON, G. *Historie d'une collaboration*, Montréal, Le joyeux Roger, 2012.
<https://gallica.bnf.fr/blog/03122013/auguste-maquet-ecrivain-et-collaborateur-dalexandre-dumas?mode=desktop>

« Le seul qui ne m’ait jamais attaqué ». Alexandre Dumas et Pier Angelo Fiorentino, amis et collaborateurs

Vittorio Frigerio
Dalhousie University
Vittorio.Frigerio@Dal.Ca

Rebut: 10 de gener de 2023

Acceptat: 24 de febrer de 2023

RESUM

“L’únic que mai no em va atacar”. Alexandre Dumas i Pier Angelo Fiorentino, amics i col·laboradors

Aquest article se centra en la relació entre Alexandre Dumas i un dels seus nombrosos col·laboradors, el napolità Pier Angelo Fiorentino. Repassa la carrera de Fiorentino des dels seus inicis, n’analitza la relació amb el novel·lista francès, i les formes en què es va percebre a França, als països anglofons i a Itàlia. Presta especial atenció a la possible contribució de Fiorentino a la traducció de *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, així com a la controvèrsia entre Dumas i Francesco De Sanctis sobre l’autoria del *Comte de Monte-Cristo*, que el crític va atribuir a l’escriptor napolità.

PARAULES CLAU

Alexandre Dumas, Pier Angelo Fiorentino, escriptura col·laborativa, literatura popular francesa

RÉSUMÉ

« Le seul qui ne m’ait jamais attaqué ». Alexandre Dumas et Pier Angelo Fiorentino, amis et collaborateurs

Cet article analyse les rapports entre Alexandre Dumas et l’un de ses nombreux collaborateurs, le napolitain Pier Angelo Fiorentino, évoquant la carrière de celui-ci depuis ses débuts et retraçant ses relations avec le romancier français, ainsi que la façon dont elles ont été perçues dans le milieu littéraire en France,

dans les pays anglophones et en Italie. Il se concentre en particulier sur la question de la participation éventuelle de Fiorentino à la traduction des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* et sur la dispute qui a opposé Dumas à Francesco De Sanctis au sujet de la paternité du *Comte de Monte-Cristo*, que le critique attribuait à l'écrivain napolitain.

MOTS CLÉS

Alexandre Dumas, Pier Angelo Fiorentino, littérature collaborative, écriture à quatre mains, littérature populaire française

RESUMEN

“El único que nunca me ha atacado”. Alexandre Dumas y Pier Angelo Fiorentino, amigos y colaboradores

Este artículo analiza la relación entre Alexandre Dumas y uno de sus numerosos colaboradores, el napolitano Pier Angelo Fiorentino, esbozando la carrera de este último desde el principio y trazando su relación con el novelista francés, así como la forma en que fue percibida en el mundo literario de Francia, de los países anglófonos y de Italia. Se centra en particular en la cuestión de la posible participación de Fiorentino en la traducción de las *Ultime lettere di Jacopo Ortis* y en la disputa entre Dumas y Francesco De Sanctis sobre la autoría de *El conde de Montecristo*, que el crítico atribuyó al escritor napolitano.

PALABRAS CLAVE

Alexandre Dumas, Pier Angelo Fiorentino, literatura colaborativa, escritura a dúos, literatura popular francesa

ABSTRACT

“The only one who never attacked me”. Alexandre Dumas and Pier Angelo Fiorentino, Friends and Collaborators

This article focuses on the relationship between Alexandre Dumas and one of his many collaborators, the Neapolitan Pier Angelo Fiorentino. It retraces Fiorentino's career from its inception, analyzing the bonds between him and the French novelist, and the ways in which they were perceived in France, in the Anglophone countries and in Italy. Special attention is paid to the question of Fiorentino's possible contribution to the translation of the *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, as well as to the dispute between Dumas and Francesco De Sanctis concerning the authorship of the *Count of Monte-Cristo*, which the critic attributed to the Neapolitan writer.

KEYWORDS

Alexandre Dumas, Pier Angelo Fiorentino, collaborative literature, duos, French popular literature

Alexandre Dumas prétend, non sans quelque apparence de raison, qu'un nom trop long nuit à la réputation de celui qui le porte.

Cette théorie a déjà reçu plus d'une atteinte :

Un soir, son auteur la soutenait au foyer du Théâtre-Italien ; Fiorentino était là, adossé à la cheminée, dans cette pose volontiers olympienne qu'il prenait en public, très en train, très en verve, entouré de ses flatteurs ordinaires :

— Non, disait Dumas, il n'y a que les noms courts, les dissyllabes, pour devenir populaires ;

— Du-mas, voyez plutôt !

— Fiorentino, sans doute, songeait au sien, il fut piqué :

— Et Na-bu-cho-do-no-sor? dit-il d'une voix éclatante.

— Je sais bien, dit Dumas, mais son cas était exceptionnel, il était bête à manger du foin, c'est ce qui lui valut une si grande réputation.

« Caquetage du Vert-Vert ». *Argus et Vert-Vert réunis*, 5 février 1865.

« Un traducteur est presque un collaborateur, et un collaborateur est un demi-frère ».

Scott, Walter. *Ivanhoé*. Traduit par Alexandre Dumas. Tome I. Paris : Michel Lévy, 1862, p. 4

Le samedi 4 juin 1864 une foule au sein de laquelle on pouvait reconnaître les personnages les plus en vue du Paris littéraire, musical et artistique du temps encombrait les bancs de l'église de Notre-Dame de Lorette pour une cérémonie d'obsèques. Après avoir écouté un discours de Théophile Gautier et un autre de Paul Dalloz, le magnat de la presse, le char funèbre quitta l'église pour une chapelle funéraire où le cercueil allait être provisoirement entreposé avant son dernier voyage, à destination de la patrie lointaine du personnage dont on marquait en ce jour la disparition. « Les cordons du char funèbre étaient tenus par M. Auber, M. le baron Taylor, M. Dalloz, directeur du *Moniteur*, et M. Carvalho. Au sortir de [l'église], après la messe, M. Auber a été remplacé par M. Alexandre Dumas »¹.

1. Bertrand, Gustave. « Semaine théâtrale ». *Le Ménestrel. Musique et Théâtres*. Dimanche 5 juin 1864, p. 211-212.

Les passants qui avaient leurs entrées dans le milieu littéraire et artistique du temps pouvaient encore avoir le loisir d'identifier parmi les assistants à la sombre cérémonie des personnages tels le critique Francisque Sarcey, le librettiste Joseph Méry, les écrivains Léon Gozlan et Arsène Houssaye, MM. Michel Lévy frères, éditeurs...

Celui qui attend que la procession ait quitté l'église et soit sur le parvis avant de prendre la place qui lui revient de droit parmi les amis les plus proches du défunt, est l'homme qui porte la responsabilité de sa venue à Paris depuis sa ville natale de Naples, où ses restes vont retourner pour trouver la place qui les attend dans le caveau de sa famille. Il est également, s'il faut en croire les voix qui courent et ce que certains impriment, son débiteur, devant une grande part de sa célébrité et de son aisance à des romans que le mort aurait écrits et le vivant se serait limité à signer, peut-être même sans les lire.

Le défunt, dont la disparition soudaine a surpris et choqué ses proches et la foule d'écrivains et de simples lecteurs qui avaient pris l'habitude de suivre ses chroniques et ses critiques dans certaines des publications les plus lues de Paris, s'appelait Pier Angelo Fiorentino della Rovere. Napolitain, comme son nom ne l'indiquait pas², né le 30 mars 1811³, Fiorentino était devenu, depuis son arrivée en France en 1856, en l'espace donc de moins de huit années, « un des grands maîtres de la critique »⁴ et « un des meilleurs écrivains de la littérature française contemporaine »⁵.

C'est Gautier, à la fois collègue et ami, qui prend la parole lors des obsèques pour exprimer sa tristesse face au décès inopiné, dû à une attaque de goutte, de ce membre de la confrérie des « frères du Lundi », ces feuilletonistes

2. « Il m'arrive tous les jours que quelqu'un me demande si je suis né à Florence. [...] Que puis-je y faire ! Tu sais que le nom que je porte, je l'ai reçu de mon père, qui l'eut à son tour du sien et de son grand-père, et que mes aïeux l'eurent d'un château qui leur appartenait dans les Pouilles, où mourut Frédéric II » (« Ogni dì m'accade che qualcun mi dimanda s'io son nato a Firenze. [...] Che posso io farci! Tu sai che il nome ch'io porto l'ho avuto da mio padre, che l'ebbe dal padre e dall'avol suo, e che i miei maggiori lo tirarono da un lor castello nelle Puglie, ove morì Federico II »). (« Vari sono degli uomini gli appetiti ». Parte seconda. *Museo Scientifico, Letterario ed Artistico. Ovvero scelta raccolta di utili e svariate nozioni in fatto di scienze, lettere ed arti belle* 1844, p. 99 (Musée scientifique, littéraire et artistique. C'est-à-dire recueil de notions utiles et variées dans le domaine des sciences, des belles lettres et des arts. Désormais indiqué par MS). Toutes les traductions de l'italien et de l'anglais sont de nous.

3. Les incertitudes et informations contradictoires sur la date de naissance de Fiorentino — y compris la date erronée figurant sur sa pierre tombale — ont été vérifiées et résolues par Lorenzo Arnone Sipari dans son article « Una postilla sulla data di nascita di Pier Angelo Fiorentino » (*Diacritica*. An V, 2^e série (26), 25 avril 2019, p. 13-18).

4. Wolf, Albert. « Chronique théâtrale ». *Le Journal Amusant*, 11 juin 1864, p. 8.

5. Zabban, S. « La semaine de la Bourse ». *Le Charivari*, lundi 6 juin 1864.

à la plume agile, obligés par les rythmes infernaux de la presse à fournir aux journaux critique sur critique, semaine après semaine, ainsi qu'il le fait lui-même, pressé par des problèmes d'argent. Dans « ce remarquable discours, le seul, croyons-nous, que Théophile Gautier ait jamais prononcé », selon le journal, il loue les nombreuses qualités du disparu — qualités qui, on le verra, ne lui étaient pas universellement reconnues — et mentionne en particulier sa traduction de la *Divine Comédie*, « immense travail », « chef d'œuvre de difficulté vaincue », pour laquelle Gustave Doré a créé d'admirables illustrations, et qui assurera à son nom l'éternité que l'éphémère travail journalistique ne pourrait lui offrir. C'est là, il est vrai, la principale contribution du défunt en langue française, ou du moins la seule parue sous son nom. Car s'il fallait en croire une des nombreuses rumeurs qui couraient à son sujet, bien d'autres romans ayant obtenu un succès mondial seraient ses enfants illégitimes. Et comme pour toucher à cette question sans y toucher, c'est presque en passant que Gautier se laisse échapper une comparaison qui devait avoir, aux oreilles de ses auditeurs, une valeur allusive évidente : « Il savait rendre la raison gaie et la critique amusante comme un roman de Dumas »⁶.

De Naples à Paris

Pour comprendre le parcours de cet auteur *sui generis* et ses intersections avec celui d'Alexandre Dumas, il n'est pas inutile de prendre les choses depuis le début et de voir quelles ont été les vicissitudes de son existence.

Avant de venir chercher la célébrité à Paris, et d'y trouver tout au moins la notoriété, Fiorentino fait ses premières armes dans sa ville natale. Le début du règne de Ferdinand II, en 1830, marque pour le royaume des Deux Siciles un bref moment de modernisation, qui se manifeste entre autres dans le domaine de la presse, qui connaît une forte expansion. La bourgeoisie montante réclame des lectures instructives et divertissantes. Avec d'autres jeunes de sa génération, Fiorentino s'ingénie à les lui fournir, en ajoutant ce brin de sarcasme qui deviendra sa marque de fabrique. Entre 1833 et 1836, il contribue abondamment à des périodiques tel l'*Omnibus*, qui promettait à ses lecteurs des articles traitant « de omnibus rebus et de quibusdam aliis »⁷,

6. *Le Moniteur Universel*, 5 juin 1864. Texte reproduit dans le livre de Charles de Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (Vol. 2. Paris : Charpentier, 1847, p. 277-278).

7. Notons que c'est cette revue qui publia en 1847 le premier roman-feuilleton paru dans la presse italienne, un roman de Dumas (qu'il ne nous a pas été possible d'identifier) intitulé *La scienza*

et en particulier au *Vesuvio*, hebdomadaire s'occupant de « littérature amène, sciences, beaux-arts, modes et variété »⁸. Fasciné par la littérature, qu'il préfère de loin à la carrière d'avocat que sa famille lui réserve, il s'essaie à un poème épique, *Sergianni Caraccio*, demeuré inachevé, écrit deux drames et commence un roman historique intitulé *Corradino*⁹. Remuant et ambitieux, il se fait vite une réputation pour ses qualités littéraires, mais également pour une certaine désinvolture de manières et une franchise pouvant frôler la rudesse. Ce qui est certain, c'est que dans ses écrits artistiques et littéraires « il disait ce qu'il pensait lui, et pas ce que les autres voulaient lui faire dire »¹⁰. Ces qualités et ces défauts conjoints lui rendent de plus en plus difficilement supportable la vie napolitaine et le conformisme social et culturel qui y règnent. L'occasion d'y échapper lui vient d'une rencontre providentielle avec Dumas lors du voyage que celui-ci fait en Italie en 1835 — ce Dumas qui, « en quelques jours seulement, avait compris à son sujet tout ce que les gros bonnets napolitains n'avaient pas réussi à comprendre (ou n'avaient pas voulu comprendre), pendant les très longues années de vie napolitaine de Fiorentino »¹¹. Les deux — Dumas « esprit libéral et démocratique », Fiorentino « dénué de scrupules, inquiet, dynamique » — « s'entendirent à merveille »¹².

e l'amore. Dumas collabora largement à cette publication (voir Palma, Loredana. « Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano ». In Sabbatino, Pasquale (éd.) *Giornalismo letterario a Napoli tra otto e novecento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, p.25-66 [p. 48]).

8. Pour davantage de détails sur cette période de sa vie on consultera la notice que consacre à Fiorentino le *Dizionario Treccani*. Une nécrologie parue dans la presse française attribuée à l'auteur un rôle de fondation pour ces deux publications : « À vingt-cinq ans, il fondait *l'Omnibus* et *Il Vesuvio* ; *l'Omnibus*, c'est à- dire un journal qui prétendait parler à tous, être compris de tous, devenir la voix de tous ; *Il Vesuvio*, un journal-volcan qui promettait des éruptions de fantaisie et d'ironie. M. Fiorentino, net, clair, précis, en même temps plein de vigueur, de malice et d'éclat, était bien l'homme de ces deux titres, et pouvait aisément y faire honneur » (« *Courrier de Paris* ». *L'Illustration, journal universel*, 11 juin 1864, p. 370-371). Fiorentino n'a vraisemblablement pas créé *Il Vesuvio*, qui débute en 1834, alors que sa signature n'y apparaît qu'à partir de l'année suivante ; il eut néanmoins une part importante dans son succès.

9. *L'Illustration*, op. cit.

10. « [Nei] suoi scritti [...] affrontava argomenti di vita, di pensiero, di attività artistica e letteraria dicendo quel che pensava lui e non quello che gli volevano far dire » (« Un Napoletano in Francia: Pier-Angelo Fiorentino ». *L'Operaio italiano. L'Ouvrier italien. Bi-mensuel, organe en langue italienne de la C.G.T.*, 1-15 septembre 1950 (article non signé).

11. « [Dumas] che in pochi giorni aveva capito di lui tutto ciò che i maggiori napoletani non erano riusciti a capire (o non avevano voluto capire) in lunghissimi anni di vita napoletana del Fiorentino ». *Ibid.*

12. *Ibid.*

Dumas ne rentra pas pour autant d'Italie avec Fiorentino dans ses bagages. Selon Philibert Audebrand, l'événement qui pousse le jeune napolitain, quelques mois après cette rencontre, à quitter le sol natal, est le risque d'être jeté en prison suite à un différend, lors duquel il blesse assez grièvement son adversaire d'un coup de canne-épée¹³. Si l'anecdote est vraie, elle fournit un reflet anticipatoire d'un duel bien plus médiatisé qui eut lieu plus tard ; elle pose surtout le personnage en lui prêtant d'emblée un caractère sanguin, exotique et emporté, que bien de ses collègues français voudront reconnaître dans ses chroniques. D'autres comptes rendus non moins dramatiques, mais moins théâtraux, expliquent son départ par le fait qu'« il avait pris une part active aux mouvements politiques qui agitaient alors le royaume de Naples ; envoyé au parlement par le parti libéral, il s'était vu poursuivi et condamné à mort par le gouvernement bourbonien »¹⁴.

Quoi qu'il en soit, l'homme qui fait son entrée dans le monde parisien avec toute l'énergie d'un Rastignac péninsulaire, toujours fort soigneusement mis et à la mine distinguée, en impose facilement :

Il était encore jeune : vingt-cinq ans, au plus. De haute taille, bien découpé, assez élégant. Sans être celle d'un bellâtre, sa figure était correcte et n'avait rien de déplaisant. La seule difformité qu'on y vit, c'étaient de grosses lèvres, trop charnues, trop rouges, de celles dont on dit qu'elles sont en rebord de pot de chambre et comparables à celles de la race chamique. Mais les moustaches et la barbe très fournies cachaient ce défaut, si c'en était un. Quant au front, il était vaste, intelligent, sans rides. Les yeux bruns, grands-ouverts, une chevelure

13. Audebrand, Philibert. *Derniers jours de la Bohême. Souvenirs de la vie littéraire*. Paris : Calmann-Lévy, 1905, p. 235 et suivantes. L'auteur était connu pour être « l'un des plus respectés doyens de la presse parisienne, qui a vu tant d'événements et connu tant de gens et de choses » (J. B. « Revue des livres ». *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 décembre 1905).

14. Bertrand, Gustave. « Semaine théâtrale ». *Le Ménestrel. Musique et Théâtres*, dimanche 5 juin 1864, p. 211-212. Cette version des faits est également rapportée par Banville, qui affirme que « [I]a première fois qu'il vint à Paris, c'est après une révolte, à la suite de laquelle il avait été condamné à mort, car réactionnaire chez nous et en tant qu'il s'agissait de la France, il était patriote et révolutionnaire dans son pays » (Banville, Théodore de. *Mes souvenirs*. Paris : Charpentier, 1882, p. 180). Une autre confirmation nous vient d'un « ami de vingt ans » de Fiorentino, qui rapporte également qu'il « avait connu les troubles de la vie politique et de la vie littéraire ; député au parlement de Naples, condamné à mort par le gouvernement des Bourbons, il s'était vu obligé de fuir son pays » (Zabban, S. « La semaine de la Bourse ». *Le Charivari*, lundi 6 juin 1864). Il n'est guère impossible pour autant que l'anecdote narrée par Audebrand ait effectivement eu lieu, dans un contexte autre.

abondante, une voix bien timbrée, docile au point de pouvoir prendre *ad libitum* plusieurs tons, tel était le nouveau personnage.¹⁵

Sautant à pieds joints par-dessus l'apprentissage habituel dans les petits journaux, Fiorentino se présente à Émile de Girardin et voit très rapidement son nom apparaître dans les pages de *La Presse*, journal auquel il donne une série d'articles sur l'art et la littérature italiennes, mais aussi nombre de petites fictions¹⁶. Tentant de répliquer à Paris ses expériences napolitaines, il lance le 20 janvier 1839 l'hebdomadaire en langue italienne *Il Bravo, Foglio periodico che si pubblica ogni domenica*. Cette publication éphémère est le fruit d'une collaboration entre Fiorentino et l'écrivain Lorenzo Borsini, avec lequel il avait créé auparavant à Naples le journal *Il Globo aerostatico*¹⁷. *Il Bravo* compte quatre pages ; les trois premières, en italien, sont réservées aux nouvelles littéraires, aux chroniques, à la polémique, aux arts ou encore à la mode. La dernière, en français, est consacrée à une revue des théâtres. Ce journal jouissait apparemment du soutien des chanteurs italiens des théâtres parisiens, qu'il s'appliquait à faire connaître¹⁸.

Le véritable début de l'influence de Fiorentino date cependant du jour, en 1849, où il entre dans l'équipe du *Constitutionnel* de Véron, où il va s'occuper du feuilleton des théâtres. À cela, il ajoute une collaboration durable avec le *Corsaire*, relevé par Louis Reybaud et dans lequel publie entre autres Léon Gozlan, Frédéric Soulié et Félix Pyat, et par la suite avec le *Corsaire-Satan*, lorsque Le Poitevin Saint-Alme fusionne les deux journaux. Et comme si cela ne suffisait pas, une fois le Second Empire établi et avec le soutien indéfectible du ministre Achille Fould, il devient feuilletoniste musical au *Moniteur Universel* sous le pseudonyme, transparent pour tout le monde, de « de Rovray », francisation de « della Rovere », avant de reprendre aussi dans

15. Audebrand, *op. cit.*, p. 237.

16. On peut citer « Une éruption du Vésuve » (26 novembre 1836), ou un article sur Ugo Foscolo du 26 septembre 1837, mais aussi des nouvelles parues en feuilletons, comme « Une mission de Machiavel », publiée entre 1836 et 1837, ou « Le Vice-Roi. Histoire napolitaine », débitée en plusieurs parties l'année suivante.

17. Bouchard, François. « La ciarla e il morbo: Lorenzo Borsini tra giornalismo e romanzo “di umore” ». In *L'Umoreismo in una prospettiva interculturale: Immagini, Aspetti e Linguaggi / Crosscultural Humour : Images, Aspects and Languages*, Coloru, O. et G. Minunno (éd.). Parma: Atelier 65, 2014, p. 168-180. Ce journal est la suite du *Vesuvio* et paraît à partir de 1835. Voir à ce sujet la notice biographique sur Fiorentino du dictionnaire Treccani (https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-angelo-fiorentino_%28Dizionario-Biografico%29/).

18. Voir les informations fournies dans la rubrique « Notizie letterarie » de *Il Lucifero, Giornale scientifico, letterario, artistico, industriale* (No. 3, mercredi 6 mars 1839).

ce même journal la critique théâtrale. Cela sans mentionner le feuilleton de la *France*, dont il s'occupera par la suite. Un cumul de cet ordre, il faut l'avouer, n'est guère chose commune. Devenu un des arbitres les plus écoutés et les plus craints de la scène culturelle, capable de faire ou défaire les réputations à son gré, Fiorentino peut estimer avoir pleinement réussi dans sa carrière, mais « les envieux ne lui pardonnaient pas plus cette bonne fortune que son accaparement en fait de journaux et l'on entendait déjà des voix menaçantes murmurer ces mots sur son passage : “Ah ! l'affreux Italien, il nous vole tous nos bonheurs” »¹⁹.

Parti de rien et devenu *quelqu'un* grâce à un talent indéniable et à des contacts bien placés, Fiorentino se fait ainsi des amitiés solides autant que des inimitiés durables. Charles Monselet, anticipant d'une centaine d'années le Monsieur Spaghetti de René Goscinny, le dépeint on ne peut plus enchanté de sa nouvelle vie :

FIORENTINO (Pier-Angelo). — « Ze souis oun Napolitain ; ze me porte fort bien ; z'ai traduit le Dante, et ze souis fanatico per la mousica ; les çanteurs et les çanteuses, ze les porte dans mon cuore, ze les trouve zantils, très zantils ; le ciel de la France, il est saloutaire pour moi ; les zournaux donnent de l'arzent, qui est le nerf du feuilleton, comme dit Bonifaccio ; et ceux qui se façent, ze m'en moque, Corpo di Bacco ! »²⁰

La satisfaction béate caricaturée par Monselet n'est toutefois pas destinée à durer pour toujours. Fiorentino noircit du papier sans se lasser. Son nom est partout. Cela paraît excessif à bien du monde. Partant du principe qu'on ne prête qu'aux riches, il est soupçonné d'avoir trouvé, au milieu de ses milles occupations, le temps de seconder d'autres aspirants auteurs en froid avec les exigences de la grammaire. Ayant été pour un temps en relations sentimentales avec la célèbre danseuse Lola Montès, on se sent d'assurer que c'est lui qui a composé ses *Mémoires*, y mettant « toute sa verve avec plus d'un trait d'esprit »²¹. Son nom figure bien une fois dans les pages de ce livre, quand la danseuse narre des contacts qu'elle a eus avec les grands journalistes parisiens (Dumas, Janin, Fiorentino) et affirme que « Fiorentino me promet

19. Audebrand, *op. cit.*, p. 269.

20. Monselet, Charles. *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*. Paris : Poulet Malassis et De Broise, 1859, p. 90-91. On a pu dire en effet de Fiorentino, que « s'il ne put jamais se défaire de son accent italien, il prit bien vite le style français » (*L'Illustration, Op. cit.*)

21. Audebrand, *op. cit.*, p. 265.

les bonnes grâces du *Corsaire-Satan*, et n'y mit aucune condition »²² — cette précision *non petita* pouvant laisser songeur et nourrir bien des doutes. Peut-on dédouaner Fiorentino en ayant recours à l'« autorité » — les guillemets s'imposent — de Mirecourt ? Celui-ci indique au contraire que « [l]’œuvre fut écrite, sous la dictée de Lola, par un vieil académicien, mort il y a deux ans »²³. L'affirmation, comme tout chez lui, est sujette à caution. Mais le fait est qu'on attribua à ces *Mémoires*, venant après une tentative avortée de Fiorentino d'ouvrir à Lola Montès les portes de l'Opéra, des intentions extra-littéraires gênantes dont les conséquences allaient se révéler problématiques : « Elle se vengea en écrivant des *Mémoires*, dont Fiorentino était l'auteur. Ils firent quelque bruit, et, de ce jour, on commença à trouver Fiorentino encombrant et l'on décida de s'en débarrasser »²⁴.

La lance qui doit percer l'outrage du napolitain a deux pointes : l'une est le *Figaro*, l'autre la Société des gens de lettres. Auteur phare de la concurrence, Fiorentino est l'« ennemi mortel du *Figaro*, qui l'avait accusé à plusieurs reprises de pratiquer le *chantage* sur les artistes en général et les chanteurs italiens en particulier »²⁵. Et le grand quotidien donnant le ton, les petits confrères suivent, plus décomplexés dans leur xénophobie : « derrière le *Figaro*, il y avait toute la petite presse : c'était en tout temps un feu roulant d'allusions transparentes à Fiorentino, nommé pour la circonstance ou *Chantagio*, ou *Angelo, tyran de Padoue*, ou *Macaroni* »²⁶. Le journal l'*Opinion publique* prend la relève et publie coup sur coup deux articles particulièrement virulents contre le critique, dans lesquels « ces rumeurs prenaient un corps et se traduisaient en reproches et en attaques directes »²⁷.

La Société des gens de lettres, à laquelle Fiorentino n'appartient d'ailleurs pas, prend sur elle de faire vérifier ces accusations par un comité, qui se constitue en tribunal et fait collecte de dépositions censées prouver *urbi et orbi* la vénalité du journaliste. Il s'agit là, dit le *Corsaire* (peu susceptible pourtant d'objectivité absolue), de « diffamations de la nature la plus odieuse »,

22. Montès, Lola. *Aventures de la célèbre danseuse, racontées par elle-même*. Paris : Chez tous les libraires, 1847, p. 22.

23. Mirecourt, Eugène de. *Lola Montès*. Paris : Havard, 1857, p. 22.

24. Nargaud, Jacques. « Fiorentino ». *Le Monde artiste*, no. 36, 9 septembre 1911, p. 564.

25. Faucon, T. H. *de Villemessant, par un témoin de sa vie*. Paris : Dentu, 1879, p. 37.

26. « Exécution d'un critique ». *La Petite Revue*, 11 novembre 1865, p. 156-158 (article non signé).

27. Voir : « Cours & tribunaux. Cour d'assise de la Seine. Présidence de M. Bresson. Séance du 31 août 1850. Duel.— L'Affaire Fiorentino ». *La Presse*, 1^{er} septembre 1850.

d'« imputations flétrissantes » ayant pour but de « tuer moralement »²⁸ le critique.

Les conclusions catégoriques de ses adversaires n'affectent pas, à leur grand dam, la carrière de Fiorentino, impossible à déboulonner de ses journaux. Mais elles l'enragent au point de le mener à provoquer en duel l'un d'entre eux, le romancier Amédée Achard. Le combat, apparemment aussi ridicule que tragique, ne dure guère, mais Achard se fait percer de part en part et risque d'y perdre la vie. Fiorentino y gagne la paix, ainsi qu'une réputation de spadassin ou de *bravo*, vu ses origines, dont on ne sait pas si elle lui fit plaisir.

Fiorentino fut-il coupable des crimes qu'on lui imputait ? Théodore De Banville, qui le considérait un de ses maîtres, rejette totalement l'hypothèse :

Pour aller très vite et résumer tout par un mot, (simplification qui plaît à notre paresse,) on a fait de lui un bandit. S'il fut cela, hypothèse qui pour moi ne sera jamais prouvée, il eut en effet toutes les vertus du bandit : la religion de sa parole, la fidélité à une promesse faite, le respect de la foi jurée.²⁹

Les ragots du temps le condamnaient largement. « Fiorentino est mort », annonce un de ses adversaires, ajoutant ironiquement : « Il avait du linge très sale et de belles chemisettes en dentelle par-dessus »³⁰. Ce qui est indéniable, est que les anecdotes à son sujet, apocryphes ou pas, circulent largement. L'une d'entre elles mérite qu'on la reproduise, tant son interprétation dépend essentiellement du crédit que l'on veut donner à l'honnêteté du critique :

Une illustre chanteuse ne sachant chanter que faux se présenta un jour à Pier Angelo Fiorentino avec aux lèvres son plus beau sourire, et au bout de sa main un bien joli magot, implorant sa pitié car elle devait débiter dans un concert. Mais le lendemain, au lieu de verser de l'eau de roses sur cette malheureuse, Pier Angelo Fiorentino l'arrosa d'huile bouillante. Furieuse comme une panthère, elle se précipita dans le bureau du critique, et :

— Vous êtes bien Pier Angelo Fiorentino ?... Et vous, vous, que j'ai payé pour que vous m'offriez des louanges, vous m'éreintez ?

Et le critique, tranquille et cynique :

28. *Le Corsaire* 8 juin 1850.

29. Banville, Théodore de. *Petites études. Mes souvenirs* : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac. Paris : Charpentier 1882, p. 176.

30. Théophile Thoré, *Notes et souvenirs* (1898), cité par Nargaud, *Op. cit.*, p. 565.

— Je suis bien Pier Angelo Fiorentino ; mais cette somme était à peine suffisante pour dire la vérité.³¹

Une fois les passions les plus brûlantes éteintes, l'opinion de la postérité n'est guère toujours tranchée. Certains estiment, non sans logique, qu'« [o]n est si habitué à voir les lettres mal nourrir ceux qui les cultivent, que tel qui sait s'en faire un honnête revenu devient aisément suspect à ses confrères »³². Il est certain que le revenu que Fiorentino, homme d'affaires avisé autant que journaliste hyperactif, avait su se faire, n'était pas des moindres : « À force de travail et d'économie, il arriva non seulement à gagner 18.000 francs par an, mais à ménager sur ce revenu un capital de 600.000 francs »³³. Comme son ami Dumas, Fiorentino parvenait donc à bien vivre de sa, ou de ses plumes, avec l'avantage sur son confrère romancier de savoir en plus économiser.

Un nègre cisalpin ?

La familiarité, devenue amitié, liant Fiorentino à Dumas, se transforme en coopération et les deux auteurs voient leur nom paraître côte à côte. Fiorentino écrit notamment *Nisida* pour le septième volume de la série des *Crimes célèbres*, en 1840. Mais au-delà de cette association patente, beaucoup devinent nombre d'accointances moins avouables. Jugé, on l'a vu, aussi peu scrupuleux qu'il est talentueux, Fiorentino, de par ses origines, est vite considéré comme le véritable auteur de tout ce que Dumas publie qui soit de près ou de loin relié à la péninsule. Bien plus tard, en 1863, évoquant une rencontre fortuite avec Dumas dans les bureaux de la *Presse* près de trente ans auparavant, il confirme les accords qui les liaient, soulignant ce que pareille position pouvait signifier pour un jeune écrivain débutant :

31. Un'inclita stonatrice si presenta un giorno a Pier Angelo Fiorentino col suo più bel sorriso sulle labbra e col suo più bel gruzzolo fra le dita, implorando mercè perchè deve esordire in un concerto. Ma Pier Angelo Fiorentino, al domani, in vece d'acqua di rose versa olio bollente su quella sventurata. Furiosa come una pantera, ella si slancia nel gabinetto del critico, e:

— Siete voi Pier Angelo Fiorentino?... E voi, voi, che per lodarmi foste pagato da me, scrivete roba da chiodi di me?

E il critico tranquillo, cinico:

— Sono io Pier Angelo Fiorentino; ma quella somma bastava appena per dire la verità.

(Barbiera, Raffaello. *Immortali e dimenticati*. Milano: Cogliati, 1901, p. 190-191)

32. De Pène, H. « Le Mouvement mondain ». *La Nouvelle revue de Paris*, 15 mai 1864, p. 574-575.

33. Nargaud, Jacques. « Fiorentino ». *Le Monde artiste*, no. 36, 9 septembre 1911, p. 564.

Là, au milieu d'une conversation si étincelante que j'en avais des éblouissements, il me dit de la meilleure grâce du monde, qu'il avait plusieurs ouvrages à faire sur l'Italie, et que, s'il me convenait de travailler sous sa direction, il y consentirait volontiers. Je le remerciai avec l'effusion la plus vive ; je croyais rêver les yeux ouverts, et je commençais à regarder les passants avec un certain air de supériorité.³⁴

Dans cet article, dont le prétexte est la publication du *Théâtre Complet* de Dumas, Fiorentino explique et justifie les rapports qui le liaient au grand romancier, avec clairement à l'esprit ceux qui affirmaient que son rôle ne s'était pas limité à fournir à son patron — dans le sens de maître tout autant que de protecteur — des anecdotes ou des informations avec lesquelles nourrir ses propres textes, mais qu'il serait allé bien au-delà. Ne reniant donc guère « cette collaboration dont plusieurs ont tiré plus de vanité qu'il n'eût fallu, et dont ils ont le tort et l'ingratitude de se plaindre après l'avoir sollicitée comme une faveur ou acceptée comme un bienfait »³⁵, il en explique les avantages pour lui, essentiellement en termes de formation au métier. Il opère surtout un parallèle qui sera par la suite largement repris, en bien ou en mal, par les soutiens ou par les adversaires du romancier, en comparant le rapport entre Dumas et ses assistants avec celui entre les célèbres artistes de la Renaissance italienne et leurs apprentis : « Il arrivait néanmoins que lorsque ses libraires lui demandaient dix fois plus d'ouvrage qu'il n'eût pu humainement leur en livrer, il se faisait aider par l'un de nous, comme les grands peintres de Rome ou de Florence donnaient une figure ou une draperie à faire à quelque élève dans un coin de leurs tableaux »³⁶. Surtout, il minimise l'apport de l'équipe à laquelle il appartenait, louant la rapidité extraordinaire de rédaction de Dumas et insistant sur le fait que « [d]ans ses livres, et surtout dans ses pièces, ses collaborateurs n'avaient qu'une part minime ; il refaisait le scénario, il changeait les caractères ; il ajoutait, il retranchait des scènes, des actes entiers ; il écrivait tout de sa main »³⁷.

Ce rapport quelque peu idéalisé — que Fiorentino avoue ouvertement en spécifiant : « Je suis, à l'égard de Dumas, un juge partial et prévenu. Depuis bien des années je lui ai voué des sentiments de sympathie et d'affection qu'aucune divergence d'opinions et de conduite ne saurait altérer et qui ne

34. Fiorentino, Pier-Angelo. *Comédies et comédiens*. Première série. Paris : Michel Lévy frères, 1866, p. 345.

35. *Ibid*, p. 346.

36. *Ibid*, p. 349.

37. *Ibid*, p. 350.

s'éteindront qu'avec moi »³⁸ — est cependant mis en doute au fil des ans par bien des critiques, qui croient pouvoir identifier l'ombre du napolitain derrière bon nombre de titres prétendument de Dumas. De nos jours, Claude Schopp estime que Fiorentino a vraisemblablement participé à la rédaction de *Maitre Adam le Calabrais* (1839) et à celle de *La Pêche aux filets* (1844), et suggère que « certains chapitres du *Corricolo* pourraient être de lui »³⁹. Benedetto Croce, dans l'introduction à son recueil *Leggende napoletane*, identifiait l'histoire ayant inspiré un des chapitres du *Corricolo*, « Le Mariage sur l'échafaud », et ajoutait : « je crois vraiment que cette nouvelle — ainsi que d'ailleurs le *Corricolo* tout entier, ou peu s'en faut — ait été écrite par le collaborateur napolitain de Dumas, Pier Angelo Fiorentino »⁴⁰.

Un autre ouvrage où les noms de Dumas et de Fiorentino paraissent ensemble peut fournir une étude de cas intéressante pour jauger leurs rapports. En 1839 paraît en effet, signée du seul nom de Dumas, la traduction des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo, transformées en *Jacques Ortis*. Le volume comprend une préface de Fiorentino, dans laquelle celui-ci fait brièvement allusion à la première fois, à Naples, qu'il a rencontré Dumas. Soucieux sans doute de justifier aux yeux des lecteurs la légitimité de Dumas comme traducteur de l'œuvre, il insiste sur l'agréable surprise qu'il a eue à l'époque d'entendre le célèbre homme de lettres parler avec aisance la langue italienne, alors qu'on connaît « parfaitement avec quel profond dédain les compatriotes de M. Dumas traitent les langues étrangères ». Il se dit en fait tellement frappé par la « profonde connaissance » avec laquelle Dumas appréciait « les beautés intimes de nos écrivains » qu'il lui accorde d'emblée le droit de s'approprier les chefs-d'œuvre de la littérature italienne comme droit de « conquête »⁴¹, tout en soulignant la fraternité spirituelle idéale qui réunirait Dumas à Foscolo et ferait de cette traduction une véritable recreation, et donc un acte pleinement légitime.

Cette préface, dont les adversaires de Dumas ont volontiers relevé le ton jugé excessivement admiratif⁴², ou qu'on a pu croire carrément dictée par

38. *Ibid.*, p. 341.

39. Schopp, Claude. *Alexandre Dumas*. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 214-215.

40. « Io credo veramente che quel racconto — come tutto o quasi tutto il *Corricolo* —, fosse scritto dal collaboratore napoletano del Dumas, Pier Angelo Fiorentino ». Croce, Benedetto. *Leggende napoletane. Serie prima*. Napoli: Vito Morano Editore, 1905, p 7-8.

41. Dumas, Alexandre. *Jacques Ortis*. Paris : Dumont, 1839, p. vi.

42. « His henchman inserted a preface, which bears every token of having been written by the great man himself, and which, taken with the work itself, is perhaps unique as a piece of cool effrontery » (« Son acolyte inséra une préface qui porte tous les signes d'avoir été écrite par le

Dumas⁴³, a été interprétée dans le meilleur des cas comme une justification malhonnête de Fiorentino — qui serait le véritable auteur de la traduction — tentant faiblement de désamorcer à l'avance toute accusation que l'on aurait pu porter à son protecteur. La défense préalable de Dumas offerte par l'homme de lettres napolitain semble à certains être la preuve implicite de l'identité réelle du responsable de la traduction. À New York, on s'indigne face à la bassesse des us et coutumes européens en matière littéraire : « Les lecteurs anglo-saxons seraient révoltés face à une telle vulgaire adulation, mise en ergue à un livre dû à la plume de ce même auteur »⁴⁴. De voir les noms de Fiorentino et de Dumas ainsi rapprochés finit par être considéré comme une preuve suffisante de leur coopération — ou de leur complicité, — et cela même par les critiques les moins susceptibles de pouvoir être accusés d'hostilité envers Dumas. L'opinion généralement acceptée devient alors que Fiorentino « a certainement fourni à Dumas une première traduction »⁴⁵ de *Jacques Ortis*. Si quelqu'un en doute, ce n'est pas tant pour accepter la paternité de Dumas, que pour suggérer que celui-ci a simplement plagié une traduction précédente, celle de Gosselin⁴⁶.

Or, Dumas possédait-il assez bien la langue pour assurer à lui seul la traduction de Foscolo ? Vingt-cinq ans après la parution de ce volume, les connaissances linguistiques de Dumas lors de leur première rencontre sont réévoquées par Fiorentino de manière assez sensiblement différente par rapport à son compte rendu original : « Je le flatterais si je disais qu'il savait alors l'italien comme il le sait aujourd'hui. Il s'exprimait avec beaucoup de

grand homme lui-même, et qui, considérée avec l'œuvre elle-même, est peut-être unique en tant que démonstration d'impudente effronterie ». Fitzgerald, Percy. *Life and Adventures of Alexander Dumas*. London: Tinsley Brothers, 1873, Vol. II, p. 123).

43. Quérard, Joseph-Marie. *Les supercheries littéraires dévoilées*. Tome I. Paris : Maisonneuve et Larose, 1964, p. 1096 sq.

44. « Anglo- Saxon readers would revolt at such gross adulation prefixed to a man's own book ». « Literary Impostures. Alexandre Dumas ». *The North American Review*, Vol. LXXVIII. 1854 (Artice non signé).

45. Schopp, Claude. *Alexandre Dumas*. Paris : Fayard, 2002, p. 329. Schopp nuancera quelque peu plus tard ce jugement, estimant que Fiorentino « participe à la traduction des *Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo que signe Dumas » (Schopp, Claude. *Alexandre Dumas*. Paris: CNRS Éditions, 2010, p. 215).

46. Cette thèse a été soutenue par deux critiques italiens, Alberto Manzi (« A proposito di Jacques Ortis di Alex. Dumas », *Fanfulla della Domenica*, 20 mai 1917) et Camillo Antona-Traversi (« Ugo Foscolo e i suoi traduttori », *Fanfulla della Domenica*, 29 avril 1917; « Pier Angelo Fiorentino » *Fanfulla della Domenica*, 17 octobre 1917). Voir l'article de Mario Trovato, « Le prime traduzioni francesi di 'Jacopo Ortis' ». *Romance Notes*, Winter, 1979-80, Vol. 20, No. 2, pp. 231-23.

peine »⁴⁷. Il va sans dire que les capacités d'expression orale ne préjugent pas des capacités de lecture et de compréhension. Dumas pouvait parler l'italien avec difficulté, mais arriver cependant à le lire et le comprendre assez bien. Assez bien ne signifie toutefois pas parfaitement, ni même toujours adéquatement. Selon Charles Glinel, Dumas, qui avait commencé l'étude de l'italien encore tout jeune avec son ami Amédée de la Ponce, qui maîtrisait cette langue, « réussit en quelques mois à être d'une certaine force sur la langue de Dante et de l'Arioste »⁴⁸. Mais « une certaine force », même augmentée par l'expérience due à ses voyages ultérieurs, n'indique encore qu'une connaissance limitée. Et paradoxalement, c'est cette connaissance limitée qui peut certifier que la traduction de *Jacques Ortis* appartient bien à Dumas.

En analysant les premières traductions françaises de Foscolo, Mario Trovato est parvenu à la conclusion que la preuve du fait que la traduction du roman est effectivement l'œuvre de Dumas, et non celle de Fiorentino, vient de ce que l'on peut retrouver dans le texte bon nombre d'imprécisions, d'erreurs et de malentendus qu'un traducteur de langue maternelle italienne ne saurait en aucune manière commettre. À la suite de sa lecture critique et face aux découvertes qu'elle lui procure, Trovato — qui exclut également le simple plagiat depuis la version de Gosselin — se sent en mesure d'affirmer clairement que « le traducteur de *Jacques Ortis* n'est pas Pier Angelo Fiorentino, mais bien Alexandre Dumas, lequel, dans sa version, révèle une connaissance encore imparfaite de la langue étrangère »⁴⁹.

La présence dans cette traduction des problèmes relevés par Trovato laisserait plutôt croire que Fiorentino n'a pas même parcouru, ou du moins pas corrigé, la version de son ami. Ce qui paraît plus probable est que les deux écrivains — qui partageaient un libéralisme progressiste marqué, eu égard du moins à la situation politique de la péninsule — se soient trouvés d'accord sur l'utilité de faire connaître davantage en France les œuvres d'un patriote italien en une époque où les vents irrédentistes avaient besoin d'un peu d'aide pour mieux souffler. C'est ainsi que voit les choses Audebrand, à raison pensons-nous, en estimant que face à la répression autrichienne, « [e]n guise de réplique, Fiorentino aidait alors Alexandre Dumas à faire paraître les *Lettres de Jacopo Ortis*, un livre très révolutionnaire, que nous ne connaissions

47. Fiorentino, Pier-Angelo. *Comédies et comédiens*. Première série. Paris : Michel Lévy frères, 1866, p. 342.

48. Glinel, Charles. *Alexandre Dumas et son œuvre*. Reims : Michaud, 1884, p. 99.

49. « Il traduttore di Jacques Ortis non è Pier Angelo Fiorentino, ma Alessandro Dumas il quale nella versione rivela una conoscenza ancora imperfetta della lingua straniera » (Trovato, *Op. cit.*, p. 234).

pas »⁵⁰. L'introduction de Fiorentino — bien loin d'être un tissu de louanges rétribuées — se lirait alors comme le *placet* donné par un expert en la matière, dont les feuillets portant sur la littérature italienne, publiés dans la grande presse, certifient les qualités de passeur culturel.

La question n'étant, comme on le voit, guère secondaire dans ce contexte, remarquons que les capacités de Dumas en italien semblent être restées essentiellement limitées à la lecture et à l'expression orale. S'il comprenait sans doute fort bien la langue et que son long séjour napolitain à la suite de Garibaldi lui a donné l'occasion de mettre largement en pratique ses connaissances, Dumas écrivait en français, et cela même à l'époque où il dirigeait *L'Indépendente*. Il ne s'en cachait pas : « J'écris en français et mes écrits sont traduits et publiés en italien ; il en résulte que ma pensée ou ma phrase elle-même ne sont pas toujours reproduites exactement »⁵¹.

Une collaboration aux frontières floues

Au-delà du cas particulier de *Jacques Ortis*, la patte de Fiorentino a été reconnue par certains derrière des œuvres d'une toute autre envergure. Mirecourt, dans le pamphlet qui lui ouvrira les portes des tribunaux, n'hésite pas à lui attribuer la paternité du plus grand des succès romanesques dumasien :

Et vous, M. FIORENTINO, vous qui, sans être né sur le territoire de la France, écrivez néanmoins notre langue avec tant de goût et de pureté, vous qui avez fait le *Corricolo*, le *Speronare* et le *Monte-Christo* dont les *Débats* attendent la suite, reprenez cette richesse littéraire. À vous l'honneur, à vous la gloire de ces dix volumes.⁵²

Cet honneur quelque peu encombrant sera largement, si ce n'est universellement, reconnu, et donné progressivement pour acquis. Les correspondants parisiens de la presse anglo-saxonne, jamais exempte d'un petit arrière-goût de francophobie de plus ou moins bon ou mauvais aloi, présentent d'ailleurs l'affaire comme entendue : « M. Dumas doit

50. Audebrand, *Op. cit.*, p. 284.

51. « Scrivo in francese ed il mio scritto è pubblicato, tradotto, in italiano: ne nasce che il mio pensiero o anche la mia frase materiale non è sempre riprodotta esattamente » (« Reclamo a proposito di Nelson ». *L'Indépendente*, 15 novembre 1863).

52. Mirecourt, Eugène de. *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et compagnie*. Paris : 1845, p. 40.

probablement sa réputation dans notre pays au *Comte de Monte-Cristo* plus qu'à tout autre ouvrage. Or, s'il ne l'avait pas du tout écrit ? Car telle est bien la vérité choquante. La première partie du roman a été composée par M. Pier-Angelo Fiorentino, et la seconde par l'indispensable M. Maquet »⁵³. Les allusions possibilistes sur le rôle éventuel de Fiorentino laissent progressivement la place aux affirmations catégoriques et aux dénonciations violentes de la bassesse de Dumas. On passe ainsi de « On prétend que M. Fiorentino a été le collaborateur littéraire avec lequel M. Dumas écrivit *Monte Cristo*, et il eut certainement son rôle à jouer dans tous les travaux que M. Dumas a consacrés à l'Italie »⁵⁴, à l'affirmation pure et simple « Fiorentino is the author of “Monte Cristo” », suivie de la condamnation du « vol littéraire du vieux fabricant »⁵⁵.

Mais les jugements nets ne manquent pas en France non plus, en dépit du sort subi par Mirecourt sur les bancs de la justice. Francisque Sarcey, qui appréciait Fiorentino au point d'assurer, après le décès de l'auteur, la publication en deux volumes d'un choix de ses feuilletons, affirmait qu'« [i]l a[vait] été, pendant de longues années, un des collaborateurs les plus assidus et les plus habiles d'Alexandre Dumas, qui lui doit bien des chapitres de *Monte-Cristo* »⁵⁶. Maquet, que l'on sache — et sa correspondance lors de la rédaction du roman est maintenant bien connue — ne mentionne pas d'autres collaborateurs. Cela n'empêche pas les rumeurs de courir néanmoins : « “Le Napolitain nous a grandement servis”, s'écriait un jour Auguste Maquet, le bras droit de l'auteur. Ces confidences se colportaient à haute voix, partout, à travers les cénacles, dans les bureaux de rédaction et chez les éditeurs, et j'ai de bonnes raisons de croire qu'elles reposaient sur un fond vrai », disait

53. « M. Dumas is perhaps more indebted for his reputation in this country to *The Count of Monte Cristo* than any other work. What if he never wrote it at all? Such is the startling fact. The first part of that novel is the composition of M. Pier-Angelo Fiorentino, and the second, of the invaluable M. Maquet ». « Note on Art. IV » (article non signé). *The Irish Quarterly Review*. No. XIII. janvier 1854, page 472 (L'article IV dont il est question, « French Life in the Regency », offrait une critique du *Chevalier d'Harmental* et de *La Régence*).

54. « It is said that Mr. Fiorentino was the literary copartner with whom M. Dumas wrote *Monte Cristo*, and he certainly bore his share in all of the works M. Dumas devoted to Italy ». « Our Continental Correspondence ». *American Literary Gazette and Publisher's Circular*, 15 juillet 1864, p. 170.

55. « the old fabricant's literary larceny » (Beecher, John Preston. « Babble of the Boulevard ». Paris, 4 décembre 1891. *The Collector*, Vol. 3, No. 4, 15 décembre 1891, p. 57).

56. Sarcey, Francisque. « Préface ». In Fiorentino, Pier-Angelo. *Comédies et comédiens*. Première série. Paris : Michel Lévy frères, 1866, p. XII.

Audebrand, juste après avoir fait montre de prudence en spécifiant que tout cela, c'est « la légende »⁵⁷.

C'est toutefois en Italie, où Dumas se trouve depuis 1860 à la suite de Garibaldi, que cette dispute est appelée à atteindre son plus haut degré de virulence. Le plaisir de pouvoir attribuer à un compatriote l'honneur d'avoir écrit un des grands best-sellers du siècle pousse également à faire écho aux affirmations de Mirecourt, tant relayées depuis. Francesco De Sanctis, personnage en vue du monde culturel, homme d'état, philosophe, qui a l'avantage d'être un des critiques les plus respectés de la péninsule et le désavantage d'être napolitain, n'a pas non plus de doutes sur la paternité effective du roman. Du moins, c'est ce qu'il affirme à la suite d'une « très curieuse et violente polémique » l'opposant à Dumas — les termes sont de Benedetto Croce, observateur amusé et relativement objectif⁵⁸ — suite à un désaccord sur l'histoire d'un palais napolitain, telle que rapportée par le journal *L'Italia*, que De Sanctis dirige. Corrigé par Dumas sur les pages de *L'Indipendente*, De Sanctis réplique acerbement en accusant Dumas de parler à tort et à travers sur la base de connaissances de seconde main — tout comme il publie des romans écrits par d'autres mains que la sienne, ainsi que par exemple « *Le Comte de Monte-Cristo*, écrit (ainsi que tout le monde le sait) par le napolitain Pier Angelo Fiorentino »⁵⁹.

La réapparition de cette accusation fait enrager Dumas, qui, piqué au vif, décide alors, dans ses propres mots, d'« étriller »⁶⁰ De Sanctis, et transforme celui-ci et *L'Italia* dans la tête de turc bicéphale de *L'Indipendente*, où ils sont brocardés impitoyablement numéro après numéro.

La première bordée dans cette campagne, qui est d'abord défensive mais qui va très rapidement se transformer en une série d'attaques au ton aussi sarcastique que véhément, est un article daté du 14 novembre 1863. Dumas y reproduit les accusations de De Sanctis — qui lui sont parvenues par la bande, à travers la correspondance d'un autre quotidien — et entreprend, avant de se défendre lui-même, de défendre Fiorentino, son honneur et son intelligence, injustement dénigrés. Ses arguments sont d'abord pratiques et de bon sens :

57. Audebrand, *Op. cit.*, p. 321.

58. « Alessandro Dumas a Napoli nei primi anni della nuova Italia ». *Uomini e cose della vecchia Italia*. Vol 2. Bari: Laterza, 1943, p. 342-365.

59. « Si fece merito del *conte di Montecristo* — scritto (credo ognuno il sappia) dal napoletano Pierangelo Fiorentino ». « La corrispondenza della *Lombardia* ». *L'Indipendente*, 14 novembre 1863.

60. Monnier, Marc. « Francesco De Sanctis. Sa vie et ses œuvres ». *La Revue des Deux Mondes*, Tome 62, 1884, 632-667 [p. 636].

Fiorentino, qui jouissait d'un succès indéniable et gagnait énormément de sa plume, n'avait guère besoin de « trois ou quatre billets de 1000 francs — une misère ! » pour écrire un roman devenu un succès mondial, ayant par-dessus le marché la naïveté de ne jamais en revendiquer la paternité ou les bénéfices. De plus, ajoute-t-il, Fiorentino « n'avait jamais fait, ne faisait pas, ne fera jamais des romans, car son talent ne l'y prédispose pas »⁶¹. Mais ce talent, tient-il à préciser, prenait d'autres formes, et pas des moindres. Comparé à De Sanctis — qualifié d'« un de ces honnêtes critiques qui font des articles sur des hommes et des livres dont personne ne se soucie, et qui au lieu de produire anatomisent de leur plume les œuvres des producteurs »⁶² — Fiorentino est « le seul homme de génie que vous ayez ; le seul représentant de l'intelligence méridionale à Paris ; un homme qui a disputé à nos plus grands stylistes, Janin, Théophile Gauthier, Paul De Saint-Victor la palme de la langue française »⁶³. L'appréciation pouvait être parfaitement justifiée, surtout eu égard à sa deuxième partie, mais on conçoit qu'elle n'a pas dû aider à rendre Dumas sympathique à l'intelligentsia napolitaine, qui voyait déjà d'un mauvais œil sa présence massive et bruyante.

La deuxième étape de l'offensive consiste en la reproduction, en première page de son journal, de la critique de Fiorentino qui avait paru dans *La Presse* peu auparavant, le 28 septembre de cette même année, opportunément traduite. Pour éviter tout malentendu, le romancier intervient dans le texte, mettant en italiques tels passages ou en majuscules tel autre, parmi ceux qui certifient le plus clairement de l'innocence de ses rapports avec son « protégé ». Ainsi, la phrase « ENTRO UN GIORNO DA DUMAS ; AVEVA TERMINATO L'ULTIMO VOLUME DI MONTECRISTO ED AVEVA SCRITTO LA PAROLA FINE DEL SUO PIU BEL CARATTERE »⁶⁴ est suivie en note du commentaire « Que

61. « un uomo che non aveva mai fatto, che non faceva, che non farà mai romanzi, perchè il suo ingegno non v'è inclinato ». « La corrispondenza della Lombardia ». *L'Indipendente*, 14 novembre 1863.

62. « Il sig. De Sanctis è uno di quegli onesti critici che fanno articoli su uomini e su libri cui nessuno bada, e che invece di produrre, notomizzano con la penna le opere de' produttori ». *Ibid.*

63. « [I] solo uomo d'ingegno ch'abbiate; il solo che rappresenti l'intelligenza meridionale a Parigi; un uomo che ha disputato a' nostri primari stilisti, a Janin, a Teofilo Gauthier, a Paolo De Saint-Victor la palma della lingua francese ». *Ibid.*

64. « J'entre un jour chez Dumas ; il venait de terminer le dernier volume de *Monte-Cristo*, et il avait écrit le mot *fin* de sa plus magnifique écriture ». (*Comédie et comédiens*, Op. cit., p. 349).

dites-vous de ces lignes, M. le correspondant de *La Lombardia* ? Cela ne valait pas la peine de dire un mensonge pour être démenti si tôt »⁶⁵.

L'article de Fiorentino est immédiatement suivi, dans le même numéro, par un autre qui va donner le ton pour la suite des hostilités et qui mérite une citation intégrale. Sous le titre « Citoyenneté de Mongrassano », Dumas insère ces quelques lignes suintant l'ironie, qui trahissent à quel point il est affecté par ce qui se dit à son sujet :

Quel dommage que le journal *L'Italia* n'ait pas encore la réputation qu'il mérite et qu'il n'ait pas encore acquis l'influence qui sera sans doute la sienne un jour pour ses connaissances historiques et archéologiques, pour la précision de ses correspondances et pour la courtoisie de ses polémiques ! Quel malheur surtout que ses articles ne soient pas signés, afin que le monde sache à qui il est redevable des belles découvertes qu'il fait, et dont les deux les plus importantes jusqu'à ce jour sont que le palais d'Anna Caraffa fut bâti par la reine Jeanne et que M. Alexandre Dumas n'est pas l'auteur du *Comte de Monte-Cristo*. En effet, si le journal *L'Italia* était plus connu, si tout le monde savait, comme nous le savons, qu'il est dirigé par l'illustre ministre de l'Instruction Publique, Christophe Colomb de l'archéologie, Americo [sic] Vespucci de la critique, la ville de Mongrassano le saurait comme les autres ; elle apprendrait en outre du correspondant de *L'Italia* que M. Dumas est un charlatan et aurait conféré la citoyenneté ci-dessous à M. De Sanctis, auteur des admirables articles sur la *Lucrece* de Ponsard, et non à M. Alexandre Dumas, comme elle l'a fait suite à une erreur déplorable. Mais que voulez-vous ? *L'Italia* connaît sans doute le proverbe : *Chi va piano va sano*, et si ce journal ne va pas vraiment *sainement* il va au moins *doucement*, raison pour laquelle il n'est pas encore arrivé en Calabre. Mais *L'Indipendente*, son aîné de trois ans, y est déjà et lui prépare son logis.⁶⁶

65. « Che dite di queste righe, sig. corrispondente della *Lombardia*? Non era la pena di dir una menzogna per essere smentito sì presto ». « Un articolo di Fiorentino ». *L'Indipendente*, 15 novembre 1863.

66. « Che peccato che il giornale *L'Italia* non sia ancora conosciuto come merita e che non abbia ancora acquistato l'influenza che acquisterà senza dubbio un giorno per la sua scienza storica ed archeologica, per la veracità delle sue corrispondenze e per la cortesia delle sue polemiche ! Che sventura soprattutto che non firmi i suoi articoli acciò il mondo sappia a chi deve le belle scoperte che fa e di cui le due principali fin oggi sono che il palazzo d'Anna Caraffa fu edificato dalla regina Giovanna e che il sig. Alessandro Dumas non è l'autore del *Conte di Montecristo*. Ed infatti se il giornale *L'Italia* fosse più noto, se tutti sapessero come noi che è diretto dal dotto ministro della Pubblica Istruzione, Cristoforo Colombo dell'archeologia, Americo Vespucci della critica, la città di Mongrassano lo saprebbe come le altre; saprebbe inoltre dal corrispondente dell'*Italia* che il sig. Dumas è un ciarlatano ed avrebbe trasmesso la seguente cittadinanza al sig. De Sanctis, autore degli ammirabili articoli sulla *Lucrezia* di Ponsard, e non al sig. Aless. Dumas, come ha fatto per un errore deplorabile. Ma che volete? *L'Italia* conosce il proverbio: *Chi va piano va sano*, e se non

Le ressentiment dumasien envers De Sanctis le porte à insister sur le fait que les articles paraissant dans *L'Italia* ne sont pas signés, ce qu'il estime être une lâcheté. Dumas réitérera par la suite à de nombreuses reprises que tel n'est pas le cas dans la feuille qu'il dirige, et que cela certifie de l'honnêteté de ses contributeurs et de la véracité des nouvelles qu'elle colporte.

Toujours dans ce même numéro, Dumas lance un défi littéraire à De Sanctis, dont on sent qu'il a tout de la compensation pour ne pas être en mesure de le défier bien plus concrètement, et où il prend une fois de plus, tout en se défendant lui, la défense de Fiorentino :

Nous profitons de cette occasion pour dire au correspondant de la *Lombardia* et à celui de l'*Italia* que nous les prions d'identifier le véritable père d'*Emma Lyonna*, qui est en cours de publication et de la *Sanfelice*, dont seuls deux volumes sont faits.

Nous proposons un concours à M. De Sanctis. Le prochain roman que nous écrivons sur l'histoire de Naples après la *Sanfelice* sera probablement un *Manfredi*.

Qu'il s'unisse à deux, quatre, six amis, à la rédaction de l'*Italia* tout entière s'il le désire, et qu'ils écrivent ensemble, pour le premier novembre 1865, un roman en quatre volumes qu'ils publieront dans l'*Italia* : nous écrivons en même temps, sur le même sujet, un roman qui paraîtra dans l'*Indipendente*. C'est là, pensons-nous, une façon de lutter plus courtoise que celle qu'il a adoptée contre nous. M. De Sanctis pourra, s'il le veut, attribuer ce roman à Fiorentino. Si Fiorentino a écrit un si beau roman sur *Monte-Cristo* en ne le cherchant que dans son imagination, il fera un chef-d'œuvre de *Manfredi*, qu'il n'aura à retrouver que dans l'histoire.⁶⁷

va proprio sano, va almeno piano, e perciò non è giunta ancora in Calabria. Ma *L'Indipendente*, più vecchio di lei di tre anni, vi è giunto e le prepara l'alloggio ».

67. « Profitiamo di questa occasione per dire al corrispondente della *Lombardia* ed a quello dell'*Italia* che li preghiamo di ricercare il vero padre d'*Emma Lyonna*, che è in corso di pubblicazione e della *Sanfelice*, di cui due soli volumi son fatti.

Offriamo un concorso al sig. De Sanctis. Il prossimo romanzo che scriveremo sulla storia di Napoli dopo la *Sanfelice* sarà probabilmente un *Manfredi*.

Si colleghi con due, quattro, sei amici, con tutta la redazione dell'*Italia*, se gli conviene, ed insieme facciamo pel primo novembre 1865 un romanzo in quattro volumi, che pubblicheranno nell'*Italia*: noi scriveremo per lo stesso tempo, sullo stesso subbietto, un romanzo che daremo in luce nell'*Indipendente*. È questa una maniera, crediamo, più cortese di lottare di quella che egli ha adottata contro noi. Non è vietato al sig. De Sanctis di commettere il romanzo a Fiorentino: se Fiorentino ha scritto su *Montecristo* un bel romanzo, prendendolo tutto nella sua fantasia, farà un capo lavoro di *Manfredi*, che non avrà che a prendere nella storia ».

Ce défi tout littéraire sera suivi par une longue série de coups de pointe journalistiques, allant de la simple allusion passagère, au détour d'un tout autre sujet, à une série entière d'articles que Dumas consacre à l'histoire du cardinal Ruffo, dont la mémoire a été selon lui maltraitée par le journal de De Sanctis. Piochant dans les abondantes recherches faites pour la rédaction de la *Sanfelice*, il se donne la tâche de laver l'honneur souillé du cardinal en établissant un parallèle explicite entre la figure du prélat et la sienne propre, toutes deux iniquement diffamées. Sous le titre provocateur « A noi due, *L'Italia* », Dumas, « ni républicain ni monarchiste, mais historien », rappelle que « lorsque celui qui écrit ces lignes dément ou soutient un fait, son démenti ou sa citation sont étayés de preuves »⁶⁸. Ainsi, après avoir terminé sa longue dissertation historique par un avertissement ironique au journal concurrent (« Nous prévenons Messieurs les rédacteurs de *L'Italia* que nous ne corrigerons plus leurs erreurs ; nous leur consacrons la meilleure partie de notre temps, et nous avons des obligations envers nos autres confrères »⁶⁹), il fait expressément la morale au critique rival, « invitant à imiter l'exemple des maîtres de la science historique M. De Sanctis, dont personne ne conteste l'honorabilité et qui toutefois, entraîné par la passion ou induit en erreur par la science, s'est rendu coupable d'une calomnie privée à mon égard au sujet de *Monte-Cristo* et d'une calomnie historique à l'égard du cardinal Ruffo pour ce qui est des massacres de Naples »⁷⁰.

À l'intention de ses lecteurs français, Dumas, on le sait, avait déjà réagi bien avant, dans les pages de son autre journal, qui empruntait comme par hasard — mais ce n'est pas un hasard — son titre à celui du roman, *Le Monte-Cristo* (17 sept. 1857) :

Ainsi, en Italie, on croit généralement que c'est Fiorentino qui a fait le *Comte de Monte-Cristo*. Pourquoi ne croit-on pas que c'est moi qui ait fait la *Divine Comédie* ! J'y ai exactement autant de droits. Fiorentino a lu *Monte-Cristo*,

68. « E — lo sapete, — quando colui che scrive queste righe smentisce o allega un fatto, la sua smentita o la sua citazione son convalidate da prove ». « A noi due, *L'Italia* » . *L'Indipendente*, 2 décembre 1864.

69. « Avvertiamo i sig. redattori dell'*Italia* che non riprenderemo più i loro errori; diam loro la miglior parte del nostro tempo, e ci dobbiamo a' nostri altri confratelli ». « A noi due, *L'Italia* ». *L'Indipendente*, 7 décembre 1864.

70. « E l'esempio ce ne è stato dato dai maestri nella scienza storica ed invito ad imitarli il sig. De Sanctis, di cui nessuno contrasta l'onorabilità e che nondimeno, trascinato dalla passione o indotto in errore dalla scienza, è caduto in una calunnia privata a mio riguardo a proposito del *Montecristo* ed in una calunnia storica riguardo al cardinal Ruffo, a proposito delle stragi di Napoli ». « All'*Italia* ». *L'Indipendente*, 12 décembre 1863.

comme tout le monde, mais il ne l'a pas lu même avant tout le monde, si toutefois il l'a lu.

L'affirmation est catégorique, mais visiblement elle n'a pas été entendue, ou du moins pas crue. Comme il est infiniment plus difficile de prouver que telle chose n'a pas eu lieu que de prouver, ou simplement d'affirmer, le contraire, elle ne suffit guère à faire taire les rumeurs. La participation de Fiorentino à la rédaction de *Monte-Cristo* devient ainsi peu à peu un fait acquis et indisputable⁷¹. Or, s'il est évident que Dumas n'a pas écrit la *Divine Comédie* (ce serait plutôt Fiorentino qui l'aurait fait, dont la traduction en prose est appréciée même par Baudelaire⁷² ; Dumas n'a traduit que le chant d'ouverture, en vers, publié dans la *Revue des Deux Mondes* en mars 1836), existent-ils des éléments pouvant nous aider à départager les responsabilités et à conclure, avec un minimum de certitude, dans un sens ou dans l'autre, cette question vexante, où on en est réduit, au milieu de disputes âpres et répétitives, à choisir à qui on veut bien faire confiance entre des positions contradictoires qui ne peuvent finalement compter, pour se soutenir, que sur l'argument d'autorité ?

Engagements d'un auteur bilingue

Pendant qu'il se démenait, avec un succès indéniable, pour se faire connaître dans le milieu littéraire de la capitale française, Fiorentino ne négligeait pas les contacts dans son pays natal. En 1843, une occasion particulièrement tentante se présente à lui. On lui propose, et il accepte, de reprendre la direction de la revue *Museo Scientifico, Letterario ed Artistico*, de Turin⁷³. Il s'agit d'une publication typique de ces années-là, réunissant des articles d'actualité conçus pour un lecteur généraliste, des vulgarisations scientifiques et les dernières

71. On peut trouver de nos jours en vente sur Amazon des traductions anglaises du roman où Fiorentino figure comme seul et unique auteur (<https://www.amazon.ca/Count-Monte-Cristo-1/dp/1345795815>).

72. Baudelaire considérait cette traduction « la seule bonne pour les poètes et les littérateurs qui ne savent pas l'italien » (Baudelaire, Charles. *Correspondance*. Édition de Cl. Pichois. Paris : Éditions de la Pléiade, 1972, tome II, p. 1002).

73. Les premières contributions de Fiorentino à cette revue, des correspondances parisiennes, datent de la mi-janvier 1842. Il y fera état du théâtre en France, ne ménageant ses critiques ni à Victor Hugo, ni à Frédéric Soulié, ni même à Dumas (voir De Cesare, Raffaele. « La prima fortuna di Balzac in Italia (1830-1850): IV (1842-1845) ». *Aevum*, septembre-décembre 1989, An 63, 3e série, pp. 560-673).

nouveautés dans le domaine des arts et des lettres, visant un lectorat petit-bourgeois et populaire. Elle n'est donc pas essentiellement différente de l'*Omnibus*, où l'écrivain avait déjà fait ses preuves. Fiorentino marque son entrée en fonctions par un éditorial au ton franchement militant. Il se dit honoré d'avoir été appelé à diriger une des revues les plus respectées d'Italie et rappelle que « le journal est le livre du peuple ». Il rassure les lecteurs sur ses compétences, se disant « habitué à ce genre d'exercice, sachant par expérience que ceux qui combattent au premier rang de cette littérature militante ne doivent espérer ni trêve ni paix jusqu'au triomphe de la cause de l'humanité »⁷⁴. Se prévalant de son expérience parisienne, déjà considérable, il s'adresse à un public tout d'abord piémontais, fondamentalement francophile, et se fait fort de les tenir informés sur ce qu'il se publie de plus intéressant chez leur voisin du nord. Il revient donc à plusieurs reprises dans ce journal sur les succès remportés à Paris par les derniers romans d'Eugène Sue, de Georges Sand ou de Balzac, mais consacre surtout à Dumas une étude d'une certaine envergure, portant sur son roman *Ascanio*, qui vient de paraître⁷⁵. Soucieux d'offrir aux lecteurs de ce journal — dont il écrira lui-même pendant une année la plupart des contenus — des textes passionnants, il y traduit également en italien les cinq ou six premiers chapitres du roman.

Une révélation surtout vient toutefois donner à cet article une valeur qui en fait davantage qu'une simple curiosité. Fiorentino y évoque une nouvelle qu'il aurait écrite « il y a cinq ou six ans, je ne sais plus exactement à quel moment »⁷⁶, portant sur Cellini, qui fut largement republiée (sans droits d'auteurs, spécifie-t-il amèrement) dans la quasi-totalité de la presse italienne et qui « fut traduite en français par je ne sais qui »⁷⁷. Or, cette nouvelle, intitulée « Il Colosso di Marte » fut aussi republiée dans le *Bravo* et c'est peut-être dans ce journal que la découvre Dumas, qui, au dire de Fiorentino se plaît à « diluer

74. « Il giornale è il libro del popolo ». [...] « Oltre acciò non m'è nuovo un tal esercizio, e so per uso che chi combatte nella prima schiera di questa letteratura militante, non dee sperar mai né tregua né pace sinchè la causa dell'umanità non avrà trionfato » (Introduction au numéro, pages non numérotées, MS 1843).

75. Cet article a été traduit dans les *Cahiers Alexandre Dumas* (Fiorentino, Pier Angelo. « Italie. "Ascanio" », *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 38, 2011, Alexandre Dumas sous les feux de la critique, p. 108-118. Nous préférons ici retraduire depuis l'original.

76. « cinque o sei anni fa, non mi ricorda ben quando ». MS 1844, p. 71.

77. « fu voltata in francese non so da chi » (MS 1844, p. 72). La publication originale de la nouvelle a eu lieu dans l'*Omnibus*, journal auquel Fiorentino a envoyé, entre 1838 et 1844, nombre de correspondances de Paris.

cette nouvelle de ma plume, qui faisait tout au plus une demi-feuille imprimée, en trois volumes éternels »⁷⁸.

Guère effarouché par cet emprunt, au sujet duquel on ne l'a pas consulté, Fiorentino utilise l'anecdote pour appuyer son discours revendicateur en faveur de la littérature italienne. Il rappelle, pour le déplorer, le sentiment d'infériorité que ressentent les intellectuels de la péninsule par rapport à leurs confrères hexagonaux et montre que pour une fois, c'est la littérature française qui a copié un modèle italien, plutôt que le contraire. Petite revanche sans doute, mais significative aux yeux d'un auteur qui affirme s'être transféré à Paris et avoir beaucoup peiné pour s'y faire accepter, afin de publier « tous les jours — entends bien, tous les jours — ma feuille, qui s'appelle le *Corsaire* », où le lecteur trouvera « les louanges, la défense ou la vengeance de nos artistes, de nos hommes, de notre patrie divine et infortunée »⁷⁹.

Dans sa défense de la littérature nationale, Fiorentino tient un discours qui pourrait paraître fondamentalement conservateur par rapport au feuilleton — ce genre qu'il pratique pourtant lui-même, quoiqu'écrivant des nouvelles et non des romans. Ainsi, pour donner à ses lecteurs une idée de la production française contemporaine, il ironise sur « les romans qui parurent par centaines, toujours à suivre dans les journaux », « textes improvisés, que souvent l'auteur n'a même pas eu le temps de relire, tellement ils sont dictés au pas de course ! », et mentionne « *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas, en six volumes : deux volumes par mousquetaire ! »⁸⁰. Parlant d'*Ascanio*, il en relève les qualités et les défauts, et une fois de plus reflète dans ses commentaires des opinions telles que pouvaient en exprimer — avec bien moins d'égards — des critiques tels Sainte-Beuve ou Alfred Nettement : « Les défauts sont la longueur excessive, une certaine négligence dans la langue, quelques anachronismes, dont les Français ne se soucient guère, une façon d'aller de l'avant par sauts inégaux, comme un torrent qui parfois frémit et bouillonne, parfois s'enlise et stagne, un nombre excessif

78. « stemperar quel mio racconto, che avea tutt'al più un mezzo foglio di stampa, in tre eterni volumi » (MS 1844, p. 72).

79. « ogni giorno — intendi bene — ogni giorno, dimanda il mio foglio ovunque ti trovi, si chiama il *Corsaire*, vedrai le lodi, o le difese, o le vendette de' nostri artisti, dé nostri uomini, della nostra divina e sventurata patria ». (« Vari sono degli uomini gli appetiti ». MS 1844, p. 99).

80. « I romanzi venner fuori a centinaia e sempre a brani ne' giornali. Tra queste estemporanee scritture, che spesso l'autore non ha nemmen il tempo di rileggere, tanto son dettate in fretta ! vuoi ricordar con lode la *Giovanna* di madama Sand: umile e non disadorno racconto della vita, de' travagli e della misera fine d'una povera vaccaia; *I tre Moschettieri* di Alessandro Dumas, in sei volumi: due volumi per ogni moschettiere ! » (MS 1844, p. 291)

d'accessoires, des couleurs exagérées et des phrases essoufflées — faute grave, partagée par tous ceux qui sont condamnés à écrire sur commande et au jour le jour [...] »⁸¹.

Mais à cette condamnation suit un bémol un peu mélancolique, qui laisse clairement entendre que l'auteur de ces lignes ne se considère guère à l'abri de ces mêmes critiques. Il s'agit là en effet, dit-il,

en même temps du délit et de la peine de ces pures intelligences qui n'étaient pas venues au monde pour déchirer, fibre après fibre, leur cerveau, pour mieux distraire le peuple des oisifs ; dommage irréparable pour les belles lettres et les sciences humaines, que je voudrais blâmer sévèrement s'il ne me revenait à l'esprit un vers que toute âme élevée devrait se répéter avant de jeter les pierres à son prochain⁸² :

*Non ignara mali miseris succurrere disco !*⁸³

Il paraît pour le moins improbable — même en reconnaissant à Fiorentino la capacité de production véritablement ahurissante qui était sans doute la sienne — que celui-ci ait travaillé, en même temps qu'il traduisait *Ascanio* en italien et qu'il présentait à ses lecteurs piémontais un panorama de la production littéraire française du moment et les inondait de créations nouvelles ou recyclées⁸⁴, à la rédaction de la première partie de *Monte-Cristo*, qu'on lui a si généreusement attribuée. Il ne fait certainement nulle mention de ce roman dans le *Museo Scientifico*. Il fait peu de doute qu'il estimait

81. « I difetti son la soverchia lungaggine, una certa negligenza di lingua, qualche anacronismo, di che poco si cura la scuola francese, un andar a balzi e a scorserelle, come un torrente che talor freme e ribolle, talor s'impaluda e ristagna, una prolissità d'accessori, una esagerazion di colorito, e un affannar di periodi — colpa grave e comune a tutti coloro che son condannati a scrivere al compito e alla giornata [...] » (MS 1844, p. 72).

82. « delitto e pena ad un tempo di qualche puro ingegno che non era nato a dar via il suo cervello a fibra a fibra per allettar il volgo degli sfaccendati; danno irreparabile delle buone lettere e degli studi liberali, ch'io vorrei biasimare severamente se non mi sovenisse un verso a proposito, che ogni anima gentile dovrebbe ripetere tra sè prima di gittar le pietra altrui » (MS 1844, p. 72).

83. Connaissant le malheur, j'ai appris à secourir les malheureux (Virgile, *Énéide*, liv. I, v. 630)

84. L'essentiel du contenu du *Museo scientifico* en 1844 est dû à la plume de Fiorentino. Il y republie, précédé d'une nouvelle introduction, son ouvrage ayant connu le plus grand succès en Italie : la *Fisiologia dell'avvocato*. Mais il fournit également plusieurs nouvelles, ainsi que de nombreux textes de vulgarisation scientifique, historique, naturaliste ou géographique signés « Il Compilatore » — pseudonyme qui cache à peine celui qui, l'année précédente, se réjouissait d'avoir été appelé à « l'honneur de compiler et de diriger une des feuilles les plus appréciées d'Italie » (« Chiamato all'onore di compilare e dirigere uno de' più lodati fogli d'Italia » (MS 1843, Introduction non numérotée).

qu'« Alexandre Dumas, le plus illustre auteur dramatique de la France d'aujourd'hui, romancier très fécond, Protée multiforme de tous les domaines de la littérature »⁸⁵, possédait de par lui-même les qualités nécessaires pour écrire ses propres romans, tout en tirant son inspiration de sources multiples — y compris parfois de modestes nouvelles écrites par un encore obscur expatrié napolitain.

Si on voulait juger de la part éventuelle de Fiorentino dans la rédaction des premiers chapitres de *Monte-Cristo* en suivant la simple méthode linguistique utilisée par Trovato, il suffirait de s'arrêter à la phrase « Che a compagno a padrone »⁸⁶, ce « proverbe italien » que cite l'armateur Morrel au début du roman, à l'orthographe comiquement absurde et que toute personne douée d'une connaissance modeste de l'italien aurait évidemment écrit « *Chi ha compagno ha padrone* ». Certains détails, même minimes, valent leur pesant d'or.

Il est par ailleurs intéressant de remarquer que Fiorentino, dont on identifie la collaboration avérée avec Dumas surtout pour les volumes d'impressions de voyage en Italie, se montre à plusieurs reprises fortement critique envers ce genre. Ainsi, décrit-il dans le *Museo Scientifico* ces ouvrages à la mode souvent rédigés par des auteurs qui ne quittent pas les confort de leur chambre ou n'ont qu'une connaissance fort limitée des pays qu'ils prétendent présenter : « Il s'en trouve un qui te décarcasse la Russie en quatre tomes, et n'y a passé que quinze jours ; un autre qui court sans s'arrêter tout au travers de notre Italie, des Alpes à l'Etna, portant autour du cou, comme le cheval de Mazeppa, sa sanglante imagination »⁸⁷. Mais il tient le même discours également en français, préfaçant une nouvelle parue dans la *Presse* par une dénonciation sarcastique « des impressions de voyage, affreuse maladie de notre époque qui menace sérieusement de remplacer le roman historique et la fièvre cérébrale »⁸⁸. Ce qui montre bien que les

85. « Alessandro Dumas, il più rinomato autor drammatico che s'abbia oggi la Francia, romanziere fecondissimo, e Proteo multiforme di ogni ramo di lettere » (MS 1844, p. 2).

86. Dumas, Alexandre. *Le Comte de Monte-Cristo*. Paris : Garnier, 1962, vol. 1, p. 12.

87. « Però uno ti squarcia la Russia in quattro tomi, e non v'è stato più di quindici di; l'altro corre sfrenatamente dall'Alpi all'Etna, traverso la nostra Italia, recandosi in collo la sanguinosa fantasia, come il cavallo di Mazeppa » (MS 1844, p. 34). L'allusion est au poème *Mazeppa* de Lord Byron, datant de 1817, qui a inspiré des artistes tels Delacroix ou Géricault.

88. « L'Armurier de Genève ». *La Presse*, jeudi 29 novembre 1838. Ailleurs, il ajoute encore : « Les vitrines des librairies sont pleines comme d'habitude de quantités de voyages et de romans ; voyages en Sicile, à Naples, à Rome : voyages en Suisse, voyages à la Havane, voyages autour d'un jardin, voyages en Orient, voyages en Occident, voyages par terre, voyages par mer, voyages par les airs, où vous voudrez. Ce sont là les titres d'une masse indigeste de livres, pleins de brio, de pétillantes et très

convergences, pourtant nombreuses, entre Dumas et Fiorentino avaient aussi leurs limites⁸⁹.

Conclusion

La disparition prématurée de Fiorentino, emporté en l'espace de peu de jours par une maladie fatale autant qu'imprévue, met fin aux débats entourant sa personne. Les médisances s'estompent et les feuilletons tant prisés passent en d'autres mains. Quelques dernières opinions essaient aussi bien que mal de faire la part des choses : « Le public portait sur cet homme célèbre des jugements divers ; mais il y avait deux points sur lesquels tout le monde était d'accord, sur lesquels amis et ennemis ne pouvaient pas éviter de se réunir : son merveilleux talent et son incontestable autorité »⁹⁰.

Outre-Atlantique, on s'obstine à penser que la morale doit être sauvée. Le correspondant parisien de l'*American Literary Gazette* fait montre d'un cas de myopie caractérisée en estimant que « [s]on enterrement fut un spectacle triste mais instructif. Personne n'y fut présent sauf ceux qui avaient avec lui des relations d'affaires ; et on ne publia pas une seule ligne dans les journaux sauf la simple annonce de sa mort »⁹¹. Il est vrai que depuis Philadelphie on voit mal

vivaces descriptions: mais Dieu protège le malheureux qui voudrait suivre de pareils guides : car les hommes, les pays, les coutumes et les animaux si bien décrits dans le détail, si portraiturés sur le vif, n'existent jamais que dans le cerveau de l'auteur » (« Le vetrine de' librai sono ingombre al solito di viaggi e di romanzi a bizzate: viaggi in Sicilia, in Napoli, in Roma: viaggi per la Svizzera, viaggi all'Havana, viaggi intorno a un giardino, viaggi in Oriente, viaggi in Occidente, viaggi in terra, viaggi in mare, viaggi per aria, ove meglio vi piacerà. Son questi i titoli di un'indigesta mole di libri, pieni di brio, di frizzi e di vivacissime descrizioni: ma Dio ne scampi l'incauto che volesse tener dietro a una siffatta guida: chè gli uomini, i paesi, i costumi e gli animali, così ben descritti per filo e per segno, così ritratti al vivo, non furon mai, se non nel cervello dell'autore » (MS 1844, p. 86).

89. La différence principale entre Dumas et Fiorentino était sans doute d'ordre politique. Dumas, républicain et progressiste, comptait sur Garibaldi pour unifier l'Italie et, sur la lancée, débarrasser la France de Napoléon III et unir les deux nations en un noyau solide qui formerait la base d'une future union européenne. Fiorentino était croyant, et en 1848 avait essayé sans succès de persuader Pie IX à se mettre à la tête d'une future Italie réunifiée (voir son *Comento di Pier Angelo Fiorentino all'ultima allocuzione di Pio IX detta nel concistoro segreto de' 29 aprile 1848*). On se serait attendu à le voir à Naples aux côtés de Dumas. Or, il n'en fut rien.

90. De Saint-Valry, G. « P.-A. Fiorentino ». *Le Pays. Journal des volontés de la France*. 6 juin 1864.

91. « His funeral was a mournful, but instructive sight. Nobody attended it except those persons who had business relations with him; and not a line was given him in the papers beyond the bare announcement of his death » (« Our Continental Correspondence ». *American Literary Gazette and Publisher's Circular*, 15 juillet 1864, p. 170). On peut contraster cette affirmation avec le

le 9^e arrondissement et ce qui s’y passe. Il est vrai aussi que les mots de Gautier ne traversèrent pas l’océan et qu’on eut vite fait de les oublier dans le fleuve de paroles qui inonde chaque jour les journaux de la capitale. Mais l’Histoire a ses façons à elle de se laisser écrire. Célébrité d’un moment, Fiorentino finit également par disparaître des histoires de la littérature alors que son collègue et collaborateur Dumas a désormais atteint une célébrité peu susceptible d’être jamais remise en question. On a pu dire, et nous en sommes venus à partager ce jugement, que « Pier Angelo Fiorentino était lui-même un Dumas au petit pied, pour son tempérament artistique comme pour son style de vie »⁹². Dans une lettre non datée, Fiorentino exprime à Dumas sa reconnaissance pour les mots que celui-ci lui a adressés dans une missive précédente, en écrivant : « si vous ne m’aviez déjà donné tant de preuves de votre courageuse et fidèle amitié, cette lettre, que je garderai précieusement, suffirait à établir entre nous un de ces liens que la mort seule peut briser »⁹³. Et c’est ainsi que cela fut. De manière spéculaire, Dumas avait exprimé un jugement semblable dans *L’Indipendente*, mettant dans la bouche de Fiorentino une phrase qui ne figurait pas dans l’article original de *La Presse* (seul ajout qu’il se permet) : « il m’aime, et m’en donne beaucoup de raisons, dont celle-ci, qui lui semble particulièrement rare : — « Il est le seul parmi mes amis, dit-il, qui ne m’ait jamais attaqué »⁹⁴.

Qui a écrit les romans d’Alexandre Dumas ? Tout le monde sauf Dumas, croit-on savoir. Le romancier aurait été doué de davantage de bras que la déesse Kali, et les mains au bout de ces bras auraient appartenu à une

compte rendu paru dans *La Nouvelle Revue de Paris* : « Cette énorme influence aura donc survécu à celui qui l’exerçait assez longtemps du moins pour faire une magnifique escorte à son cercueil » (*Op. cit.*, p. 573).

92. « Pier Angelo Fiorentino era egli stesso un Dumas in sedicesimo per il temperamento artistico e per il modo di vita » (Doria, Gino. *Mondo vecchio, mondo nuovo*. Edizioni Scientifiche Italiane 1966, p. 135). Wolf relevait également une autre ressemblance entre Fiorentino et Dumas : « Il fut homme de talent autant qu’homme de cœur ; doux, bienveillant, affable pour ceux qui débutaient dans la périlleuse carrière des théâtres, terrible pour ceux qu’il n’aimait pas, Fiorentino était le sincère ami des jeunes artistes et écrivains qui lui inspiraient de la sympathie ; on ne lui demandait jamais en vain quelques encouragements pour les débutants des arts et des lettres » (Wolf, *Op. cit.*).

93. Lettre de Fiorentino à Dumas en vente sur le site eBay (12 janvier 2023) : <https://www.ebay.ca/itm/194701652913?hash=item2d551f73b1:g:dQwAAOSwjQVZA3O~&amdata=enc%3AAQAHA AAAoOgo%2FFGGEuCrmXRwt3syEn5a3zyYTOqXuBVLjANr08lo2wIv9bZV7k9AY6Awq0tSN%2BJrjiwBFGUK9JRjIUeSd6JC4twb0St7y8O%2B16UcB9PvONytVFvVq7Ddf%2FADj6paj%2Ftyyu%2FFUbSmdjKxZ2H8oqbNMQLGTrAbffWw8IPW%2Bo46cRj7AEHTeQ7Qd18RgFoz9D95%2F8kEZ9ELeScx9gc6os%3D%7Ctkp%3ABk9SR8T8q5uvYQ>

94. « [M]i ama e ne dà varie ragioni; questa, fra le altre, che gli sembra una rarità singolare : — “È il solo mio amico, dice, che non mi abbia mai attaccato” ». « Un articolo di Fiorentino », *L’Indipendente*, 15 novembre 1863.

légion de collaborateurs stipendiés (fort peu au demeurant) et réservés, dont le talent ignoré aurait assuré à leur exploitateur célébrité et richesse. Fiorentino aurait donc été l'un des plus remarquablement discrets parmi ces mercenaires de la plume.

Le Napolitain à Paris et le Parisien à Naples ont eu encore cela en commun, d'avoir les deux également à gérer les jalousies et les rivalités que suscitaient chez les intellectuels autochtones leur activité débordante et dérangeante, et leur talent multiforme et imprévisible.

Leur collaboration, quelle qu'ait été son extension réelle, fut dictée au moins autant par une convergence spontanée de caractères et d'intérêts que pour les motifs vénaux que leurs adversaires communs leur ont longtemps, âprement reprochés. S'il est resté fort peu, dans la mémoire littéraire, de Fiorentino, cet homme qui « écrivait de toutes les mains »⁹⁵, on peut du moins espérer que quelque chose de lui est demeuré dans les œuvres de celui qui a été, fidèlement, son ami.

95. « Nécrologie » (non signée). *La Comédie*, 5 juin 1864.

ERCKMANN-CHATRIAN

Erckmann-Chatrion lu par Vallès. Mythologie et idéologie de la Révolution française

Roger Bellet¹
Université Lyon II

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

Erckmann-Chatrion vist per Vallès. Mites i ideologia de la Revolució francesa

Aquest article posa de manifest la percepció de Vallès sobre Erckmann-Chatrion. Malgrat que Vallès no aprecia gaire l'obra dels seus contemporanis, la novel·la *Madame Thérèse* va exercir una influència notable en l'escriptor d'idees jacobines. Els comentaris al respecte confronten Vallès no tant als autors del relat sinó als seus propis dilemes sobre la Revolució francesa.

PARAULES CLAU

Literatura popular, Vallès, revolució, Erckmann-Chatrion.

1. Cet article a été publié dans *Europe*, « *Erckmann-Chatrion* », janvier-février 1975, núm 549-550 et est reproposé ici avec la gentille autorisation de la revue. Son auteur, Roger Bellet, professeur à l'Université de Lyon II, a participé à la création d'un groupe de recherche sur la littérature populaire qui a développé une intense activité et qui, jusqu'à son décès, a partagé ses recherches avec notre groupe de l'Université de Lleida. Lui et Antoine Court, à l'Université de Saint-Etienne, nous ont aidés à parcourir les chemins de la littérature populaire. Nous commençons maintenant, de la main de M. Carme Figuerola, une nouvelle étape : la recherche de l'écriture collaborative dans laquelle Erckmann-Chatrion occupe une place de choix. Nous avons voulu nous rappeler de nos maîtres et amis avec ces deux articles sur l'auteur de *L'Ami Fritz* qui vont être des phares pour illuminer notre sentier et qui constituent un petit hommage à leur savoir et à leur précieuse personnalité amicale.

RÉSUMÉ

Erckmann-Chatrian lu par Vallès. Mythologie et idéologie de la Révolution française

Cet article met en lumière la perception de Vallès sur Erckmann-Chatrian. Malgré que Vallès n'apprécie guère l'oeuvre de ses contemporains, le roman *Madame Thérèse* a provoqué une influence remarquable chez l'écrivain à idées jacobines en tant qu'il suscite des commentaires qui laissent entrevoir ses propres fantasmes sur la Révolution française.

MOTS CLÉS

Littérature populaire, Vallès, révolution, Erckmann-Chatrian.

RESUMEN

Erckmann-Chatrian visto por Vallès. Mitos e ideología de la revolución francesa

Este artículo pone de manifiesto la percepción de Vallès sobre Erckmann-Chatrian. A pesar de que Vallès no apreciara mucho la obra de sus contemporáneos, la novela *Madame Thérèse* ejerció una influencia notable en el escritor de ideas jacobinas. Los comentarios al respecto confrontan a Vallès, no tanto con los autores del relato, sino con sus propios dilemas sobre la Revolución francesa.

PALABRAS CLAVE

Literatura popular, Vallès, revolución, Erckmann-Chatrian.

ABSTRACT

Erckmann-Chatrian seen by Vallès. Myths and ideology of the French Revolution

This article reveals Vallès' perception of Erckmann-Chatrian. Although Vallès had little appreciation for the work of his contemporaries, the novel *Madame Thérèse* exerted a great influence on the Jacobin-minded writer. Vallès' comments on it confront him not so much with the authors of the story, but with his own dilemmas about the French Revolution.

KEYWORDS

Popular literature, Vallès, revolution, Erckmann-Chatrian.

Contre toute attente démocratique, républicaine ou « populaire », Vallès n'a pas été grand lecteur d'Erckmann-Chatrian. Ni après 1871, ni avant. Pas un mot de Vallès sur les *Contes fantastiques* ou sur les *Contes de la montagne* des années soixante ; rien sur *L'Ami Fritz* ; siJence sur *l'Histoire d'un homme du peuple* des années 1864-1865. Une simple mention, à titre de « chef-d'œuvre » il est vrai, du *Conscrit de 1813* paru en 1863 et 1864, qui évoquait pourtant l'aventure du « réfractaire », le conscrit paysan rebelle à l'appel napoléonien et se réfugiant dans les montagnes² : l'article de Vallès, « Les Réfractaires », prélude au titre de son premier livre célèbre, s'ouvre sur le rappel de cette aventure paysanne, mais il est de 1861³ et ne doit rien à Erckmann-Chatrian. Certes, Vallès n'ignore pas l'oeuvre du romancier, il lui témoigne une estime un peu générale et monotone : faisant pour *Le Progrès de Lyon* un rapide bilan de l'année littéraire 1864, il la juge assez pauvre malgré deux talents : André Léo et ... Erckmann-Chatrian :

L'autre, Erckmann-Chatrian, est déjà en possession d'une renommée qui va encore grandir ; demain il sera populaire. Les romans de Madame Thérèse, du *Conscrit de 1813* sont des chefs-d'œuvre ; je les appellerais ainsi s'ils se ressemblaient moins. Ce n'est pas quelques lignes, c'est une étude tout entière qu'il faudrait faire de ce sympathique talent. On sait qu'Erckmann est un nom et Chatrian un autre : ils sont deux qui écrivent et c'est pour ne pas éparpiller la gloire qu'ils ont mêlé leurs noms : singulier duumvirat.⁴

Aucun doute : en 1864, Vallès paraît préférer le duumvirat littéraire des Goncourt à celui d'Erckmann-Chatrian ; de celui-ci il salue surtout la gloire et la renommée :

Après 1864, aucun écho de l' *Histoire d'un homme du peuple* (1865). Que d'œuvres pourtant éditées et rééditées par Hetzel, parlantes et « populaires », puisque rangées, des avant 1870, sous les génériques « Romans nationaux » et « Contes et romans populaires » ! Une exception, unique, forte et révélatrice : *Madame Thérèse*. Vallès a lu *Madame Thérèse* peu après sa parution⁵ ; il lui consacre la moitié d'un long article, d'un de

2. *Le Progrès de Lyon*, 28 décembre 1864. Texte cité plus loin.

3. *Le Figaro*, 14 juillet 1861.

4. *Le Progrès de Lyon*, 28 décembre 1864. Voir Jules Vallès, *Littérature et révolution* (Éditeurs Français Réunis, 1969, p.134) et Jules Vallès, *Œuvres Complètes*, tome IV, 1970, p. 597.

5. La première édition de *Madame Thérèse* (d'abord titrée *Madame Thérèse ou les volontaires de 92* date de 1863 ; elle fut imprimée chez « Poupart Davyl » en 377 p., publiée dans la collection Hetzel, et vendue trois francs. On compte 13 réimpressions et 17 éditions avant 1870 : les 2^e et 3^e

ses premiers articles de journaliste littéraire : Vallès écrit, de Paris, dans un journal de province, *Le Progrès de Lyon*, en février 1864⁶. Cette lecture et ce commentaire constituent l'exception ; elle suffit à nous apprendre la force, persistante en Vallès, d'une mythologie jacobine, à un moment où Vallès s'en croit parfaitement délivré. Le roman d'Erckmann-Chatrian a donc joué comme un puissant réactif. La rencontre vaut quelque attention.

J'ai le coeur qui bat, et il n'est venu, je crois, des larmes aux yeux. Je viens de lire *Madame Thérèse*...

Tel est le début de l'article. Une émotion primordiale, où se dissout le livre, où se « réduit » un épisode révolutionnaire. Lecture absorbante et absorbée ; le livre disparaît dans l'acte même de lire. On connaît le « contenu » : on est dans les Vosges ; le narrateur, le petit Fritzel, devenu vieux, raconte un souvenir d'enfant : les volontaires de 92 (ils sont 30 000, dirigés par Hoche), faisant retraite devant les 80000 hommes de Brunswick, arrivent au village ; bataille d'Anstatt et abandon du village ; Madame Thérèse, vivandière de l'armée de Moselle, est laissée pour morte ; elle est sauvée par le docteur Jacob, qu'elle épousera. Madame Thérèse et d'autres personnages (le Mauser, Koffel) sont les porteurs des idées démocratiques d'Erckmann Chatrian.

Vallès ramène l'aventure héroïque et historique à quelques éléments stables, qui lui tiennent « à coeur », presque non historiques ; abstraits, en tout cas, de l'histoire de la Révolution et de la grande aventure de « la République » bénie et (ou) maudite, menacée de l'extérieur. Vallès a-t-il entrevu Hoche, jeune général, qui passe comme Ney dans le champ de Waterloo stendhalien ? A-t-il lu le rythme de la retraite et de la victoire qui est celui du livre ? Étrange qu'il ne voie pas, et donc ne mentionne pas les noms superbement « romains » de quelques soldats, le fusilier Cincinnatus, le tambour Horatius Cocles (sans compter le chien politique Scipio), qu'en toute autre lecture il eût retenus et notés. Rien sur l'évocation des « taupes » (les aveugles) et des « chauves-souris » (les petites vieilles) tapies dans les cheminées, auxquelles, raconte le Mauser, les hommes jeteront enfin les écus : « leurs idoles d'argent »⁷ ; rien sur l'étonnant livre où

éditions en 1864 ; les 4^e, 5^e et 6^e en 1865 ; les 8^e, 9^e, 10^e, et 11^e en 1866 ; les 12^e et 13^e en 1867 ; la 17^e en 1870. Après 1870, *Madame Thérèse* atteint la 32^e édition en 1882, toujours chez Hetzel.

6. *Le Progrès de Lyon*, 28 février 1864. On pourra lire l'article complet dans Jules Vallès, *Œuvres*, éd. Pléiade, t.I, p.330-335.

7. Édition Hetzel, « Nouvelle édition » (s.d., peut-être 1882), p.163, éd. Livre Club Diderot par André Wurmser, 1973. *Romans Nationaux*, t.I, p.969-970.

sont écrits le passé, le présent et l'avenir, et qui annonce la fin des idoles d'argent⁸. On dirait que Vallès n'a pas lu, c'est-à-dire parcouru même des yeux, toute la deuxième partie du livre ; on dirait qu'il a lu quelques dizaines de pages, est parti dans le livre et est parti du livre. Vallès a lu par rapport à lui-même ; il a lu la grande histoire par rapport à son histoire, nullement par rapport au public réel ou possible, « populaire » en tout cas, que viseront bientôt nommément les titres et les exergues de toutes les éditions Hetzel :

Ouvrage honoré de la souscription du Ministère de l'Instruction publique, adopté pour les bibliothèques scolaires et populaires, et choisi par la ville de Paris pour les distributions de prix⁹.

S'il est clair que Vallès a quelque méfiance « idéologique » (Proudhon aidant, en 1864), à l'égard de l'aventure militaire et héroïque qu'exalte le jacobinisme politique, on ne peut faire de sa lecture de *Madame Thérèse* un acte de pure lucidité politique ou littéraire¹⁰. Vallès est divisé, et la lecture témoigne de cette division. Il ramène *Madame Thérèse* à sa mythologie personnelle, voire à son imagerie personnelle de la Révolution française. D'abord, l'ensemble de l'article qui concerne *Madame Thérèse* « réduit » le récit historique de l'armée de la Moselle à l'aventure du bataillon de la Moselle (le fameux deuxième bataillon de la première brigade de la Moselle) ; l'image symbolique du célèbre bataillon (Vallès l'évoque irrésistiblement plusieurs fois) se substitue au récit ; Vallès n'a pas lu, il s'est souvenu ; il voit et entend plus qu'il ne lit ; il entend, dans le texte d'Erckmann-Chatrian, la célèbre chanson de Charles Gille « V'la le bataillon d'la Moselle en sabots », que Darcier avait mise en musique en 1840 et qu'il chanta lui-même, en 1860, dans un « drame militaire » en 5 actes

8. *Ibid.* P.154 a 165. Livre Club Diderot. *Ibid.* P.965-970.

9. Cette mention semble dater exclusivement de la Troisième République.

10. À l'article de Vallès on comparera dans un même ordre de la sympathie, mais dans l'ordre de la *Revue des deux mondes*, l'article de F. De Lagenevais (pseudonyme d'Armand de Pontmartin), « Un essai de roman national » (1er juillet 1866) Pontmartin apprécie que la guerre et la gloire des armes soient vues du côté des « petits » : la guerre non épique, mais redevenue humaine ; une région, l'Est de la France, devenue française par la République ; le « sentiment militaire » région le « sentiment populaire » ; surtout, une « popularisation » de l'idéal chevaleresque : Walter Scott et Fenimore Cooper à l'échelle du petit peuple des Vosges, en 1792. Un roman de simple expression, sans analyses raffinées, et amour-passion ; un réalisme sans gaspillage descriptif et sans esthétisme ; une *Madame Thérèse* point virago, une héroïne point « héroïque », simplement touchée d'une sorte de grâce, « la grâce républicaine » ... Pontmartin, en un sens, a mieux lu *Madame Thérèse* que Vallès ; disons qu'il l'a lu autrement.

et 13 tableaux, dont le héros collectif était le bataillon de 1792¹¹, marchant pieds nus, puis en sabots, dormant dans les huttes, sans tentes ; une intrigue amoureuse finissait le drame.

Plus profondément, l'article de Vallès (tout article ferait de même, quoique autrement) découpe, dans sa lecture, des éléments du récit qui correspondent à sa mythologie personnelle ; il les isole de l'histoire, les rend comme intemporels : ce sont à leur tour des tableaux. Premier élément capital, l'imagerie rustico-militaire des soldats républicains « occupant » le village : le bivouac, les faisceaux, la paille sur les habits, les baisers des filles de village ; glissement vers une imagerie purement campagnarde, plus forte encore de souvenirs enfantins (le pain et le sang) :

Les fours envahis, le boeuf dépecé dont les entrailles bleues coulent dans le sang et dans la boue.¹²

L'eau glacée de la fontaine. Second élément choisi par Vallès, la bataille, ainsi décomposée : on forme le carré ; la Marseillaise contre les hurlements des Croates ; la retraite. Puis, deux personnages : le jeune tambour « de quinze ans » (ou douze ?), qui pleure, et la cantinière, sa sœur, qu'on croit morte. La cantinière, un personnage familier et indispensable, selon Vallès, aux guerres épiques¹³ ; point de rencontre de deux mythologies intimes : mythologie militaire et révolutionnaire (au sens de 1792-1793), et mythologie féminine : invinciblement, du reste, la plume de Vallès journaliste évoquant Madame Thérèse malade vole, non vers ses lecteurs, mais vers une lectrice imaginaire, elle-même représentative d'une mythologie vallésienne du visage féminin,

11. Le drame, *Le Bataillon de la Moselle*, d'Édouard Marlin et Albert Monnier fut présenté au théâtre du Cirque le 28 juin 1860. Th. Gautier, dans *Le Moniteur*, vanta l'oeuvre que le Second Empire récupérait politiquement (le bataillon allait du Tyrol à l'Italie, où l'attendait... Bonaparte). Mais on y retrouvait, entre autres rondes militaires, la ronde de Charles Gille dont le deuxième couplet ne fut jamais oublié, pensons-nous, par Vallès :

Pour arm's des fusils d'la veille encore chauds,
Là d'ssus l'gai soleil ruisselle !

12. La phrase d'Erckmann-Chatrion est : « Les entrailles bleues coulaient sur la boue avec le sang » (éd.Hetzl, citée p. 25).

13. Vallès appelle ainsi « la cantinière des guerres épiques » une vivandière de Ney, la « Mère Hasard » (quatre-vingt-quatre ans en 1866 !) dans un article de *L'Événement*, du 15 février 1866 (titre « La Mère Hasard »). Vallès note encore : « Je me rappelais les cantinières mélancoliques et crânes de Vigny et de Stendhal » et se demande si la mère Hasard n'est point un peu « celle qui avait recueilli Fabrice dans la carriole... »

en 1864 du moins¹⁴. La figure de la cantinière derni-morte, de la cantinière blessée, de la cantinière convalescente. L'oncle Jacob (le hasard est heureux, qui précisément fournit un oncle, figure toujours bonne et pacifique chez Vallès : ce que devrait être un père) est présent. Le récit d'Erckmann-Chatrion, désormais, est réduit à une imagerie presque familiale et intimiste, hugolienne à coup sûr : une femme malade ; l'enfant, l'oncle et le docteur penchés sur elle ; un chien pensif ; au dehors, le vent. N'oublions point non plus (Vallès ne pouvait l'oublier, tandis que le récit « historique » d'Erckmann-Chatrion le fait oublier) que l'ensemble est inclus dans un récit d'enfance (que fait Fritzel). L'enfance, sous toutes ses formes, est au coeur de cet article : Vallès s'identifie à tous les enfants du récit. Rien d'étonnant que l'enfance de Vallès, elle-même, surgisse avec des souvenirs précis (ou avec un souvenir répété), très localisés dans le temps et dans l'espace (Saint Étienne ; entre 1840 et 1845), à partir du récit de Fritzel :

Il m'a rappelé les jours historiques de mon enfance, quand, moi aussi, je fumais, à en mourir, des feuilles de laurier sèches, volées à l'arbre du voisin quand je voyais passer, tout honteux de ma blouse courte, le coeur bondissant dans ma poitrine, les cavaliers du deuxième chasseurs courant à cheval par les rues de Saint-Étienne, la barbe des Kolbachs leur pleuvant sur les yeux, perdus dans leurs grands manteaux gris. J'avais ses terreurs et ses joies, sa curiosité, sa paresse¹⁵.

Quelques mois plus tard, Vallès relie nettement la mythologie enfantine du régiment de chasseurs, entrevu à Saint-Étienne, à l'idéologie jacobine de sa jeunesse :

Si je n'avais vu un régiment de chasseurs à cheval passer un matin dans une rue de Saint-Étienne, peut-être aurais-je suivi une autre voie que celle où j'ai d'abord engagé ma jeunesse ! Mais la vue de ces hommes en bonnet d'ours, dont les poils longs pleuvaient sur leurs yeux, ces manteaux blancs qui couvraient depuis l'épaule du cavalier jusqu'à la queue du cheval, le sabre qui battait la botte, le cuir des gibernes, le fer des éperons, l'attitude et l'armure, tout cela éblouit mes yeux et saisit mon coeur. Je me dis que je serais soldat ; et comme ce matin-là il y avait dans les rues un tapis de verglas, que les arbres étaient coiffés de neige et les fontaines cernées de glace, je rêvais les luttes austères,

14. Et pas des meilleures, mais peu importe ce jugement normatif : « Cette histoire-la, madame, vous qui avez lèbres fines pour sourire et de grands yeux pour pleurer, lisez-la [...] ».

15. L'image de ta barbe des Kolbacks « pleuvant sur les yeux » ou non, est à elle seule, fortement attractive ; on la retrouve chez Vallès, liée ou non à certaine mythologie militaire et jacobine (à vrai dire, de moins en moins liée à elle dans les années proches de 1871).

les combats pénibles, et le fantôme de l'héroïsme se dressa dans l'air froid. Je me raidis dans cette impression d'hiver, et j'en ai porté pendant des années la marque¹⁶.

Ce dernier texte, de 1865, permet de mieux situer celui qui nous occupe, donc de mieux situer la lecture que Vallès fait, en 1864, de *Madame Thérèse*. Certes, presque deux ans séparent les deux textes : un intervalle dont il nous semble que Vallès profita pour refaire, ou faire, quelques lectures de Proudhon ; il est certain qu'en 1865 Vallès joue certain proudhonisme, un proudhonisme de négation, contre son jacobinisme d'autrefois et ce qu'il en reste encore. Le jacobinisme impénitent de Vallès est d'autant plus difficile à arracher qu'il n'est pas consciemment idéologique : il subsiste comme mythologie, avec les couleurs mêmes d'une imagerie enfantine, puis juvénile, du soldat-paysan ou incrusté dans le village ; une petite épopée populaire presque encore entièrement paysanne, d'Épinal. Cette imagerie permet à Vallès de récuser passionnément d'autres images « révolutionnaires », à vrai dire très convenues et très symptomatiques d'une mythologie « réactionnaire » de la Révolution française : la lecture de *Madame Thérèse* lui permet de « refouler » les images, présentes dans le texte de l'article, des « tricoteuses » (Vallès n'exorcisera cette image qu'après 1871, grâce aux femmes de la Commune), ou la vision « exécutoire » et « tragique » de la Révolution française (l'appareil de l'échafaud, le sinistre tambour de Santerre, etc.) : images que d'ailleurs — c'est complexe, mais c'est ainsi — le proudhonisme pouvait encore renforcer ou entretenir, très idéologiquement cette fois¹⁷ antiobespierriériste et « modérée » qu'il charriait sans contester. Dans notre article de 1864, Vallès réduit sa lecture de *Madame Thérèse* non à une critique idéologique quelque peu proudhonienne (antihéroïque, par exemple), mais à sa propre imagerie intérieure ; on voit que Vallès repousse tout ce qui, dans le roman d'Erckmann-Chatrion (la deuxième partie surtout),

16. *L'Événement*, 6 décembre 1865. Article repris dans *La Rue*, chap. « La Rue de province » (voir J. Vallès, *Oeuvres*, éd. Pléiade, t.I, p.668-673). Il faut noter la suite de l'article, qui reconstitue, dans la ville, l'image du bivouac au village : « Le populaire et la momerie se portent à la rencontre du bataillon qui vient. On dévisage le tambour-major et la cantinière, on regarde le baril, la canne, le petit chapeau, le grand plumer, on regarde ! a bouche de l'ophicléide et le dos de la grosse caisse, le colonel et ses sapeurs, le sous-lieutenant blond, la sergent tout gris ; derrière la musique on marque le pas, et le coeur bondit dans la poitrine, au cri sonore des clairons ! ».

17. Qu'on ne croie pas, pour autant, à une lecture, peut-être « commémorative », des *Confessions d'un révolutionnaire* dont témoignent presque exclusivement deux articles successifs de *L'Époque* (8 et 16 juin 1865), repris dans le chapitre « Proudhon » du livre *La Rue*. Il y aurait encore beaucoup à dire sur la lecture de Proudhon par Vallès : dans l'ordre de la lecture elle-même, et dans l'ordre historique (Vallès a vraiment fort peu lu Proudhon, entre les pages des journaux de Proudhon des années 48 et 50 comme *Le Peuple*, et des pages des *Confessions d'un révolutionnaire* vers 1865).

approche d'une discussion idéologique sur la Révolution française, tout ce qui est dialogue politique et républicain: une portion considérable du livre, qui aide à le consacrer comme livre « populaire » et « républicain ». Même le cri que Madame Thérèse pousse, « Vive la République », lui apparaît moins comme un cri instinctif lancé dans un délire compréhensible, que comme une affirmation ou une défense idéologique qui risque d'être forcenée ...

J'ai craint un instant[..], écrit Vallès, que nous ne tombassions dans George Sand !

Le cas de Vallès a donc un intérêt tout à la fois général et singulier. Avant 1871, s'entend. Général, parce que Vallès porte en lui une mythologie de la Révolution française qui n'est pas idéologiquement révolutionnaire : cas fréquent au XIX^e siècle¹⁸, les blanquistes mis à part (mais ils posent d'autres problèmes, et ne sont pas littérateurs), chez de nombreux futurs Communistes. Cas singulier, parce que la mythologie de Vallès est contradictoire et pleine de tensions: le soldat « jacobin » y est presque coupé de la politique jacobine ; il appartient à un folklore personnel, aussi rustique que militaire ; des lectures très littéraires, très romanesques, et souvent progirondines, comme celles de Dumas, y contrarient une vision politique et cohérente de la Révolution : en Vallès, Michelet ne tenait pas contre Dumas ; Erckmann-Chatrian est un révélateur ; Proudhon pourra bien venir, et s'insinuer dans cette mythologie: il paraîtra, non point donner après coup une cohérence idéologique, mais la renforcer comme mythologie intérieure car les « idées » ont peu de prise sur les images. Vallès se lit donc en lisant Erckmann-Chatrian ; sa lecture révèle parfaitement sa situation idéologique au début de 1864 : situation que sa conscience méconnaît, sans aucun doute ; sa lecture renforce en lui-même une imagerie certes plutôt républicaine, mais plus chargée des images affectives de l'enfance que d'une maturation révolutionnaire. Contradictions non totalement infécondes, malgré tout : Vallès sent, par beaucoup de fibres, que les révolutions de la seconde moitié du XIX^e siècle seront ouvrières et urbaines ; il ne participe pas en 1864, mentalement, idéologiquement, au combat révolutionnaire de 1793. Premier pas, peut-être, paradoxal, vers le socialisme. Une lecture donc, et une nonlecture d'Erckmann-Chatrian ; un choix de *Madame Thérèse* parmi les romans d'Erckmann-Chatrian ; un choix et un découpage de lecture dans ce

18. Voir Alice Gérard, *La Révolution française, mythes et interprétation* (1789-1970), Flammarion, coll. « Questions d'Histoire », 1970.

roman même. Vallès a eu besoin du livre pour raviver de très anciennes images intérieures.

Tout, dans *Madame Thérèse*, ne favorise pas, d'ailleurs, cette levée des images et des souvenirs. Vallès est agacé par certains aspects du récit et du style d'Erckmann-Chatrian : agacement non extérieur, mais corrélatif à sa mythique lecture : « Certes, dit-il, il y aurait des reproches à faire ; mais c'est la manière même de M. Erckmann-Chatrian qu'il faudrait juger ». Des manies verbales, qui délavent les couleurs que Vallès aime vives : « le mot en âtre, il est partout, comme un drapeau. » — « La couleur aussi est uniforme, plaquée, voulue. Tout est roux, favoris, tignasses, bouquets de poils ou de cheveux ». Des manies gestuelles, fort bien typées, et fort « populaires » pourtant : « plus de vingt fois, les personnages, chacun à son tour, tirent leur bonnet sur leur nuque. » Des stéréotypes descriptifs : beaucoup d'yeux et d'oreilles trop écarquillés, beaucoup de petits yeux, de nez et de regards trop pointus ; et « Pourquoi tant de mines de rat, d'yeux ronds » ? Trop de stéréotypes culinaires : trop de lard (Vallès aime, pourtant), trop de choucroute (Vallès n'aime pas), Trop d'objets fétiches (d'un fétichisme régionaliste) : on n'en finit pas avec les pipes, les bonnets de coton et les sabots vosgiens, les gilets bruns et les « culottes terreuses ». Le récit consomme aussi trop de neige. En cotonnant le tout, une certai ne fumée rhénane, une frénésie dissertatoire ou « théorique » que Vallès ne juge et surtout ne sent pas perméable à tout provincial de France. Impatience contre une province campagnarde de l'Est¹⁹, que Vallès ne comprend pas ; Vallès aime le Velay, la Normandie, le Périgord, l'Auvergne, tous les coins du cours de la Loire. Décidément, Erckmann-Chatrian lui paraît trop exclusivement provincial, provincial d'une province ; rien des lunes de la ville ; Vallès ne reconnaît pas, ne se reconnaît pas dans ce provincialisme radicalement coupé de sa propre enfance : « Cette encre sent la bière ». Vallès aime que l'encre sente des liquides plus fondamentaux : le lait, l'eau de source, le sang.

L'Histoire court, qui va imposer bientôt à Vallès, lentement de 1865 à 1868, rapidement de 1869 à 1871, une idéologie révolutionnaire qui emportera et dépassera (sans la supprimer) une tenace mythologie. La rencontre se fera avec le mouvement propre de l'histoire ; mais aussi parce que le vocabulaire du combat social, donc politique, emprunte beaucoup, en général (c'est vrai au XIX^e siècle, et peut-être pour le XX^e) et, plus encore, sous la plume de Vallès, au vocabulaire militaire ; au vocabulaire de la Révolution française ;

19. On comparera encore avec l'article de Pontmartin, écrit dans la *Revue des deux mondes* et cité plus haut.

et aux valeurs qu'il porte, depuis 1792 surtout. N'épilignons pas : en tête, de loin, les mots *drapeau* (parfois, une variante maritime, chez Vallès : pavillon), *régiment* (parfois, péjoratif), *bataillon* (de la Moselle ou du front social) ; puis viennent, *la baïonnette*, *le canon*, *la cocarde*, *le coup de feu*, *les rangs*, *la charge*, *la mêlée*, *le carré...etc.* Aux abords de la Commune de Paris, et pendant la Commune, Vallès voit, sous ses yeux et dans la rue, une mythologie issue de la Révolution française devenir réalité, un spectacle vivant. L'événement Commune, et les mois qui le précèdent à la fin de 1870 et au début de 1871, actualisent et réchauffent de vieilles images, les harmonisent avec une idéologie « nouvelle », par-delà l'enfance, par-delà Erckmann-Chatrian et sa partielle lecture, par-delà Proudhon et sa partielle lecture ; par-delà le républicanisme « jacobin » profondément « bourgeois ; par-delà le refus, non moins « bourgeois », du même républicanisme. Alors, un saut est accompli ; Vallès saute par-dessus son imagerie révolutionnaire, ou plutôt B la retrouve : présente et autre. « Révélation », eût dit Michelet. Dans la Ville, Paris, Vallès voit les soldats de la Garde nationale (dont les origines historiques ...), les nouveaux volontaires d'un nouvel An ; il retrouve une sorte de poésie du combat populaire et jacobin, qu'il colore naturellement d'images rustiques. Lyrisme retrouvé des baïonnettes du peuple :

...et je vois les balonnettes endormies comme de ; couleuvres sous les branches de chêne et dans les touffes de lauriers²⁰.

Lyrisme de la jeunesse sous ses uniformes, points neufs mais colorés :

La jeunesse est toute en fleurs comme les blés et la vigne, les uniformes chatoient sur le dos des volontaires, avec les lueurs douces ou vives des bleuets et des coquelicots, ce n'est que pompons sanglants comme des grenades, épaulettes luisantes comme des poignées de genêts jaunes²¹.

Pourquoi donc, le jour de l'entrée des Prussiens à Paris, ces canons captifs ? L'ennemi veut-il « traîner nos canons en laisse derrière les siens démuselés²² » ? Mais toujours, dans la ville, des bivouacs populaires, et le soleil luit encore sur les fenêtres et sur les baïonnettes :

20. *Le Cri du Peuple*, 25 février J 871. Jules Vallès, *Oeuvres*, éd. Pléiade, t.II, p.11.

21. *Ibid.*, p. 12.

22. *Le Cri du Peuple*, 28 février 1871, *Ibid.*, p.20.

La visite faite, les bataillons repartaient au pas accéléré, tambour en tête, vers les bivouacs improvisés à l'angle des carrefours, au milieu des places, au coin d'un quartier, au cœur d'un faubourg. Il y avait, au bout de leurs fusils, des baïonnettes qui accrochaient les drapeaux noirs suspendus aux fenêtres, et y faisaient des trous par où passaient des lames de soleil²³ !

La mythologie de Vallès rejoint une idéologie de la Révolution en marche ; la mythologie redevient, dans la ville, réalité présente, historique, nouvelle, éclairée par la lutte de classes²⁴ ; est en marche un nouveau bataillon, « le bataillon révolutionnaire »²⁵. Les souvenirs constitués en mythes, parfois longtemps niés, irrépressibles dans la lecture de 1864, puis de nouveau niés, refoulés et « réduits » par un proudhonisme très personnel, rebondissent, se représentent en 1871 ; mais ils sont déjà emportés par une révolution qui monte et qui sera différente, Vallès la sent différente, lui qui en désespérait au début de 1870, de toute copie de 1793 : elle sera lourde et forte des forces sociales de la ville ; les couleurs mêmes des souvenirs affluent, rafraichies. Vallès voit « les choses » autrement ; et c'est un autre Vallès qui voit les choses. Quel « texte » a lui seul que ce fragment célèbre d'un texte d'article du *Cri du Peuple* qui s'insérera tout entier dans un chapitre de *L'Insurgé* !

Ce soleil tiède et clair qui dore la gueule des canons, cette odeur de bouquets, le frisson des drapeaux ! Le murmure de cette Révolution qui passe tranquille et belle comme une rivière bleue, ces tressaillements, ces lueurs, ces fanfares de cuivre, ces reflets de bronze, ces flambées d'espoir, ce parfum d'honneur, il y a là de quoi griser d'orgueil et de joie l'armée victorieuse des Républicains²⁶ !

Il n'est pas exagéré de dire que le Vallès de 1871 lirait et, au fond, lit mieux Erckmann-Chatrian que le Vallès de 1864 et même des années intermédiaires. Comme Vallès, après 1871, lit enfin et ose montrer qu'il lit

23. *Le Cri du Peuple*, 4 mars 1871, *Ibid.*, p.24.

24. Pour qui en douterait (même si toutes les contradictions de Vallès ne sont évidemment pas résolues), voir dans *le Cri du peuple* du dimanche 5 mars 1871 : « Il y a un vainqueur et un vaincu, mais il reste vivant, debout et menaçant, plus fort que le triomphe et au-dessus de la défaite, l'antagonisme éternel de la fainéantise et de l'effort, de la pauvreté et de la richesse, de l'écumage et du labeur, du capital et du travail. Les haines d'exploité à exploiteur, de prolétaire à patron, de locataire à propriétaire, de fermier à seigneur, les avez-vous éteintes ? ». *Ibid.*, p.27.

25. Mais le bataillon révolutionnaire dit : « Halte là ! » (*Le Cri du Peuple*, 1er mars 1871). Cf. *Ibid.*, p.22.

26. *Le Cri du Peuple*, 28 mars 1871. Cf. *Ibid.*, p.49. et *L'Insurgé*, chap. XXVI.

Victor Hugo : avec plus d'affinités préalables encore, en dépit de tout. Mais on n'est pas si loin d'Erckmann-Chatrian. Vallès n'a jamais saisi 92 et 93 qu'après Ja Commune de Paris. La preuve : le prodigieux article *Quatre-vingt-treize*²⁷, révélateur a tant d'égards, que Vallès écrivit, durant l'exil, en 1874, sur le roman de Victor Hugo ; il ne pouvait l'écrire qu'après la Commune. En voici les premières lignes :

La Révolution française est toujours vivante. Son esprit plane au-dessus du monde. Son canon encloué fume encore²⁸.

Hugo, montre Vallès, jette sur la Vendée un nouveau bataillon symbolique de la Révolution et du peuple ; dans la forêt de « la Sausaye », les républicains « entendent les oiseaux gazouiller au-dessus des baïonnettes » ; ils ne sont pas de ceux qui réduisent la Révolution à la triste et pure mythologie terroriste du tambour de Santerre. « Les soldats se plaisent à glisser des bouquets dans la gueule de leurs fusils » : « l'image est de 1871 ! » Voici des bleus qui, à cause d'un bout de chiffon rouge et d'une petite fille, osent s'intituler le « bataillon du bonnet rouge ». Des bleus qu'on ne saurait, précise Vallès, mettre à égalité avec les blancs ; quelle que soit la bravoure des uns ou des autres, il reste que l'un à un autre contenu, un autre sens que l'autre : on est bien loin de l'éloge « égalitaire des bleus et des blancs qu'esquissait Vallès, en 1864 encore, à propos du *Chevalier des Touches* de Barbey d'Aurevilly.

Il n'a pas comparé ces bleus et blancs d'un œil assez ferme, sur le fond triste de leurs batailles. Ne pouvait-il pas indiquer combien ils étaient petits, quoiqu'on dise et quoi qu'il semble, ces hommes de la Vendée, à côté des soldats de la République qui portaient le niveau de l'égalité sociale à côté de leur bâton de maréchal dans leur sac !²⁹

Toutes les révolutions sont des symptômes et des signes ; aucune violence ne fut gratuite ; Vallès songe à la Commune autant qu'à la Révolution française en terminant son article :

27. On doit la précieuse découverte et la connaissance de ce texte à Gérard Delfau. On trouvera l'article complet dans G.Delfau, *Jules Vallès, L'exil à Londres, 1871-1880*, Bordas, 1971 et dans Jules Vallès, *Oeuvres*, éd. Pléiade, t.II, p.73-80.

28. Jules Vallès, *Oeuvres*, éd. Pléiade t.II, p.73.

29. *Le Progrès de Lyon*, 19 avril 1864, Cf. Jules Vallès, *Oeuvres*, éd. Pléiade, t.II, p. 347.

Ce livre de *Quatre-vingt-treize* est bâti sur une pensée qui domine à la fois le chemin des révolutions passées et le chemin qui s'ouvre devant les générations nouvelles. — Les hommes de ce temps, dit-il, furent des greffiers, non des bourreaux. Mot qui luit comme une torche dans le gris du soir ! Cette pensée suivie et défendue, suffit à la grandeur du livre. L'humanité s'épargnerait des remords et des crimes si elle écoutait cette parole qui protège tous les calomniés dans l'histoire, les prisonniers sur les pontons et les morts dans les tombes !

Les révolutions doivent être étudiées ainsi ; comme des mers où il faut jeter la sonde, non comme des volcans contre lesquels, partiel et violent, on jette des pelotes de boue³⁰.

Exilé, roulant en sa tête toutes sortes de projets romanesques où peut-être se fût intégré *L'Enfant à venir*, et qu'eût couronné cet *Insurgé* (lequel peut-être, à son tour, en est le vestige), Vallès écrit à son ami Arnould :

J'ai eu l'idée de faire tenir dans un livre ému trente ans de ma vie. Des mémoires ? Je ne suis pas assez célèbre et encore trop nouveau dans la vie publique. Un roman m'a paru un cadre heureux, où pourraient se jouer à l'aise mes sensations de jadis, mes réflexions d'aujourd'hui, tout moi, avec le fumet des fritures et l'odeur de la poudre, avec mes bouquets à la redingote et ma cocarde à mon chapeau, amoureux de l'herbe et de la boue... tu me connais. Puis, c'est une oeuvre de combat ! C'est un devoir que j'accomplis, en l'honneur des morts qui n'ont pas eu ma santé ou ma chance pour sortir de l'existence inutile et sombre et dans l'intérêt des nouveaux qui viennent — à qui je vais conter pourquoi ils ne doivent pas insulter avec les vainqueurs la détresse des vaincus, à qui je vais dire...

... comment ils doivent s'y prendre pour ne pas devenir gibier d'hôpital, insurgés sans armes, bacheliers sans pain ; tout cela sans faire claquer le drapeau rouge avant le moment suprême, en prenant des précautions de guerre, en cachant l'arme sous les dentelles, avec des histoires d'amour, des paysages de campagne, à côté des descriptions hardies de la place publique. Le roman d'Erckmann-Chatrion appliqué à la Révolution, et manié avec plus d'audace sinon avec autant de talent. Quiconque a touché à ma vie y passera. Un mot d'inconnu, le soupir d'un pauvre, le geste du premier venu à sa signification révolutionnaire : dans certaines situations que créent le vice, la faim, l'orgueil, la loi³¹.

30. *Ibid.*, Pléiade, t. II, p.80.

31. De Londres, sans doute janvier 1876. La mention d'Erckmann-Chatrion, après 1871, est assez rare et révélatrice pour qu'on la note.

Erckmann-Chatrian à l'ombre de Lamartine

Antoine Court*

Université Jean Monnet Saint Étienne

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

Erckmann-Chatrian a l'ombra de Lamartine

En aquest article es parla dels dos *Entretiens* dedicats per Lamartine en el *Cours familier de Littérature* a Erckmann-Chatrian. No és massa generós amb els dos autors dels Vosges. Podem considerar aquests *entretiens* una mica superficials. I tanmateix, la concepció de literatura popular de Lamartine no està massa allunyada de la practicada per Erckmann-Chatrian. Tractem de mostrar-ho al llarg d'aquest text.

PARAULES CLAU

Literatura popular, Lamartine, poble, revolució, Erckmann-Chatrian.

RÉSUMÉ

Erckmann-Chatrin a l'ombre de Lamartine

Dans cet article il est question des deux *Entretiens* consacrés par Lamartine dans le *Cours familier de Littérature* a Erckmann-Chatrian. Il n'est pas très

*Antoine Court a créé un groupe de recherche sur la littérature populaire à l'Université de Saint-Etienne, groupe qui a développé une intense activité et qui a partagé ses travaux avec notre groupe de l'Université de Lleida jusqu'à son décès. Lui et Roger Bellet, professeur à l'Université de Lyon II, nous ont aidés à parcourir les chemins de la littérature populaire. Nous commençons maintenant, de la main de M.Carme Figuerola, une nouvelle étape : la recherche de l'écriture collaborative dans laquelle Erckmann-Chatrian occupe une place de choix. Nous avons voulu nous rappeler de nos maîtres et amis avec ces deux articles sur l'auteur de *L'Ami Fritz* qui vont être des phares pour illuminer notre chemin et qui constituent un petit hommage à leur savoir et à leur précieuse personnalité amicale.

juste pour les deux auteurs vosgiens. On peut considérer ces entretiens plutôt superficiels. Et pourtant la conception de littérature populaire de Lamartine n'est pas très éloignée de celle pratiquée par Erckmann-Chatrian. On essaye de le montrer tout au long du texte.

MOTS CLÉS

Littérature populaire, Lamartine, peuple, révolution, Erckmann-Chatrian.

RESUMEN

Erckmann-Chatrian a la sombra de Lamartine

En este artículo. hablamos de los dos *Entretiens* consagrados por Lamartine en el *Cours familier de Littérature* a Erckmann-Chatrian. No es demasiado equitativo para los dos autores vosgianos. Podemos considerar estos *entretiens* más bien superficiales. Y sin embargo la concepción de literatura popular de Lamartine no se halla muy alejada de la practicada por Erckmann-Chatrian. Tratamos de mostrarlo a lo largo de este texto.

PALABRAS CLAVE

Literatura popular, Lamartine, pueblo, revolución, Erckmann-Chatrian.

ABSTRACT

Erckmann-Chatrian in the shadow of Lamartine

In this article it is a question of the two Interviews devoted by Lamartine in the *Cours familier de Littérature* to Erckmann-Chatrian. It is not very fair for the two Vosges authors. These interviews can be considered rather superficial. And yet Lamartine's conception of popular literature is not very far from that practiced by Erckmann-Chatrian. We try to show it throughout the text.

KEYWORDS

Popular literature, Lamartine, people, revolution, Erckmann-Chatrian.

Le 26 février 1848, quand Lamartine s'adresse à la foulée massée devant l'Hôtel de Ville de Paris, il ne sait pas qu'il est écouté par un étudiant de 26 ans qui fera plus tard un brillant récit de cette journée¹. Et le jeune homme ne

1. ABBREVIATIONS: *CF-Cours familier de Littérature*, 28 volumes, 1856-1870. *CIV-Le Civilisateur*, 3 volumes, 1852-1854.

se doute pas que son oeuvre, un jour, recevra les éloges de l'orateur devenu critique littéraire. Les Entretiens du *Cours familial* consacrés à Erckmann-Chatrian² posent d'abord un problème de chronologie. Ils ont paru en mars et avril 1867, et le lecteur a de quoi être déconcerté par les premières lignes ; l'auteur se donne l'air d'annoncer un « phénomène », « un nouveau genre de beauté en littérature » qui « vient de se produire inopinément parmi nous ». Or l'apogée de la fortune littéraire d'Erckmann-Chatrian se situe en 1864-1865. Au moment où les deux Entretiens sont publiés, Lamartine n'écrit plus ; très affaibli, bientôt frappé d'apoplexie, il se survivra à lui-même pendant deux ans et le *Cours familial* continuera à paraître, alimenté par des textes écrits longtemps à l'avance. Les pages qui nous intéressent ont été rédigées en 1864 (ou 1865), gardées en réserve³ et livrées au public sans souci d'actualisation. Il est inutile de s'attarder sur les tristesses des dernières années de Lamartine : ses malheurs et ses dégâts, un naufrage intellectuel qui ressemble à un suicide, qui accompagne et même précède la décrépitude physique, toutes les misères qui font du *Cours familial*, à partir de 1860, un fatras désolant où brillent quelques trop rares perles. Les Entretiens chargés de glorifier les deux écrivains vosgiens sont parmi les plus décevants que Lamartine ait rédigés, les plus bâclés, les plus dépourvus d'intérêt ; ils n'appellent que des critiques et des regrets.

L'état de fatigue de l'auteur est particulièrement frappant, à observer d'abord le nombre et l'ampleur des lacunes. Il ne sait rien sur les confrères dont il parle et n'a pas pris la peine de se renseigner : « ces deux hommes, jeunes, dit-on, [...] ces jeunes gens (car on m'assure que Messieurs Erckmann et Chatrian sont très jeunes)...⁴ » Il ne dit rien sur l'Alsace, pas un mot sur l'attachement à un terroir, sur la célébration d'une belle nature ; rien sur l'*Histoire d'un homme du peuple* (s'il l'avait lue il aurait assurément fait un sort au récit des journées de 1848 où son nom apparaît une dizaine de fois, toujours en gloire) ; pas grand chose sur *L'Ami Fritz*, sujet à vrai dire, peu lamartinien ; cette histoire respire

GEN-*Geneviève*, Paris, Michel Levy frères, 1851.

HC-*Histoire d'un Conscrit de 1813* in *Gens d'Alsace et de Lorraine*, Paris, Omnibus, 1993.

HHP-*Histoire d'un homme du peuple*, Pauvert, 1963.

HSM-*Histoire d'un sous-maître*, Pauvert, 1988.

INV-*L'Invasion*, « J'ai lu », 1995.

W-*Waterloo*, in *Gens d'Alsace et de Lorraine*, Paris, Omnibus, 1993.

2. *CF*, XXIII, p.145 à 288. Entretiens 135 et 136.

3. Comme beaucoup d'autres ; ainsi le n° 133 (Tourguéniev, paru en janvier 1867, porte la date : 20 février 1864 ; le n° 137 (Un intérieur ou Les Pèlerines de Renève) est daté de « Monceau, 19 septembre 1865 »).

4. En 1867 ils ont respectivement 45 et 41 ans.

un robuste optimisme et le vieux poète replié sur lui-même ne peut plus voir la vie que sous des couleurs sombres ; elle chante les plaisirs de la table, et le gentilhomme bourguignon, qui s'intitulait jadis grand vigneron, a perdu jusqu'au goût de sa propre piquette ; l'existence de Fritz étincelle de gaîté, de jovialité, de blague, de querelles et injures pour rire, et tout cela laisse froid un Lamartine qui n'a jamais goûté, encore moins pratiqué la plaisanterie. Reste l'histoire d'amour, mais il n'a pas su ou daigné en apprécier le charme ; vingt ans plus tôt, il n'aurait pas manqué de s'enflammer et, avec son génie de l'à-peu-près, d'évoquer *Paul et Virginie*, peut-être même *Daphnis et Chloé* !

Comment donc remplir les quatre-vingts pages qu'il s'est engagé à fournir chaque mois à ses abonnés ? Dérobade habituelle : « Lisez plutôt » ou « Lisons ensemble » ! L'entretien sur *L'Ami Fritz* comporte quinze lignes de présentation et appréciation, trois pages de résumé et soixante-quinze pages de citations, avec cette « justification » qui laisse rêveur : « Vous allez voir ; ici il faut beaucoup plus citer que dire ; car on peut raconter le dessin, mais il faut peindre la couleur. Peignons donc ». (p. 211).

La partie critique se réduit à peu de chose. L'éloge des oeuvres est certainement sincère ; ce qu'il a de judicieux est le plus souvent gâté par des formulations hâtives, sommaires, outrancières. Il apprécie, à juste titre, la « simplicité des détails », « la naïveté des récits », la « connaissance si vraie, si précise et si complète et pour ainsi dire l'impression photographique et toute vivante d'un souvenir personnel de ces événements » (p. 149, 152). Bien dit, mais inutile d'en rajouter et de désigner, sur un ton péremptoire, Erckmann et Chatrian pères comme les véritables auteurs.

Lamartine a l'habitude, passée en tic, de comparer l'auteur « du mois » à divers faire-valoir ; on peine parfois à le suivre jusqu'au bout de rapprochements hardis, par exemple à propos de Fritz qu'il voit, d'emblée, comme le type de l'insouciant égoïste ; il songe à un auteur de ...*Caractères*,... et le voilà parti au grand galop : « Jamais La Bruyère ou Théophraste n'ont pétri de si vivantes couleurs sur leur palette (p. 211). Sûzel fait porter des cerises à Fritz...Vous avez dit « cerises » ?... »Quelle scène ! égale au cerisier de Jean-Jacques Rousseau » (p. 266). Fritz se fait très beau pour se rendre à la fête ; commentaire : « La description de sa toilette [...] est merveilleuse de vérité. Stern [sic] n'a rien de mieux » (p. 266).

Aussi creux sonnent des formules d'une prétention excessive et d'une emphase déplacée qui recouvrent le pur verbiage⁵ :

5. Ou pire, le non-sens: « L'avenir [...] dira juste auquel de ces deux hommes nous devons l'étonnement, la direction, la gloire » (p. 146).

L'auteur n'est plus un auteur, c'est un homme ! (p. 152)

Voilà ce roman, vrai comme la nature. [...] Ce n'est pas là un roman, c'est la nature ! (p. 206, 207).

L'Ami Fritz se termine sur ces mots du rabbin : « Dieu est amour ». Le commentateur qui tient à placer le sien ne trouve rien de mieux que :

Et moi je dis : Amen ! Jamais l'amour heureux ne fit écrire un pareil livre. C'est le poème de la nature. Il n'y a pas une larme qui ne soit du bonheur (p. 288).

Enfin l'auteur du *Cours familier* ne serait pas lui-même s'il lui arrivait d'écrire cinquante pages sans contredire ! Du matin au soir, le vent tourne, l'humeur change, et aussi le jugement. On commence par vanter *Le Conscriit de 1813* : roman vrai, roman réaliste au meilleur sens, très supérieur au roman « imaginaire » (p. 150). Mais plus loin il s'agit de célébrer *L'Ami Fritz*... Rien de plus aisé, il suffit de changer son fusil d'épaule :

Le roman que nous venons de lire est certainement un chef d'oeuvre ; mais [...] il ne faut pour écrire *Le Conscriit de 1813* qu'avoir vécu et se souvenir. La moitié du talent, ici, est dans une bonne mémoire (p. 209).

Et l'on peut alors saluer *L'Ami Fritz* comme un « roman aussi prodigieux d'invention que l'autre est prodigieux de mémoire » (p. 211).

Arrivé à ce point du bilan-qui pourrait encore s'alourdir- on s'hâte de poser la question : Pourquoi avoir écrit ces deux Entretiens qui ne sont pas une étude digne de ce nom, mais un aperçu très superficiel ? Et pourquoi avoir choisi ces auteurs ? Si ces textes ont été rédigés en 1864, Lamartine avait le sentiment de découvrir et de faire connaître des débutants, comme il avait, en 1859, révélé au grand public le talent du jeune Mistral. Il parle, mal, d'Erckmann-Chatrion, et pourtant leur œuvre l'a intéressé en éveillant en lui le sentiment confus, mais bien réel, d'une connivence ou d'une lointaine parenté d'âme ; sentiment qu'il n'a pas su exprimer, faute de force, d'entrain, de fraîcheur. Il était trop tard...

On ne peut que le regretter en songeant que ces Entretiens, écrits par le Lamartine des belles années (1830-1848), auraient été très différents, beaucoup plus riches et intéressants. Ils auraient illustré une véritable rencontre d'hommes faits pour s'entendre : des Républicains, des écrivains du peuple.

Même si, du fait de l'âge, Erckmann-Chatrion semblent plutôt tournés vers la III^e République, le pète mâconnais, dont le nom reste attaché à la II^e,

doit retrouver avec émotion, en feuilletant l'œuvre de ses cadets, nombre de pages de sa propre vie :

- des souvenirs très précis de jeunesse : 1800, l'enfance heureuse au village entouré de vignobles, entre les petits paysans camarades de jeux et les adultes conteurs d'histoires ; 1810, la hantise de la conscription (le jeune Alphonse, bel homme, taille 1m82, a tiré plus d'un mauvais numéro et s'est payé plusieurs remplaçants) ; 1814...Erckmann-Chatrion semblent paraphraser ce que Lamartine a rappelé dix fois à propos de la première Restauration et du soulagement qu'elle a apporté à la France entière :

Je n'ai jamais rien vu d'aussi joyeux que le retour de Louis XVIII en 1814 (W, p. 1161).

- la passion de l'Histoire, de la connaître et de l'enseigner, de l'apprendre par les livres, mais aussi de la bouche des acteurs et des témoins, de ceux qui peuvent dire non pas tout, mais ce qu'ils ont vu tel jour en tel lieu : Erckmann a entendu les leçons de Michelet sur les « histoires non écrites », « l'histoire inédite dans la foule, dans les inconnus, les illettrés », « la Révolution, l'Empire qui passent⁶ ». Lamartine, écrivant son Histoire de la Révolution en même temps que Michelet, a comme lui utilisé autant que possible la tradition orale et enquêté auprès de nombre d'octogénaires survivants de la grande époque ; et comme Erckmann-Chatrion curieux de lire les carnets de route, lettres, récits de grognards, il a fait des recherches souvent fécondes pour se procurer des documents inédits sur l'intimité des Girondins et des Montagnards. Lamartine retrouve chez les romanciers vosgiens son goût de découvrir la vérité historique à la source et aussi de démythifier l'histoire officielle et les légendes menteuses quoi qu'il en coûte à l'amour-propre des Chauvins. Exemple : les défaites de Napoléon, bien réelles et moins dues à la malchance qu'à des fautes flagrantes. Ici, il résume sa pensée pour ne pas répéter ce qu'il a développé dans son *Histoire de la Restauration* (1851), et rappelé récemment, en 1862, à propos du chapitre « Waterloo » des *Misérables*⁷.

6. *L'Invasion*, J'ai lu, p. XIII.

7. «Il serait temps d'en finir, ou bien de changer résolument l'histoire, et d'écrire, à l'exemple du Père Lorient ou des libéraux de 1815 : Waterloo, grande victoire gagnée par Napoléon sur les Anglais et les Prussiens dans les plaines de Belgique. Ce serait plus simple et tout aussi vrai que ces hymnes au génie fatigué de Napoléon ; et comme l'histoire n'est souvent qu'une vérité convenue, cela finirait tout, et tout serait dit » (CF, XV, 78)-

- quelques idées chères ; on a souvent reproché à Lamartine de s'être comporté comme une girouette en politique, et il est vrai que sa carrière abonde en évolutions, flottements et reniements. Cela dit, s'il y a une constante dans sa pensée, c'est bien l'anti-bonapartisme, héritage de famille, raisonné dans l'âge mûr, affermi par l'action et l'expérience politiques. Dans le Napoléon d'Erckmann-Chatrian il retrouve la justification de ses propres griefs, les thèmes d'un réquisitoire banalisé dans les légendes noires de gauche comme de droite : les horreurs de la guerre, les méfaits de la tyrannie, la démesure qui fait les monstres ; soulignons plutôt deux arguments originaux :

1. Les défaites de l'Empereur vues comme une revanche légitime de l'Europe après tant d'années d'exactions françaises. Lamartine évoque la France « inondée de ce reflux trop naturel d'ennemis que Bonaparte est allé provoquer partout pendant quinze ans » (p. 148) ; le Conscrit de 1813, M. Goulden, le Dr Lorquin ne disent pas autre chose : « tous ces peuples que nous avons pillés depuis 1804 vont profiter de notre misère pour tomber sur nous (*H C.*, p. 912, 962)⁸.

2. L'aventure napoléonienne flétrie comme une trahison de la Révolution. Dans ses discours, ses articles, ses ouvrages historiques, Lamartine a toujours tenu à rappeler cette première « histoire d'un crime » ; et que disent les braves gens de Phalsbourg, ces « égoïstes », selon Zola, qui ne comprennent pas la grande Histoire ? « Après s'être fait saigner aux quatre membres par les frères de l'Empereur, nous allons perdre tout ce que nous avons gagné par la Révolution » (*H C.*, p.912). Dure leçon administrée au Conscrit par un Allemand :

Dans les premiers temps, vous nous parliez de Liberté ; nous aimions à entendre cela ; nos vœux étaient plutôt pour vos armées [...]. Aujourd'hui, c'est bien différent ; toute l'Allemagne va se lever [...] et c'est nous qui parlerons de Liberté, de Vertu, de Justice à la France (*H C.*, p. 944).

Triste constat après Waterloo :

8. Même réflexion dans la débâcle de Waterloo : « Combien de choses on aurait à dire sur tous ces fainéants de la Russie et de l'Allemagne, si nous n'en avions pas fait dix fois plus dans leur pays ! » (*W*, p. 1316) et dans *L'Invasion* : « Nous souffrons par notre propre faute. Qu'avons-nous fait de l'autre côté du Rhin depuis dix ans ? De quel droit voulions-nous imposer des maîtres à ces peuples ? [...] Qu'ils ont dû souffrir, les malheureux, pendant ces dix années de violence et de rapine ! Maintenant, il se vengent...et c'est justice !... » (*INV*, p. 204).

Voilà ce qu'il en coûte de mettre sa liberté, sa fortune, son bonheur entre les mains d'un ambitieux ! Oui, nous sommes dans une bien triste position ; on croirait que notre grande Révolution est morte, et que les droits de l'homme sont anéantis ! (*W*, p. 1318)⁹.

Sans doute le républicanisme de Lamartine s'est-il attiédi quelque peu après 1851 ; trop de déceptions, trop d'amertumes, trop de remords... On regrette pourtant qu'il n'ait pas lu l'*Histoire d'un Homme du peuple* ; il aurait pris plaisir à la commenter, à la rapprocher de son *Histoire de la Révolution de 1848*, et il aurait cité –avec quelle fierté !– la dernière page qui relate, comme un point d'orgue de la Révolution, l'abolition de la peine de mort en matière politique¹⁰.

Dans les années 1860, Erckmann-Chatrion réalisent, avec un plein succès la littérature du peuple telle que Lamartine l'a longtemps rêvée, telle qu'il l'a décrite et promue dans nombre de textes théoriques : la lettre à Chapuis-Montlaville : « Sur les publications populaires » (1843), les longues préfaces de *Geneviève* (1850) et du *Civilisateur* (1852), textes qui annoncent, qui recourent d'avance, à un point étonnant, la réflexion des auteurs vosgiens. Même schéma de pensée :

- Erckmann attribue le succès de son entreprise au fait que « pour la première fois on s'adressait à la classe des paysans ; jusqu'alors on avait toujours écrit pour les grandes villes et surtout pour Paris¹¹ ». Il fait dire à son sous-maître : « C'est pour le grand monde qu'on a fait des chefs-d'œuvre, et pour le peuple on ne fait rien ; aussi nous n'avons pas de littérature populaire » (*HSM*, p. 255). Lamartine cite Reine Garde, la couturière-poète rencontrée à Marseille : « Voilà le mal ; il faut lire, et on n'a rien à lire », et il déplore que la littérature française soit trop savante, et que la population des ateliers et des chaumières n'ait d'autres nourritures intellectuelles que des almanachs, des chansons vulgaires, des complaintes et cantiques médiocres et des romans immoraux.
- Donner à lire aux gens simples des œuvres de qualité à leur portée est un devoir ; nos auteurs le présentent sous la même forme impérative : « Il

9. « Ils avaient détruit la Révolution qui le soutenait [...] Enfin il avait tout remis dans le même état qu'avant la Révolution. [...] Il avait perdu la confiance de tout le monde. Les vieux soldats seuls lui conservaient leur attachement » (*W*, p. 1260).

10. Erckmann-Chatrion citent textuellement et presque *in extenso* le bref discours prononcé par Lamartine au nom du Gouvernement provisoire le 26 février 1848. Voir *La France parlementaire*, V. P. 174.

11. Lettre à son neveu Alfred, 11 janvier 1887.

faut des bibliothèques au peuple » (*CIV*, p. 38). « Il faut des livres pour les paysans et les ouvriers » (*HSM*, p. 255).

- Quels livres ? Réponses de Lamartine : des livres à bon marché ; en 1843 il songe à un « journal des masses quotidien » dont l'abonnement ne dépasserait pas « le prix de cinq journées de travail » ; en 1852, il offre son *Civilisateur*, revue mensuelle, en ces termes : « la vie morale à cinquante centimes...deux journées de travail par an » (*CIV*, p. 6). Et on sait que les romans d'Erckmann-Chatrion ont été offerts à des prix très modiques. Autre condition : des livres accessibles à des lecteurs ayant arrêté tôt leurs études, écrits dans la langue usuelle de ces lecteurs. Voix du bon sens dans la bouche de l'instituteur :

Il existe deux langues en France, la langue du grand monde et celle du peuple [...]. Les livres simples, clairs, utiles, écrits dans la langue que tout le monde comprend, seront seuls entre les mains du peuple. Ainsi se renouvellera et s'agrandira la littérature française : d'aristocratique, elle deviendra populaire (*HSM*, p. 255)¹².

La voix de l'aristocrate Lamartine met l'accent sur le même souci :

Le peuple et les écrivains n'ont pas parlé jusqu'ici la même langue, c'est aux écrivains de se transformer et de s'incliner pour mettre la vérité dans la main des masses (*CIV*, p. 22).

Son interlocutrice Reine Garde souhaite lire de simples récits écrits presque dans la langue du peuple lui-même, sans prétention de style ni effort de talent, ni esprit de système : la nature, la nature et encore la nature ! (*GEN*, p. 51, 56). Enfin, quel genre littéraire est le plus apte à intéresser les gens simples ? Dans la préface de *Geneviève*, premier roman d'une série annoncée, Lamartine rejette le feuilleton d'aventures (Sue ou Dumas) de même que les récits d'amours nobles, « tout prenant leurs personnages dans les rangs élevés de la société, et donnant au sentiment le jargon du salon au lieu de la langue de la nature illettrée » (p. 37). Quant à l'histoire : « C'est trop loin de nous, dit Reine Garde, cela ne nous regarde pas » (p. 48). Et le poète préconise un roman domestique, des « histoires vraies et pourtant intéressantes, prises [...] dans la condition même de ceux qui les lisent (p. 51, 52). Quand il présente

12. « Cette histoire si glorieuse est mise à notre portée. Elle est écrite sans fioritures, sans cette sécheresse savante qui glace le sang et les larmes. Elle jure d'être peuple et elle sait le rester » (Jean Pierre Rioux, Introduction à *Gens d'Alsace et de Lorraine*, p. II).

son *Civilisateur* (réédité en 1855-1856 sous le titre *Vie des grands hommes*), il opte pour la biographie édifiante.

Jusqu'ici Lamartine paraît très proche du programme auquel s'attachent Erchmann-Chatrian. Peut-être s'en écarte-t-il en faisant dégouliner le sentimentalisme et le moralisme jusqu'à fatiguer le lecteur¹³. On aurait tort de ne voir là que des tisons d'un romantisme en voie d'extinction, ou les séquelles du traumatisme de 1848 chez un homme d'ordre soucieux de se faire pardonner d'avoir joué avec le feu ou la foudre ; ces éléments, bien réels, ne doivent pas faire perdre de vue un souci d'éducation civique dûment réfléchi et parfaitement honnête : non pas ramener la canaille à la niche, mais préparer un peuple encore incapable à réussir la prochaine République. Y a-t-il loin des mots d'ordre de Lamartine :

la moralité et l'instruction, deux conditions nécessaires de la liberté. Épurez donc l'intelligence des masses, et vous aurez l'ordre, le grand jour et le progrès des mœurs et des lois (*CIV*, p. 21, 38).

au défi du sous-maître : « Il faut écrire pour le peuple, ou se résigner à périr sous les plébiscites de l'ignorance ¹⁴ » ?

Même conscience d'un devoir noble à remplir, même enthousiasme qui, s'échauffant, s'élève jusqu'à l'utopie : en 1843, Lamartine rêve de mobiliser et d'enrôler dans un journal des masses « tous les hommes qui, en France et en Europe, marchent à la tête de la pensée ». La dernière page de l'*Histoire d'un Sous-Maître*, rédigée trente ans plus tard, reprend la même idée : « si nos écrivains, nos hommes de talent se mettaient à faire des ouvrages et des journaux à bon marche, [...] à quel degré de prospérité n'arriverait pas bientôt notre race ! » (*HSM*, p. 350). Même confiance un peu naïve dans le succès ; mais c'est la naïveté de 1848 ; elle s'exhale des prophéties du poète mâconnais, incantations qu'on croirait adressées avec trente ans d'avance, aux « hussards » de la IIIe République :

13. Combien de formules spacieuses pour éviter de dire crûment : Abonnez-vous ! « Le peuple n'est pas érudit, il est pathétique ». L'histoire « s'incorpore à nous par le sentiment. C'est le plus sûr des enseignements, l'enseignement par l'émotion ». Elle est « le plus sain et le plus moralisateur » des éléments de la réflexion, « elle rend la Providence visible », elle est « un cours d'enthousiasme pour le beau » (*CIV*, p. 8, 20, 24).

14. Ce qui coûte un plébiscite de l'ignorance, Lamartine l'a appris à ses dépens en décembre 1848, lors de l'élection présidentielle : 17000 suffrages pour le héros de Février, cinq millions pour le soi-disant neveu de l'Autre !

L'ère de la littérature populaire approche . [...] Ce sera un honneur, et une vertu bientôt d'instruire les petits, de parler aux masses, de plaire au peuple honnête. [...] le goût du bon et du beau se propagera avec l'instruction par la lecture (*GEN*, p. 43, 44).

Elle respire dans ce résumé aux accents très quarante-huitards de Jean-Pierre –Rieux :

Les *Romans nationaux et populaires* plaident en faveur de l'alliance nécessaire du peuple et de la bourgeoisie, de tous les amis de l'ordre, du progrès et de la liberté pour fonder enfin la République de la vertu, du patriotisme et de l'instruction qui accomplira les promesses de 1789¹⁵.

Les romans d'Erckmann-Chatrian, avec leur cadre provincial, leurs bons sentiments, leur humble vérité, leur écriture simple, leur sagesse populaire, leur anticléricalisme même, ont tout pour donner satisfaction à l'auteur du *Cours familier* ; il a lui-même appliqué son programme dans quatre romans très inférieurs en qualité, mais proches par l'inspiration¹⁶. Le jeune Zola, qui trouvait « très sympathique » le tandem Erckmann-Chatrian, lui a adressé des critiques sévères et répétées : manque d'épaisseur des personnages, manque de « modernité », optimisme faux¹⁷. Ces reproches s'appliqueraient beaucoup plus justement aux productions populaires de Lamartine ; un exemple :

tous [les personnages] ont le même cœur, la même naïveté, la même bonté. Sans doute, çà et là on trouve un coquin ; mais quel pauvre coquin, et comme on voit que l'auteur n'est pas habitué à peindre de telles natures ![...] Aucun de ces êtres n'est secoué par nos passions ; ils habitent des milliers de lieues de Paris, et vous ne trouvez en eux rien de moderne.

Lamartine n'a jamais défendu ses propres œuvres contre les critiques littéraires. Il n'est pas aventureux d'affirmer qu'il plaiderait pour Erckmann-Chatrian contre les réquisitoires de Zola et qu'il se plairait à les réfuter point par point.

15. *Gens d'Alsace et de Lorraine*, Introduction, p. VII.

16. *Geneviève* (1850), *Le Tailleur de pierres de Saint-Point* (1851), *Flor d'Aliza* (1863), *Antoniella* (1867).

17. Grand article dans *Mes haines* (1865) et brefs comptes rendus (1866). Voir *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, X, p. 126, 350, 372, 588.

1. Littérature « optimiste » ? Voire ! Sans doute elle comporte des tableaux idylliques, de belles histoires, des dénouements heureux après tout et malgré tout ; des personnages pittoresques, bons vivants, venus des kermesses flamandes ou descendus d'une toile de Greuze, dont chaque acte est un bon mouvement ; pourtant, la joie de vivre¹⁸, ou le goût de l'harmonie paraît n'être qu'une facette d'une sagesse très bien informée des noirceurs de l'existence ; amour de la vie, oui, parfois telle qu'elle est, plus souvent telle qu'elle pourrait être avec beaucoup de « si » ; la conclusion de *L'Invasion* reprend un thème très lamartinien :

Il ya pourtant des jours où l'on est bien heureux d'être au monde. Ah ! s'il n'y avait jamais ni peste, ni guerres, ni famines-si les hommes pouvaient s'entendre, s'aimer et se secourir- s'il ne s'élevait point d'injustes défiances entre eux-la terre serait un vrai paradis ! (*INV*, p. 216)

Sagesse authentiquement populaire, naïve pendant cinq minutes, le temps de rêver le « paradis, mais reposant bientôt les pieds sur terre pour dire la vie telle qu'elle est ; sagesse de ceux qui ont appris, au bout de combien d'amertumes, à ne plus croire aux mots menteurs : « Je vis alors, dit le Conscrit, que les plus pauvres, les plus malheureux ne sont pas toujours les plus bêtes, et qu'à force de souffrir on finit par voir la triste vérité » (*HC*, p. 996). Le Conscrit a vite appris qu'à la guerre les marrons de la gloire sont toujours tirés par les mêmes pauvres diables, et dégustés par d'autres, toujours les mêmes : « Je ne trouve pas cela tout à fait juste, et j'aimerais mieux voir les amis de la gloire aller se battre eux-mêmes et nous laisser tranquilles » (*HC*, p. 937) ; et en écoutant un maire va-t-en-guerre prêcher le courage et évoquer les Romains, il lui répond dans sa barbe : « Puisque tu trouves cela si beau, pourquoi n'y vas-tu pas toi-même ? » (*W*, p. 1235)¹⁹. Pas d'illusion sur la gloire, quand on en connaît le prix :

Voilà les grandes nations militaires, dit M. Goulden, voilà la gloire ! (*HC*, p. 905)

Janvier 1814, « Les ennemis sont en France ! » :

18. P.P. Furth fait justice d'une « Gwnütlichkeit » qu'un regard superficiel décèlerait dans l'œuvre complète des deux auteurs. Voir *Europe*, janvier-février 1975, p. 43.

19. Écho chez «Le Déserteur» de Boris Vian : « S'il faut donner son sang/Aller donner le vôtre/ Vous êtes bon apôtre/Monsieur le Président ! ».

Ainsi, tant de souffrances, tant de larmes, deux millions d'hommes sacrifiés sur les champs de bataille, tout cela n'avait abouti qu'à faire envahir notre patrie ! [...] c'est payer cher dix ans de gloire ! (*HC*, p. 1021)

Sagesse du père Goulden : un peu d'optimisme malgré les jours noirs :

Bah ! les jours de bonheur sont si rares dans la vie ! Va voir Catherine, va ! (*W*, p. 1186)

Les jeunes ont raison de s'amuser ; car, quand on devient vieux, à force d'avoir souffert, d'avoir vu des injustices, de l'égoïsme et des malheurs, tout est gâté d'avance (*HC*, p. 905).

Ne peut-on pas parler de pessimisme quand la servilité des esclaves en arrive presque à justifier les dédains du maître ? Curieusement le même écoëurement inspire Lamartine et Erckmann-Chatrian ; réflexions du père Goulden après une visite à Phalsbourg du duc de Berry, adulé, hautain, antipathique :

Les princes...s'ils finissent par mépriser les hommes, ce n'est pas étonnant (*W*, p. 1199).

On n'es pas loin d'une « Anti-Ode à la Colonne écrite par Lamartine :

Toutes les fois que je passe sur la Place Vendôme et que je vois ces couronnes d'immortelles déposées là comme des trophées d'amour par les enfants de ce peuple à contre-sens, je détourne les yeux et je me dis tout bas : Grand homme, si tu es aussi grand que cette colonne te fait, combien tu dois avoir pitié de ceux qui t'élèvent ! (p. 149)

2. Littérature « quarante-huitarde ». Zola voit l' Histoire en rouge et noir, couleurs de *La Fortune des Rougon* ; il y a chez lui un certain mépris des vieilles barbes romantiques qui ont eu le tort ou le malheur de croire que la Révolution pouvait se faire en bleu azur ; qui y ont cru en 1848, plus encore peut-être en 1847, l'année de l'espoir et de la foi, l'année des trois Histoires de la Révolution, celle de Michelet, celle de Blanc, celle de Lamartine. Qui s'en souvient vingt ans après ? –L'Homme du peuple, à qui son vieil ami Perrignon parlait de l'*Histoire des Girondins* en ces termes, commentaire qui en vaut bien un autre !

Quand j'aurais tous les cahiers, je les ferai relier et je te les prêterai ! Ce que j'en ai déjà lu me plaît ; c'est juste, c'est beau, c'est grand. Chacun y trouve son compte, les républicains comme les autres. Lamartine, malgré ces professeurs qui se figurent être des génies à force d'orgueil et d'isolement, a plus de clarté et de bon sens qu'eux tous, parce qu'il a plus de cœur. On dit de lui : « C'est un poète ! » Oui, c'est un poète, il voit plutôt la grandeur de l'homme que sa bassesse ; mais c'est le défaut des fourmis. Cet homme comprend la liberté. Si le flot arrive, c'est lui qui devra tenir le gouvernail et jeter l'ancre au reflux. Dieu veuille que le peuple comprenne ses intérêts ! (*HHP*, p.188)

Erckmann-Chatrian, Lamartine, on peut associer ces hommes dans la catégorie des ouvriers du matin, non de la onzième heure ; le meilleur Lamartine écrivait à l'aube son *Histoire des Girondins*, qu'on lui a reprochée comme un détonateur de la Révolution de Février, Erckmann-Chatrian ont écrit pour une République qui fut, dit-on, plus belle sous l'Empire ; retournons à leur gloire le crachat de Léon Bloy : « Ils eurent à la fin du Second Empire un succès immense et ne contribuèrent pas peu à l'instauration de notre salope de République²⁰ ».

20. *Le Vieux de la Montagne*, 9 octobre 1909, cité par J.J. Pauvert, *Le Monde*, 16 août 1969.

Le monde d'Erckmann-Chatrian : une fable romantique

Àngels Santa
Universitat de Lleida
angels.santa@udl.cat

Rebut: 7 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

El món d'Erckmann-Chatrian: una faula romàntica

Sota el nom d'Erckmann-Chatrian s'amaguen dos escriptors amics que funcionen com un sol. Aquest escriptor es considerat un escriptor popular. *L'Ami Fritz* pertany sense dubte a aquest gènere. Però, anant més enllà, ens atreviríem a dir que dins de l'escriptura popular la podríem classificar com una novel·la sentimental que respecta algunes peculiaritats pròpies donades pel seu caràcter realista i regionalista. Per demostrar-ho analitzem les característiques de la novel·la d'amor, segons Ellen Constans, i veiem que les compleix totes, així com diversos motius que formen part del bagatge d'aquest tipus de novel·la.

PARAULES CLAU

Novel·la sentimental, escriptura popular, invariants, matrimoni.

RÉSUMÉ

Le monde d'Erckmann-Chatrian : une fable romantique

Sous le nom d'Erckmann-Chatrian se cachent deux écrivains amis qui fonctionnent comme un de seul. Cet écrivain est considéré un écrivain populaire. *L'Ami Fritz* appartient sans aucun doute à ce genre. Mais il va au-delà, nous oserions dire que à l'intérieur de l'écriture populaire on pourrait le classer comme un roman sentimental en respectant quelques particularités propres à cause de son caractère réaliste et régionaliste. Pour le montrer nous analysons les caractéristiques du roman d'amour, selon Ellen Constans, et nous voyons qu'il s'y accorde en utilisant en plus différents motifs qui font partie du bagage de ce type de roman.

MOTS CLÉS

Roman sentimental, écriture populaire, invariants, mariage.

RESUMEN

El mundo de Erckmann-Chatrian: una fábula romántica

Bajo el nombre de Erckmann-Chatrian se esconden dos escritores amigos que funcionan como uno solo. Este escritor es considerado un escritor popular. *L'Ami Fritz* pertenece sin duda alguna a este género. Pero va más allá, nos atreveríamos a decir que en el interior de la escritura popular podríamos clasificarlo como una novela sentimental respetando algunas particularidades propias a causa de su carácter realista y regionalista. Para mostrarlo analizamos las características de la novela de amor, según Ellen Constans, y vemos que las subscribe perfectamente, así como diversos motivos que forman parte del compendio de este tipo de novela.

PALABRAS CLAVE

Novela sentimental, escritura popular, invariants, matrimonio.

ABSTRACT

Erckmann-Chatrian's World: a romantic Fable

Under the name of Erckmann-Chatrian hide two writer friends who function as one. This writer is considered a popular writer. *L'Ami Fritz* undoubtedly belongs to this genre. But it goes beyond that, we would dare to say that within popular writing it could be classified as a sentimental novel, respecting some peculiarities due to its realistic and regionalist character. To show it, we analyze the characteristics of the romance novel, according to Ellen Constans, and we see that it fits in with it, also using different motifs that are part of the baggage of this type of novel.

KEYWORDS

Sentimental novel, popular writing, invariants, marriage.

Avant de commencer notre propos nous désirons nous attarder un peu sur la personnalité de l'écrivain qui nous occupe. Sous le nom d'Erckmann-Chatrian se cachent Emile Erckmann, Lorrain d'origine, dont la vie se développe entre 1822 et 1899 et Alexandre Chatrian, Vosgien d'origine qui vécut entre 1826 et 1890. Sa rencontre date de 1847 mais ils commencent

leur collaboration littéraire en 1856, d'abord signant « Emile Erckmann-Chatrian ». Même si les deux écrivent et ont signé chacun des œuvres avec son nom individuel, dans cette histoire de collaboration, « Emile tient la plume, tandis qu'Alexandre place leurs oeuvres dans la presse et chez les éditeurs » d'après Noëlle Benhamou¹. Ils vont travailler ensemble jusqu'en 1887 où une brouille met fin à cet ordre de choses. Alexandre Chatrian meurt à Villemomble en 1890 et Emile Erckmann à Lunéville en 1899. Mais la postérité va les unir dans l'histoire littéraire comme Erckmann-Chatrian et c'est ainsi que nous les connaissons.

Erckmann-Chatrian est considéré comme un écrivain populaire. Mais à l'intérieur du populaire nous ne le classons pas parmi les écrivains de romans d'amour ou de romans sentimentaux. Cependant quand nous terminons de lire *L'Ami Fritz* nous ne pouvons pas éviter de penser que s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un roman d'amour, il en a toutes les composantes. Il fut publié en 1864 en volume par Hachette. Avant il avait paru dans le journal *Le Temps*. Précisément Lise Queffelec place vers cette époque, vers 1860, l'apparition des thèmes et structures narratives propres du roman sentimental dans le roman populaire². Cette caractéristique du roman d'Erckmann-Chatrian ne manqua pas de décevoir certains lecteurs, parmi lesquels nous pouvons compter Émile Zola lui même, qui pourtant mit l'amour au centre de beaucoup de ses romans.

Ainsi, pour remplir tout un volume, nous avons l'histoire d'un célibataire, Fritz Kobus, un bon vivant qui a horreur du mariage et qui es converti au dénouement par les yeux bleus de la petite Sûzel, la fille de son fermier. Le sujet étant trop mince, l'auteur s'attarde en longues descriptions qu'il a fait cent fois, il vous montre tout ce peuple alsacien, ivrogne et travailleur que nous connaissons maintenant aussi bien que lui. Si encore il étudiait humainement la lutte entre l'égoïsme et l'amour de Fritz, mais ce Fritz est un grand enfant que je ne puis prendre au sérieux. Il aime Sûzel comme il aime la bière. Je ne vois dans l'œuvre qu'une fantaisie sentimentale et puérule, trop en dehors de mon âge et de moi-même pour pouvoir m'intéresser. Elle mérité un sourire³.

1. Noëlle Benhamou, « Lisez Erckmann-Chatrian ! » in *Le Rocambole*, Bulletin des Amis du roman populaire, dossier Erckmann-Chatrian, n° 47, été 2009, p. 11.

2. Lise Queffelec, « Héroïne et martyre : la figure de la femme dans le roman sentimental de la fin du XIXe siècle » in *Trames. Le Roman sentimental*, Actes du colloque international des 14, 15 et mars 1989, Limoges, Pulim, 1990, p. 264.

3. Émile Zola, "Erckmann-Chatrian", publié dans *Le Salut Public*, 29 avril et 1^{er} mai 1865 puis dans le recueil *Mes Haines*, 1866 in *Œuvres Complètes*, tome X, Paris, Cercle du livre précieux, p. 132.

Il est vrai que *L'Ami Fritz* se termine un peu rapidement et que, après une première lecture innocente, on s'attend à voir se poursuivre les histoires de Kobus, comme si l'anecdote de *L'Ami Fritz* était seulement un commencement à cause de sa simplicité, comme si le vrai problème devait se trouver ailleurs, dans la vie de Kobus et Sûzel après le mariage.

Mais il n'en est pas ainsi. Et nous avons un produit gai, aimable, dont l'amour est l'une des caractéristiques fondamentales sinon la plus importante. De toute façon ce n'est pas la seule. La peinture de la vie à la campagne, l'expression d'une philosophie déterminée de la vie occupent aussi une grande place.

Ellen Constans affirme qu'il faut certains invariants pour considérer un roman comme un roman d'amour⁴. *L'Ami Fritz* les possède. Ces invariants sont à la fois thématiques et structurels. Premier invariant : la fable est constituée par une histoire d'amour, et nous soulignons le mot « une ». Il y a une seule histoire d'amour et l'attention du lecteur ne se disperse pas dans d'autres anecdotes. Fritz Kobus est obsédé du commencement jusqu'à la fin par Sûzel et le centre du récit est bel et bien le refus du mariage d'amour et après la découverte de l'amour, inconscient d'abord et accepté bientôt. Le reste de l'anecdote se rapporte à l'histoire, comme l'épisode du bohémien Iôsef, le rôle du rebbe David⁵ ou la bienveillance que Kobus a pour le père de Sûzel. Selon Yves-Olivier Martin « on pourra remarquer que tel ou tel personnage sert à faire progresser l'action, à mieux l'orienter. De tels personnages sont conçus pour l'éclairer, mettre en relief les données du récit, ainsi que celles de son développement⁶ ». Cela sert aussi à étoffer l'action et éloigne le roman d'Erckmann-Chatrian de la simplicité de l'intrigue du roman d'amour type Harlequin. Sans les personnages secondaires comme Katel, Iosêf, Hâan ou le rebbe David, l'intrigue se réduirait de beaucoup ainsi que le tableau sociologique de la vie à la campagne.

Deuxième invariant : l'histoire d'amour se développe entre les deux protagonistes immédiatement désignés comme tels. Kobus nous est présenté dès la première page comme le protagoniste principal du roman, même le

4. Ellen Constans, "Roman sentimental, roman d'amour, amour...toujours..." » in *Le Roman sentimental*, tome II, Limoges, Pulim, 1991, p.21-33.

5. Comme le signale Arman Roth dans le portrait de David et sa famille il y a l'influence de la bonne connaissance des moeurs patriarcales de la communauté israélite phalsbourgeoise qu'Erckmann avait grâce à la famille du rabbin Meyer-Heymann. Dans *Le Blocus*, il y a aussi le portrait du rabbe Moïse qui provient sans doute des mêmes sources (Armand Roht, « Erckmann-Chatrian, écrivain du peuple » in *Europe*, n°s 549-550, Janvier-Février, 1975, p. 12).

6. Yves-Olivier Martin, "Un charme inalterable », in *Europe*, *op. cit.*, p.29

titre sert à le désigner et dès que la petite Sûzel fait son apparition, car elle se présente comme une apparition dans l'univers de Kobus, nous savons qu'elle va jouer un rôle fondamental malgré sa timidité et sa jeunesse. Entre les deux s'établit un dialogue, un lien qui ne fait que s'accroître au fur et à mesure que le roman se développe. Sûzel et Kobus se cherchent et se trouvent, se plaisent et se regardent. La première rencontre, due au hasard, est très importante. Elle arrive le premier jour du printemps, la date est symbolique. Le printemps annonce la naissance de l'amour dans le cœur de Kobus comme il annonce le renouvellement de la nature. Kobus connaissait Sûzel depuis l'enfance, mais cette fois, au milieu du repas entre amis, elle lui apparaît sous un jour différent —« Que te voilà devenue grande, Sûzel ! »—. Il a fallu le hasard pour le mettre tout à coup face à cette jeune fille « fraîche comme un bouton d'églantine »⁷ et pour qu'elle sorte pour lui de l'anonymat, du tout qu'elle formait avec sa famille. Si nous ne nous trouvons pas devant le coup de foudre, il faut croire qu'on en est proche. Les deux personnages principaux se trouvent sur la scène et le lecteur prend conscience du rôle qu'ils vont jouer. L'auteur lui cligne de l'œil en lui faisant partager l'admiration de Kobus et de toute l'assemblée pour Sûzel, et en exprimant la pensée profonde du célibataire à l'égard de la jeune fille.

Tous regardaient avec un véritable plaisir cette jolie fille, si douce et si timide. Iôsef lui-même souriait. Il y avait en elle comme un parfum des champs, une bonne odeur de printemps et de grand air, quelque chose de riant et de doux, comme le babillage de l'alouette au-dessous des blés, en la regardant, il vous semblait être en pleine campagne, dans la vieille ferme, après la fonte des neiges⁸.

Nous trouverons à côté des personnages principaux ceux qui vont les aider à développer leur amour ou ceux qui y vont mettre des obstacles. Kobus ne rencontre pas de véritables obstacles dans sa quête de l'amour. Les obstacles sont plutôt pour lui d'ordre intérieur, car il ne voulait pas se marier et il avait décidé de passer sa vie en vieux garçon, malgré les remontrances du rebbe David. Mais il y a aussi les obstacles extérieurs qui contribuent à faire développer l'action ; ce prétendant de Sûzel qui arrive au meilleur moment pour que Kobus se décide enfin à sortir de lui-même et à affronter son désir. La mésalliance n'est pas un véritable obstacle, car si Sûzel n'est pas riche, si elle

7. Erckmann-Chatrian, *L'Ami Fritz in Gens d'Alsace et de Lorraine*, Paris, Omnibus, 1993, p.26.

8. *Ibid.*, p.27.

appartient à une classe sociale intérieure, elle a tant de qualités que ces défauts n'en sont pas vraiment. Les deux héros appartiennent à la même catégorie d'êtres : des âmes nobles et pures qui envisagent l'amour comme une éthique.

Troisième invariant : le programme narratif s'organise autour de l'aventure amoureuse. Pour Ellen Constans les motifs stables qui sont des invariants dans cette aventure sont : la rencontre, la disjonction et finalement la conjonction finale dans le bonheur et dans le malheur. Les trois motifs se trouvent clairement représentés dans *L'Ami Fritz*. Nous avons souligné le motif de la rencontre, nous avons fait allusion à celui de la disjonction : Kobus essaie de s'éloigner de Sûzel, d'étouffer en lui l'amour qu'il a pour elle, pour arriver finalement à la conjonction avec la demande en mariage et l'acceptation de celle-ci de la part de la jeune fille et de sa famille. Ce schéma narratif semble convenir mieux à *L'Ami Fritz* que celui de Julia Bettinotti, même si dans le fond cela revient presque au même. À savoir pour Bettinotti il y a la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation de l'amour et le mariage⁹. Dans l'œuvre qui nous occupe il n'existe pas de vraie confrontation polémique ; par contre, *L'Ami Fritz* s'adapte tout à fait à l'un des trois types de schémas narratifs possibles proposés par Raymonde Robert :

Le schéma de la naissance de l'amour et de la résistance que l'un ou l'autre ou les deux partenaires, opposent à cet amour, résistance qui s'explique par exemple, par une différence de condition sociale¹⁰.

Nous trouvons la rencontre, la séduction qui a chez Erckmann, au moins dans ce roman, des caractéristiques particulières, la découverte de l'amour et la fuite avec la jeune fille, qui serait l'équivalent de la confrontation polémique, bien qu'ici elle n'existe pas présentée dans les termes habituels. Fritz n'affronte jamais Sûzel, il la fuit, quoique inutilement, pour en arriver à la révélation de l'amour et au mariage.

Nous avons signalé auparavant qu'il existait dans le roman d'Erckmann-Chatrian d'autres caractéristiques. Elles l'apparentent à d'autres genres. Nous pensons au roman paysan ou au roman de mœurs, de tendance romantico-réaliste, à la manière de George Sand dans *La petite Fadette* ou *La Mare au diable*. Dans *La petite Fadette*, par exemple, nous nous trouvons aussi face à

9. Julia Bettinotti et alii, *La Corrida de l'amour*, Montréal, Éditions de l'Université de Québec, 1986, p. 75. Elle les reprend dans son article « Répétition et invention dans le roman d'amour : l'évolution dans la collection Harlequin », in *Trames. Le Roman sentimental, op.cit.*, p.201-208.

10. Raymonde Robert, "Jalons pour une étude du traitement des *Topoi* romanesques dans le roman sentimental » in *Trames. Le roman sentimental, op. cit.*, p.16.

une histoire d'amour qui peut nous porter à classer le roman comme un roman sentimental, mais l'élément idéologique est très important, comme l'a montré Antoine Court¹¹ ; George Sand se serait servie de la fable paysanne pour réaliser une apologie de la République. Aussi peu négligeable est l'aspect paysan ou de mœurs. La romancière nous offre une vision du Berry avec tous les détails, même le parler. Dans *L'Ami Fritz* il existe une pareille présentation régionale, et c'est pour cela que le roman peut être classé parmi les roman régionaux. Ici encore, Erckmann-Chatrian utilise les souvenirs du monde entièrement rural de Phalsbourg et de sa vie quotidienne, paisible et ordonnée¹². La cuisine, les mots les habitudes du Palatinat bavarois¹³ y sont reflétées d'une manière minutieuse. Du point de vue idéologique il existe, surtout à la lumière d'autres écrits d'Erckmann-Chatrian, une vision idyllique de la vie dans un monde en paix. En effet, dans *l'Histoire d'un conscrit de 1813*, *Le Blocus* et *Waterloo*, ainsi que *Madame Thérèse* entre autres, nous voyons se développer une conception pacifiste d'Erckmann-Chatrian. Conception qui devient exemple dans *L'Ami Fritz*. Ce roman est le modèle clair de la vie en paix dans une Alsace aimable et tranquille. La douceur de la vie en Alsace jointe à une vision optimiste de la vie sont l'un des motifs les plus représentatifs du roman. À ce propos Furth indique :

On reproche souvent à Erckmann-Chatrian de broser un tableau idyllique de la vie en province. Cette vie paisible, réglée, ordonnée, sans heurts —une sorte de *Gemutlichkeit*— existe sans doute dans l'œuvre de notre auteur. Le meilleur exemple en est la vie dont rêve Fritz Kobus¹⁴.

Le paysage, les mœurs, l'amitié, la tolérance, la paix, la bonne chère et le bon vin sont les éléments de cette douceur de vivre qui semble être l'idéal d'Erckmann-Chatrian. Tout cela uni à une philosophie de la vie fondée sur le principe du « *carpe diem* », qui pousse les protagonistes, de la main de

11. Antoine Court, "Fadette dans l'ombre de la République" in *Le chantier de George Sand. George Sand à l'étranger* (Actes du Xe Colloque International George Sand, Debrecen, 7-8-9 Juillet 1992), Debrecen, Kossut Lajos Tndományegyetem, 1993, p. 41-48.

12. Armand Roth, *art.cit.*, p.12.

13. C'est là et non en Alsace que se déroule l'action de *L'Ami Fritz* précise Pierre-Pascal Furth in « Erckmann-Chatrian, écrivain alsacien ? » in *Europe, op. cit.*, p.35. Et il signale aussi que dans l'adaptation pour la scène la ville de Hunebourg devint Clairefontaine, ainsi la pièce se passait en Alsace, *ibid.*, p.43.

14. Pierre-Pascal Furth, *art.cit.*, p.43.

son auteur, à jouir des possibilités de la vie tout en obéissant à une éthique déterminée, qu'il ne faut jamais oublier.

La Gemutlichkeit est proche du sentiment de la nature à la manière de Rousseau. Elle prend racine dans le mythe du retour à la vie primitive et sauvage que le citadin croit être de la vie campagnarde¹⁵.

Pourt Roth « ces scènes et ces personnages ne sont pas sans faire penser à certains chefs d'œuvre de la peinture flamande et hollandaise ou encore du XVIII^e siècle français. « Ainsi Erckmann-Chatrion participerait de l'esthétique flamande¹⁶ ».

D'autres romanciers développeront en France et ailleurs ce type de roman d'amour ou de roman sentimental. Je ne peux m'empêcher d'évoquer ici le nom d'un romancier espagnol qui ressemble beaucoup à Erckmann-Chatrion, même si leurs positions politiques sont opposées. Il s'agit de Rafael Pérez y Pérez, né en 1891 et qui cultivera le même type de récits ou roman paysan, roman de mœurs et roman historique servent d'adjuvants au roman sentimental ou roman d'amour. Et avec un grand succès de la part du public qui fera d'eux des romanciers très lus dont les œuvres comme celles de Delly, se consomment encore aujourd'hui¹⁷.

Malgré toutes ces considérations, nous pensons que le terme de roman d'amour peut s'appliquer à *L'Ami Fritz*, et qu'à l'intérieur du genre il apporte une certaine originalité qui en fait l'intérêt.

Envisageons d'abord le point de vue du conteur. Dans le roman d'amour, adressée à des lectrices de préférence, il est fréquent de nous trouver en face d'une histoire racontée par une femme à d'autres femmes, en suivant deux points de vue surtout. Il s'agit d'une histoire écrite à la première personne par une femme qui en fait la confession aux autres ou bien il s'agit d'une histoire racontée à la troisième personne mais en suivant la perspective du point de vue de la femme¹⁸. Dans *L'Ami Fritz* ce n'est pas ainsi. L'histoire est racontée à la troisième personne mais selon le point de vue de Fritz Kobus, en suivant

15. *Ibid.*, p.44.

16. Armand Roth, *art.cit.*, p.18-19.

17. Rafael Pérez y Pérez a fait l'objet, en partie, d'un article de Didier Coste « Le genre du roman rose et la dissidence amoureuse » in *Le Récit amoureux* (sous la direction de Didier Coste et Michal Zérafra), Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1984, p. 297-307.

18. C'est la situation la plus fréquente selon Bruno Péquignot in *La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 37-44 et Julia Bettinotti in *La corrida d'amour, op. cit.*, p. 45.

toutes ses réactions et ses pensées, en servant d'interprète à sa manière de voir et d'agir. Les monologues intérieurs du protagoniste sont fréquents. Nous pouvons deviner à travers l'intuition ou l'imagination les sentiments, les désirs de Sûzel, mais nous ne savons jamais exactement sa pensée tandis que nous pouvons pénétrer aisément dans celle de Kobus. Le lecteur se place du côté du protagoniste masculin, le plus important comme le titre l'indique et le suit dans toutes ses hésitations et tous les méandres que le fleuve de l'amour suit avant d'arriver au port.

Le roman présente un thème assez banal, nous l'avons déjà dit : celui du célibataire endurci qui est séduit par la fraîcheur de la jeunesse, et un thème aussi très riche du point de vue du roman populaire d'amour : celui de la mésalliance. Mais mésalliance dans les deux sens : Kobus va se marier à quelqu'un qui n'appartient pas à son monde. Il est plus fortuné. En contrepartie Sûzel accepte de se marier à quelqu'un qui n'est pas dans la prime jeunesse, à quelqu'un qui pourrait être son père. Cependant ni l'un ni l'autre ne sont de véritables obstacles, car le point de vue moral sauve tout, il s'agit de deux êtres d'exception qui se rencontrent, faits l'un pour l'autre, et qui vont se réaliser dans le bonheur d'un amour partagé. Dans *Le maître de Forges* de Georges Ohnet on trouve aussi la thème de la mésalliance comme dans *La Grande Marnière* du même auteur. Dans les deux cas la mésalliance se justifie par la catégorie morale des êtres, même si cela va plus loin du point de vue social : c'est l'union de l'aristocratie et de la bourgeoisie travailleuse. Dans *L'Ami Fritz* c'est l'union de la bourgeoisie aisée et du pleupe travailleur et honnête. Il existe aussi un roman de Delly intitulé *La Mésalliance*. A son tour Pérez y Pérez développe ce thème dans plusieurs de ses romans : *Una niña loca*, *Madrinita Buena...*D'ailleurs, comme dans *Le Maître de Forges*, Erckmann-Chatrian résout le problème du manque d'argent de la part de Sûzel par le contrat de mariage.

C'est vrai, dit-il en rougissant, ces trois arpents de vigne sont à David, il me les a gagnés ; mais puisqu'il les donne à Sûzel, je les accepte pour elle. Seulement, ajoutez qu'il s'en réserve la jouissance ; je veux qu'il puisse en boire le vin jusqu'à l'âge avancé de son grand-père Mathusalem ; c'est indispensable à mon bonheur. Et mettez aussi, Müntz, que Sûzel apporte en dot la ferme de Meisenthal, que je lui donne en signe d'amour ; Christel et Orchel la cultiveront pour leurs enfants, cela leur fera plus de plaisir¹⁹.

19. Erckmann-Chatrian, *L'Ami Fritz* in *Gens d'Alsace et de Lorraine*, op.cit., p.143.

Pour que Sûzel arrive à conquérir le coeur de Kobus il y a un chemin à parcourir. Et ce chemin est le chemin de la séduction. Sûzel exerce sur Kobus une véritable entreprise de séduction. Et cette séduction est unie à une conception déterminée de la femme, assez misogyne : femme au foyer, femme née pour entretenir une maison, capable de rendre heureux un homme en faisant tout pour que le ménage fonctionne le mieux du monde. Sûzel est la femme parfaite, la femme ménagère, et elle entre dans le coeur de Kobus par ce chemin. Elle est toujours unie à l’imaginaire de la nourriture et de la boisson. Elle est parfaite en faisant des beignets, et c’est même cette recette qui exprime le comble de la séduction pour Fritz. Beignets qui ont une claire symbologie féminine et sexuelle.

Ils avaient quelque chose de plus fin, de plus délicat, une espèce de parfum particulier, fit-il en levant le doigt, je ne peux pas t’expliquer cela ; c’était moins fort, si tu veux, mais beaucoup plus agréable²⁰.

Dans l’imaginaire de Fritz il existe une assimilation de Sûzel aux beignets. Mais les beignets ne sont que la culmination de la conquête à travers le palais que Sûzel a entreprise consciemment ou inconsciemment. Erckmann-Chatrian nous le prouve en insistant sur ce thème quand il brosse le portrait de Sûzel ; elle est toujours unie dans l’imaginaire de Fritz Kobus à la nourriture, elle est belle à croquer, nourriture, sexe et femme font partie de la même réalité.

Fritz ne put s’empêcher de faire la réflexion qu’elle était appétissante comme une assiette de fraises à la crème²¹.

Il est certain que dans ce type de romans l’une des règles est de rester aux lisières de la sexualité. Marie Guérin et Dominique Paulve affirment que « l’erotisme doit se maintenir dans le non-dit et le suggéré. Il n’explose que dans les regards²².

Dans *L’Ami Fritz* la nourriture remplace d’une certaine manière l’expression de la sexualité. Fritz Kobus oublie en buvant et en mangeant ses appétits sexuels. À cause de cela, sa rencontre avec Sûzel se fait sous le signe de la nourriture et leurs premiers mots d’amour se diront à travers les mets et les boissons. Éros est présent aux repas. Très fine, Sûzel a deviné que pour

20. *Ibid.*, p.59.

21. *Ibid.*, p.44

22. Marie Guérin, Dominique Paulve, *Le roman du Roman Rose*, Paris, J.C. Lattès, 1994, p.19.

arriver au coeur de Kobus le chemin passait par l'estomac et elle va essayer de se plier à cette vérité première et de l'utiliser à son bénéfice.

Sûzel fait partie d'un type de femmes rencontré souvent sous la plume d'Erckmann-Chatrian ; elle est de la même famille que Catherine, l'amoureuse de Iôsef Bertha. Ou que les femmes de David et Moïse, Sourlé et Sorlé. Thérèse a aussi une partie ménagère, mais il s'agit d'une femme beaucoup plus complète, car l'idée de la République l'habite et elle l'incarne en quelque sorte. Rien de tel pour Sûzel et Catherine.

Dans le déroulement de ce roman d'amour, nous trouvons plusieurs motifs devenus classiques dans ce type de romans. Nous allons en relever quelques-un :

- La déclaration d'amour indirecte, réalisée par Fritz Kobus à travers la chanson d'amour qu'il chante et joue pour Sûzel. A partir de ce moment il prend conscience de son amour et il sait qu'il a été touché.

Un vieux garçon de trente-six ans amoureux d'une petite fille de dix-sept, quelle chose ridicule ! se disait-il. Voilà donc d'où venaient tes ennuis, Fritz, tes distractions et tes rêveries depuis trois semaines ! voilà pourquoi tu perdais toujours à la brasserie, pourquoi tu n'avais plus la tête à toi dans la cave, pourquoi tu bâillais à la fenêtre comme un âne, en regardant le marché. Peut-on être aussi bête à ton âge ?²³

- La répétition du visage de l'aimée, reflété dans la nature, dans le ciel, dans toutes les autres femmes.

Il allait, regardant et regardé, songeant toujours à Sûzel, à sa collerette, à son petit bonnet, à ses beaux cheveux, à ses bras dodus, puis au jour où le vieux David l'avait fait asseoir à sa table entre eux deux ; au son de sa voi, quand elle baissait les yeux ; et ensuite à ses beignets, ou bien encore aux petites taches de crème qu'elle avait certain jour à la ferme ; enfin à tout : il revoyait tout cela sans le vouloir !²⁴

C'est ainsi qu'il fait la charité à la petite fille d'Annah Ewig, parce qu'elle évoque en lui le souvenir de Sûzel.

23. Erckmann-Chatrian, *L'Ami Fritz* in *Gens d'Alsace et de Lorraine*, op. cit., p.67.

24. *Ibid.*, p.72.

Il lui sembla voir la petite Sûzel, mais défaite, malade tremblante, épuisée par la grande misère. Son cœur se fondit, une sorte de froid s'étendit le long de ses joues²⁵.

- La maladie d'amour dont Fritz souffre et qui le rend bizarre aux yeux de ses amis.

Je dis et je soutiens que l'amour vrai, l'amour pur est la seule chose qui change le cœur de l'homme, la seule qui l'élève et qui mérite qu'on donne sa vie pour elle²⁶.

- Le bal de Bischem : Fritz prépare soigneusement l'assistance à cette foire avec le dessein exclusif d'y rencontrer Sûzel. Et il arrive à ses fins. Toute l'affaire a été pensée pour distinguer la petite Sûzel. Elle sera de la main de Kobus la reine de la fête.

Les joues de Fritz s'animent ; il descendit de l'estrade et traversa la hutte au milieu de l'attention générale. Sûzel, le voyant venir, devint toute pâle et dut s'appuyer contre le pilier ; elle n'osait plus le regarder. Il monta quatre marches, écarta la guirlande, et lui prit la main en disant tout bas :

-Sûzel, veux-tu danser avec moi le *treieleins* ?²⁷

Son élection de la jeune fille pour danser au bal trouve des échos dans tout ce type de littérature. Evoquons uniquement le bal de la confédération dans *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchel où une Scarlet rayonnante dansera dans les bras du séduisant Rett Butler. Le roman sentimental a longuement utilisé ce motif en le développant avec toutes les variantes possibles. Notons que la scène se termine par une allusion encore à la boisson : le champagne. Boisson associé à l'amour et à la séduction.

L'auteur se permet certains jugements sur l'amour. Amour qui rebute d'abord Kobus pour le prendre ensuite dans ses filets.

Voilà pourtant à quelles extrémités peut nous porter l'amour ! Un homme si raisonnable, un homme qui s'était si bien arrangé pour être tranquille toute sa vie, un homme qui voyait les choses de si loin, qui s'était pourvu de si bon vin

25. *Ibid.*, p.82.

26. *Ibid.*, p.96.

27. *Ibid.*, p.12.

avec sagesse, et qui semblait n'avoir rien à craindre ni du ciel ni de la terre... voilà où le regard d'une simple enfant, d'une petite fille sans ruse et sans malice l'avait réduit ! Qu'on dise encore après cela que l'amour est la plus douce, la plus agréable des passions²⁸.

Cela se termine par une apologie du mariage.

Qu'en dehors de l'amour, tout n'est que vanité ; qu'il n'existe rien de comparable, et que le mariage avec la femme qu'on aime est le paradis sur la terre !²⁹

Le mariage est l'événement par lequel le roman se clôt, comme n'importe quel roman d'amour traditionnel. L'aventure d'amour aboutit au mariage. Avec le mariage on met un point final. La bluette, comme disait Zola³⁰, tourne la page. À partir de là, il s'agit d'une autre histoire. Et Erckmann-Chatrian préfère que nous n'en soyons pas les témoins. Là encore, il obéit à une des règles du roman d'amour. Nous croyons, donc, que *L'Ami Fritz*, malgré toutes les particularités et originalités, peut être considéré comme un roman d'amour car il en suit le schéma et il en développe les thèmes.

Il le fait, cependant, d'une telle manière qu'il les banalise. Dans le chemin de l'idéal à la banalisation quelque chose se perd mais aussi quelque chose se gagne. Nous nous éloignons des beaux rêves de l'amour sentimental pour pénétrer dans la réalité de l'amour quotidien.

28. *Ibid.*, p. 133.

29. *Ibid.*, p. 143.

30. Emile Zola, *art.cit.*, p.132.

JULES VERNE

Jules Verne et son éditeur Hetzel : une véritable collaboration

Daniel Compère

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

daniel.compere@orange.fr

Rebut: 4 de gener de 2023

Acceptat: 22 de febrer de 2023

RESUM

Jules Verne i el seu editor Hetzel : una veritable col·laboració

L'article examina la relació entre Jules Verne i el seu editor Hetzel. Destaca la influència que aquest últim exercia en l'escriptura de l'escriptor. Com a prova d'aquesta simbiosi, s'observen les modificacions que va suposar la intervenció de Hetzel en obres com *Vint mil llegües de viatge submarí*, *Miquel Strogoff* i *Les Índies negres* per a concloure amb una avaluació de l'originalitat de Verne.

PARAULES CLAU

Literatura col·laborativa, Julio Verne, Hetzel, *Vint mil llegües de viatge submarí*, *Miquel Strogoff*, *Les Indies negres*

RÉSUMÉ

Jules Verne et son éditeur Hetzel : une véritable collaboration

L'article examine la relation entre Jules Verne et son éditeur Hetzel, en soulignant l'influence de ce dernier sur l'écriture de l'écrivain. Il en remarque pour preuve les modifications que l'intervention de Hetzel a apportées à des œuvres telles que *Vingt mille lieues sous les mers*, *Michel Strogoff* et *Les Indes noires*, et conclut par une évaluation de l'originalité de Verne.

MOTS CLÉS

Littérature collaborative, Jules Verne, Hetzel, *Vingt mille lieues sous les mers*, *Michel Strogoff*, *Les Indes noires*

RESUMEN

Julio Verne y su editor Hetzel : una verdadera colaboración

El artículo examina la relación entre Jules Verne y su editor Hetzel destacando la influencia que este último ejercía en la escritura del autor. Como prueba de ello se observan las modificaciones que supuso la intervención de Hetzel en obras como *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Miguel Strogoff* y *Las Indias negras* para concluir con una evaluación de la originalidad de Verne.

PALABRAS CLAVE

Literatura colaborativa, Julio Verne, Hetzel, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Miguel Strogoff*, *Las Indias negras*

ABSTRACT

Jules Verne and his Publisher Hetzel: a True Collaboration

The article examines the relationship between Jules Verne and his publisher Hetzel, highlighting the latter's influence on the author's writing. As evidence of this, it looks at the modifications that Hetzel's intervention brought about in works such as *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, *Michael Strogoff* and *The Black Indies*, and concludes with an assessment of Verne's originality.

KEYWORDS

Collaborative literature, Julio Verne, Hetzel, *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, *Michael Strogoff*, *The Black Indies*

La rencontre de Jules Verne avec l'éditeur Hetzel en 1862 est déterminante et donne naissance à une grande œuvre romanesque, les « Voyages extraordinaires ». L'auteur s'engage alors pleinement dans le projet de l'éditeur désormais affiché sur ses publications : Education et Récréation.

Jules Verne s'est plusieurs fois expliqué sur sa méthode d'écriture dans des interviews ou des lettres. Il établit d'abord la trame romanesque, intrigue, lieu et personnages. Il dresse un plan, puis commence l'écriture d'une première version au crayon. En reprenant depuis le début, il récrit en utilisant l'encre cette fois.

Les réactions de l'éditeur interviennent à ce stade, car Verne envoie son manuscrit à Hetzel qui le lit et l'annote, pouvant amener des modifications importantes par rapport à cette première version. Bien sûr, la part essentielle revient à Jules Verne, mais on ne peut négliger le fait que Hetzel participe à

l'élaboration des romans, rejetant certains aspects, en accentuant d'autres, et rédigeant même parfois certains paragraphes.¹ C'est une véritable collaboration qui s'établit entre les deux hommes, un travail commun dont l'œuvre est le résultat. Cette élaboration particulière contribue à la mosaïque de discours qui se font entendre dans ces romans.²

Nous nous proposons d'examiner comment se déroule cette collaboration entre Jules Verne et son éditeur sur trois exemples : *Vingt mille lieues sous les mers*, *Michel Strogoff* et *Les Indes noires*. Divers documents vont nous éclairer, en particulier les manuscrits de ces romans, conservés pour la plupart à la Bibliothèque-Médiathèque de Nantes, et les lettres échangées entre les deux hommes qui ont été éditées en trois volumes chez Slatkine³. Nous verrons comment l'écrivain s'accommode de ce rôle de l'éditeur, conscient que Hetzel lui a permis d'être lui-même : il évoque même dans une lettre d'octobre 1867 « votre Verne, celui que vous avez inventé »⁴.

Flottements

Vingt mille lieues sous les mers est un des plus célèbres romans de Jules Verne et l'on ne saurait pas dire si cette célébrité tient à son personnage central, le capitaine Nemo, à son sous-marin le *Nautilus*, ou à l'étrangeté de ce monde encore inconnu qu'est le dessous des mers. Comme le souligne Philippe Scheinhardt :

Parmi les problèmes posés par la conception de ce voyage extraordinaire, celui du moyen de transport est rapidement résolu, grâce aux recherches documentaires de Jules Verne sur la navigation sous-marine, complétée par l'aide experte de son frère : c'est l'acte de naissance du *Nautilus*. Première véritable machine imaginaire des *Voyages extraordinaires*.⁵

1. Sur la relation entre l'auteur et son éditeur, voir Masataka Ishibashi, *Le Projet Verne et le système Hetzel*, Amiens, AARP/Encrage édition, coll. « Magasin du Club Verne », n°5, 2015. J'ai puisé un certain nombre d'informations dans cette thèse.

2. J'ai développé cet aspect des romans verniens dans *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991.

3. *Correspondance inédite de Jules Verne et de Pierre-Jules Hetzel (1863-1886)*. Établie par Olivier Dumas, Piero Gondolo della Riva et Volker Dehs. Genève, Slatkine, volume I, 1999, volume II, 2001 et volume III, 2002. Nous abrégons cette référence par : *Correspondance*.

4. Lettre de Jules Verne à Jules Hetzel, « jeudi » (octobre 1867), *Correspondance*, volume I, Genève, Slatkine, 1999, p. 73.

5. Philippe Scheinhardt, « Le diptyque du capitaine Nemo », dans *Jules Verne écrivain*, Bibliothèque municipale de Nantes-Coiffard et Joca seria, 2000, p. 70.

Le sujet est venu logiquement à Verne : après les airs (*Cinq semaines en ballon*), le monde souterrain (*Voyage au centre de la Terre*) et l'espace (*De la Terre à la Lune*), il se tourne vers le monde marin. George Sand l'y a sans doute encouragé, en évoquant, dans une lettre du 25 juillet 1865, des « appareils de plongeurs que votre science et votre imagination peuvent se permettre de perfectionner »⁶.

Vingt mille lieues sous les mers est né d'un projet de robinsonnade. Dans une lettre à Hetzel de septembre 1865, Verne présente ainsi son idée : « [...] et je rêve à un *Robinson* magnifique. Il faut absolument que j'en fasse un, c'est plus fort que moi. Il me vient des idées superbes »⁷. Puis, le projet évolue et en quelque sorte se dédouble : la robinsonnade est laissée de côté et, en juin 1867, s'impose l'idée d'un personnage qui n'aurait « plus aucun rapport avec l'Humanité dont il s'est séparé. Il n'est plus sur terre, il se passe de la terre. La mer lui suffit, mais il faut que la mer lui fournisse tout : *vêtement et nourriture*. Jamais il ne met le pied sur un continent. Les continents et les îles viendraient à disparaître sous un nouveau déluge qu'il vivrait tout comme, et je vous prie de croire que son arche sera un peu mieux installée que celle de Noé. »⁸ Ce sera Nemo dans son *Nautilus*. Et le projet de *Robinson* sera finalement réalisé avec *L'Île mystérieuse* (1874-1875).

Pour suivre la genèse de ce roman, nous disposons de son manuscrit et de la correspondance échangée entre l'auteur et l'éditeur. Il est difficile de parler du « manuscrit » de *Vingt mille lieues sous les mers*, car il en existe deux, un troisième ayant sans doute été perdu. Avec Philippe Scheinhardt, nous parlerons d'un dossier de manuscrits qui est composé de deux états du texte : un premier état incomplet, écrit au deuxième trimestre 1868, et dont les épreuves sont composées en décembre 1868. Puis une version plus récente écrite en 1869.⁹ Il semble manquer, entre les deux, une version très annotée

6. Lettre montrée par Jules Verne à Adolphe Brisson venu l'interroger fin 1897 et citée dans « Promenades et visites. M. Jules Verne », *Le Temps*, 29 décembre 1897. Le texte de cette interview est repris dans plusieurs publications de l'époque et, récemment, dans *Entretiens avec Jules Verne*. Réunis et commentés par Daniel Compère et Jean-Michel Margot, Genève, Slatkine, 1998.

7. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Le Crotoy, lundi » (septembre 1865), dans *Correspondance, op. cit.*, p. 35.

8. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Le Crotoy, samedi » (juin 1867), *ibid.*, p. 80. Souligné par Verne.

9. Philippe Scheinhardt, « Le diptyque du capitaine Nemo », *op. cit.*, p. 82-83. Ce dossier manuscrit a été offert par Michel Verne au prince Roland Bonaparte en 1906 qui l'a ensuite remis à la Société de Géographie dont le fonds est aujourd'hui conservé par la Bibliothèque nationale de France.

dont une copie a été faite à la demande de l'éditeur. Il reste aussi des épreuves de la première partie du roman.¹⁰

Les informations sur l'élaboration du roman figurent davantage dans la correspondance échangée entre le romancier et son éditeur. Ajoutons aussi que tous deux se voient à l'époque fréquemment à Paris pour discuter de vive voix sur les romans en cours, soit au bureau de l'éditeur soit au café Caron.¹¹ Ce café était situé rue de l'Université à Paris, près de la rue Jacob où est situé le bureau de Hetzel.

Vingt mille lieues sous les mers est surtout écrit au contact de la mer, au Crotoy sur la baie de Somme qui, indéniablement, inspire Verne. De plus, la navigation à bord d'un petit bateau de pêcheur sollicite l'imagination de l'écrivain : « Ah ! mon cher ami, quel livre si je l'ai réussi ! Que j'ai trouvé de bonnes choses en mer en naviguant sur le *Saint-Michel* ! »¹² écrit-il à son éditeur en juin 1868.

Comme on le sait, dans ce récit, le professeur Aronnax, son assistant Conseil et le marin Ned Land se retrouvent à bord du *Nautilus* où le capitaine Nemo les accueille en invités/prisonniers. A la lecture du manuscrit, Hetzel est déçu parce qu'il estime que Verne ne développe pas suffisamment le romanesque. Il lui en fait part dans une lettre d'avril 1869 où il suggère même des idées pour allonger un peu le roman :

Le regret me vient en voyant tout ce que vous auriez pu tirer de vos personnages, que vous sentant envahi par les descriptions, bien tentantes il est vrai, vous n'avez pas poussé jusqu'à trois volumes ; en développant les caractères, allongeant les incidents trop écourtés, trop succincts, ce qui est roman eût pu prendre un intérêt immense et vous n'eussiez pas été accusable d'avoir trop sacrifié à la nomenclature, car le reste grandissant, elle rentrait en restant ce qu'elle est dans les proportions voulues. [...]

C'est un meurtre de si peu user de ces caractères si bien tracés, des conversations, des dialogues, quelques incidents bien trouvés se passant soit à bord, de l'un ou de vos trois hommes avec l'équipage, ou de l'équipage avec quelques événements où se trouverait mêlé le *Nautilus* — Un sauvetage de navire, fût-il chinois, pour faire contrepoids aux navires coulés — et vous auriez tôt fait de compléter ainsi ce beau livre qui y gagnerait en valeur. [...]

10. Document conservé dans la collection Jules Verne de la Bibliothèque d'Amiens Métropole.

11. Verne y fait allusion dans une lettre à J. Hetzel : « J'ai besoin de causer pendant quelques déjeuners avec vous. Cela me nourrit, plus encore les beefteks [*sic*] du café Caron. » « Lundi » (automne 1866), *Correspondance, op. cit.*, p. 31 où elle est mal datée.

12. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Crotoy, dimanche » (14 juin 1868), *ibid.*, p. 84.

En fait d'épisodes — tenez, pourquoi ne feriez-vous pas Ned Land fuyant tout seul un jour — abordant un rocher, une île déserte, puis repêché, repris à demi-mort — pardonné, compris par le Capitaine Nemo, dans son intraitable besoin de liberté.

Et un autre :

Sauver des petits Chinois ravis par des pirates chinois. Ils ne sont pas dangereux — ils sont drôles, on les fait rapatrier par le canot. Ils n'y ont vu que du feu. Nemo ne peut pas s'en inquiéter. On pourrait en garder un à bord. Personne ne le comprend, il ne comprend personne, il égayerait le *Nautilus*. Mais ceci c'est affaire à vous.

Ruminez, ne dites pas non tout de suite.¹³

Hetzel éprouve visiblement l'envie de développer le côté romanesque de *Vingt mille lieues sous les mers*, quitte à passer de deux à trois volumes. Précisons que le terme de « volume » ne signifie pas « texte », ni « roman ». Par exemple, *Cinq semaines en ballon* représente un volume, *Voyages et aventures du capitaine Hatteras*, deux volumes, et *Les Enfants du capitaine Grant*, trois volumes. Constamment, Verne parlera de ses romans, tant dans sa correspondance que dans ses entretiens, en nombre de volumes. En fin de compte, *Vingt mille lieues sous les mers* correspond à deux volumes.

Mais il a fallu plusieurs années de flottement pour mettre au point le personnage de Nemo qui est le plus marquant de ce roman. Véritable créature mythique, il est entouré de mystères. Son identité reste inconnue, de même que les raisons qui l'ont poussées à fuir la société. Généreux, il met ses trésors à la disposition de ceux qui luttent pour la liberté. Jules Verne prend rapidement conscience qu'il faut donner aux lecteurs la raison qui amène ce personnage à s'isoler de l'humanité. Il imagine donc d'en faire un proscrit qui a dû fuir son pays, qui a souffert et dont les proches ont été tués. C'est donc la vengeance qui est son moteur.

Une lettre d'avril 1869 nous éclaire sur ce que le romancier avait d'abord envisagé. Il commente l'épisode où Nemo coule volontairement un navire (2^e partie, chapitre XXI) :

Maintenant, mon cher Hetzel, en continuant de lire, ne perdez pas de vue que la provocation vient du navire étranger, que celui-ci cherche à détruire le *Nautilus*, et qu'il appartient à une nation détestée de Nemo, qui venge la mort des siens, de ses amis !

13. Lettre de J. Hetzel à J. Verne, « Dimanche » (25 avril 1869), *ibid.*, p. 101-102.

Supposez, *ce qui devait être d'abord, ce que le public peut pressentir.*

Supposez Nemo un *Polonais* et le navire coulé un navire *russe*, y aurait-il l'ombre d'une objection à élever ?

Non, cent fois non !¹⁴

Au départ, l'auteur bâtit un personnage qui a participé à la révolte de la Pologne occupée par la Russie. Cet événement est encore d'actualité quand il écrit son roman : la récente insurrection polonaise de janvier 1863 pour l'indépendance du pays est la dernière des grands mouvements patriotiques. Ce soulèvement sera sévèrement réprimé par les Russes. Verne imagine que, échouant dans sa lutte contre la Russie, voyant sa femme et ses enfants tués par les soldats russes, Nemo décide de s'exiler sous les eaux en construisant un sous-marin et en cherchant à se venger.

Comme le remarque Simone Vierende, « Jules Verne dans plusieurs lettres revient à la charge, plaide pour une cause qu'il sait bien perdue avec même une fougue »¹⁵ :

Si Nemo eut été un Polonais *dont la femme fut morte sous le knout et les enfants morts en Sibérie*, et que ce polonais se fut trouvé en face d'un navire russe, avec la possibilité de le détruire, tout le monde admettrait sa vengeance. Vous seriez ce Polonais que vous agiriez ainsi, et moi comme vous.

Vous avouerez que c'était là une situation *franche*, et qui n'avait pas besoin d'explication, et certainement nous l'aurions adoptée sans des raisons particulières au *Magasin d'Education*.¹⁶

En effet, la revue touche un certain nombre de lecteurs en Russie et Hetzel craint la censure tsariste. Mais, rejetant la nationalité polonaise pour Nemo, l'éditeur retire la motivation de sa vengeance et l'auteur ne s'y retrouve plus : « [...] en l'expliquant d'une manière différente, vous me le changez au point que je ne puis le reconnaître. »¹⁷

L'éditeur va alors proposer d'autres possibilités au sujet du navire coulé par Nemo : ce pourrait être un négrier ou un corsaire. Cette fois, Verne se

14. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Crotoy, jeudi » (avril 1869), *ibid.*, p. 103. Souligné par Verne.

15. Simone Vierende, « Puissance de l'imaginaire », dans *Cahier de l'Herne*, n°25, « Jules Verne », 1974, p. 157.

16. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Samedi » (mai 1869), *Correspondance, op. cit.*, p. 104. Souligné par Verne.

17. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Le Crotoy, lundi » (mai 1869), *ibid.*, p. 107.

montre très ferme sur ces suggestions qu'il repousse fermement car, selon lui, « cela rapetisse singulièrement » le personnage de Nemo.¹⁸

Au fil de ces échanges épistolaires dont certaines lettres n'ont pas été conservées, Jules Verne constate que son éditeur se fait une autre idée de Nemo :

Je vois bien que vous rêvez un bonhomme très différent du mien. C'est très grave, et d'autant plus grave, que je suis parfaitement incapable de réaliser ce que je ne sens pas. Or, décidément, je ne vois pas le capitaine Nemo comme vous.¹⁹

La violence de la scène où le *Nautilus* coule un navire correspond bien à la haine qui anime Nemo et transforme celui-ci en incarnation de la vengeance. Le chapitre XXI de la deuxième partie, d'abord intitulé « L'attaque » sur le manuscrit devient « L'hécatombe ». A l'origine, l'hécatombe est un sacrifice offert aux dieux.

Finalement, Verne propose à Hetzel d'auréoler le personnage de mystère :

[...] je garderai le silence sur la cause de cette haine comme sur toute l'existence de ce héros, sa nationalité, etc. [...]

Quant à la fin, l'entraînement dans des mers inconnues, l'arrivée dans le Maelstrom, sans que Aronnax et ses compagnons s'en doutent, leur idée de rester quand ils entendent ce nom sinistre, le canot emporté malgré eux et avec eux, ce sera superbe ! oui ! superbe.

Puis, le mystère, l'éternel mystère sur le *Nautilus* et son commandant !
Mais je m'échauffe en vous écrivant.²⁰

Cet échauffement traduit un véritable enthousiasme éprouvé par Jules Verne qui a trouvé tout à la fois une fin grandiose à son héros, un mystère qui permet de le grandir, et une solution qui convient tant à l'auteur qu'à l'éditeur.

Sur le manuscrit, les dernières lignes du roman laissaient encore une ouverture :

18. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Crotoy, 15 mai » (1869), *ibid.*, p. 105.

19. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Le Crotoy, lundi » (mai 1869), *ibid.*, p.106.

20. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Crotoy, vendredi » (juin 1869), *ibid.*, p. 112-113.

Qu'est donc devenu le capitaine Nemo ? Personne je pense ne le saura jamais ; peut-être continue-t-il.

Quant à la frégate disparue, on saura bien à quel gouvernement elle manque, et on saura sa nationalité, et d'où il vient et où il va ! [en marge : mais qu'on le sache bien, il est imprenable !]

Et moi qui ai assisté à tant de scènes, comment l'oublierai-je.

Et lui, s'il vit encore, avec son Nautilus et les siens, l'homme des eaux, dans sa dernière patrie. L'homme libre !²¹

Finalement la version finale est plus développée et enrichie d'une réflexion philosophique :

Le capitaine Nemo vit-il encore ? Poursuit-il sous l'Océan ses effrayantes représailles, ou s'est-il arrêté devant cette dernière hécatombe ? Les flots apporteront-ils un jour ce manuscrit qui renferme toute l'histoire de sa vie ? Saurai-je enfin le nom de cet homme ? Le vaisseau disparu nous dira-t-il, par sa nationalité, la nationalité du capitaine Nemo ?

Je l'espère. J'espère également que son puissant appareil a vaincu la mer dans son gouffre le plus terrible, et que le *Nautilus* a survécu là où tant de navires ont péri ! S'il en est ainsi, si le capitaine Nemo habite toujours cet Océan, sa patrie d'adoption, puisse la haine s'apaiser dans ce cœur farouche ! Que la contemplation de tant de merveilles éteigne en lui l'esprit de vengeance ! Que le justicier s'efface, que le savant continue la paisible exploration des mers ! Si sa destinée est étrange, elle est sublime aussi. Ne l'ai-je pas compris par moi-même ? N'ai-je pas vécu dix mois de cette existence extra-naturelle ? Aussi, à cette demande posée, il y a six mille ans, par l'Ecclésiaste : « Qui a jamais pu sonder les profondeurs de l'abîme ? » deux hommes entre tous les hommes ont le droit de répondre maintenant. Le capitaine Nemo et moi.²²

Précisons que Verne ne songe pas alors que le personnage de Nemo réapparaîtra dans *L'Île mystérieuse* quelques années plus tard et qu'il lui donnera alors l'identité d'un prince indien révolté contre les Anglais.

En août et septembre 1869, Verne revoit l'ensemble du texte dont la publication a commencé dans le *Magasin d'Education et de Récréation* le 20 mars 1869 et va se poursuivre jusqu'au 20 juin 1870. Précisons, mais sans aborder la question complexe des variantes dans les éditions des romans verniens, que l'auteur apporte encore des modifications (pas toujours

21. Manuscrit de *Vingt mille lieues sous les mers*, BnF (consultable sur Gallica).

22. Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hetzel, 1871, 2^e partie, ch. XXIII.

uniformisées) tant dans le texte du *Magasin* que dans l'édition in-18° en deux volumes (octobre 1869 et juin 1870) que dans l'édition illustrée in-8° sous forme de fascicules (juillet 1870) et en volume (novembre 1871).²³

Tragiques

Michel Strogoff (1876) met en scène l'un des grands héros de l'œuvre de Jules Verne. Il est vrai que ce messenger du Czar pousse à l'extrême le dévouement à son monarque et la fidélité à sa mission. Pour préserver le message qui lui a été confié, il voyage incognito, renonçant aux avantages de son grade d'officier. Il va jusqu'à refuser de reconnaître sa mère pour ne pas être identifié par ses ennemis et à accepter d'être soumis au supplice des Tartares, au risque d'y perdre la vue. Comme tout héros, il doit affronter un adversaire privilégié : c'est Ivan Ogareff, ancien officier du Czar qui a trahi son pays en passant du côté des envahisseurs tartares. Mais Michel Strogoff bénéficie aussi du soutien de Nadia Fédor, fille d'un exilé politique.

Michel Strogoff est écrit au cours de l'année 1875 comme l'attestent les lettres de Verne à son éditeur, mais il semble que le projet soit antérieur de plusieurs années : vers 1872-1873, Verne aurait proposé à Henri Larochelle, directeur du Théâtre de Cluny, un projet de pièce de théâtre, *Le Courrier du Czar*. Comme *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *Michel Strogoff* aurait donc été conçu d'abord sous forme théâtrale avant d'être rédigé sous une forme romanesque. Comme lui aussi, le roman a ensuite fait l'objet d'une adaptation au théâtre par Verne et D'Ennery : *Michel Strogoff* connut un extraordinaire succès au Théâtre du Châtelet en 1880.

Le projet du roman qui est d'abord intitulé *Un Courrier du Czar*, est présenté à l'éditeur Hetzel le 22 février 1875. Jules Verne passe quelques jours à la Villa Auguste à Monaco où l'éditeur aime à séjourner en hiver. L'auteur vient de passer plusieurs semaines chez Adolphe d'Ennery à Antibes pour écrire avec celui-ci l'adaptation théâtrale des *Enfants du capitaine Grant*. Le projet de roman se réduit alors à une trame et l'éditeur expédie une lettre dès le 25 février pour développer ce récit. D'abord, et faisant allusion au mythe

23. Voir Masataka Ishibashi [avec la collaboration de Volker Dehs], « Création littéraire et processus éditorial : le cas de *Vingt mille lieues sous les mers* », dans Jules Verne, *de la création à la réception, Romanesques* hors-série, Amiens, Encrage Edition, 2012. Ajoutons que l'on peut encore relever des changements jusque dans les éditions de *Vingt mille lieues sous les mers* après 1875 avec la correction de la devise *Mobilis in Mobile* qui est corrigée en *Mobilis in Mobili*.

d'Œdipe, il invite Verne à « motiver le dévouement de l'antigone » de Michel Strogoff devenu aveugle :

Elle pourrait être la fille du juge quelconque qui l'a condamné à avoir les yeux brûlés, au besoin la sœur du geôlier de la prison dans laquelle après l'opération on l'aura ramené pour quelques jours. C'est la pitié d'une part qui inspire son dévouement et de l'autre l'idée de racheter l'action et peut-être l'âme de son père en se mettant au service du condamné, de l'exécuté.²⁴

Ensuite, l'éditeur propose d'ajouter d'autres personnages :

[...] il vous faudrait un savant amusant, pourquoi ne prendriez-vous pas un oculiste qui s'obstinerait à le guérir, [...] une sorte de gavroche russe, un petit chenapan héroïque qui aurait eu des démêlés fréquents avec la justice [...], il faut un chien. Il offre son chien. [...] Pour l'espion que je vous engageais hier à faire intervenir comme entrave et différence de plus auprès de voyageurs, si vous n'acceptez pas plus haut pour Paganel un oculiste, ce serait peut-être bon qu'il se présentât lui-même comme oculiste.²⁵

Comme type de « savant amusant », Hetzel se réfère au personnage de Paganel dans *Les Enfants du capitaine Grant*.

Mais Verne ne suivra aucune de ces suggestions et il est vrai qu'elles semblent en décalage avec l'atmosphère tragique de ce roman. Seul l'introduction d'un chien sera retenue.

Jules Verne avance l'écriture du premier volume du *Courrier du Czar* qu'Hetzel propose de faire lire au romancier russe Ivan Tourguéniev qui est installé en France depuis plusieurs années, et qu'il a rencontré par les Viardot. Du Tréport au mois d'août 1875, Verne écrit : « Je prendrai ce que vous m'envoyez pour la fin du 2^e volume entre Michel et Nadia. Cela amène tout naturellement le mariage. »²⁶

24. Lettre de J. Hetzel à J. Verne, « 25 février 1875 », *Correspondance*, volume II, Genève, Slatkine, 2001, p. 41-42.

25. *Ibid.*, p. 42.

26. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Tréport, jeudi » (août 1875), *Correspondance*, volume II, *op. cit.*, p. 56.

Les dernières pages du manuscrit montrent en effet de nombreux changements (paragraphe rayés, ajouts marginaux) et quatre pages collées avant le dernier chapitre.²⁷

Tourguéniev relit donc les épreuves du premier volume du *Courrier du Czar* et fait part à Hetzel d'une réaction globale : le sujet d'une invasion de la Russie par les Tartares lui paraît peu vraisemblable. En revanche, la peur que le Czar aurait d'un complot contre son frère est bien vue. L'éditeur envisage de publier un avertissement en tête du roman, ce qui sera fait lors de la publication dans le *Magasin d'éducation et de récréation*.

Il semble qu'une rencontre entre Jules Verne et Ivan Tourguéniev ait lieu en septembre. L'écrivain russe aurait suggéré au romancier français des noms de personnages, celui de Serko, le chien de Nicolas Pigassof, et des détails.²⁸

La première confrontation entre Strogoff et Ivan Ogareff dans un relais de poste au chapitre XII de la première partie pourrait se faire l'écho d'une nouvelle de Tourguéniev intitulée « Ça fait du bruit » publiée dans *Le Temps* du 16 décembre 1874.²⁹

Toujours inquiet quant à l'accueil du roman en Russie, Hetzel se met en rapport avec l'ambassadeur à Paris, le prince Orlov. Celui-ci le reçoit, ainsi que Jules Verne vers le 15 novembre 1875. Une première réaction porte sur le titre : l'ambassadeur recommande que le mot Czar n'apparaisse pas dans le titre et que la politique du souverain russe ne soit pas critiquée, par exemple au sujet de la déportation des opposants en Sibérie. L'ambassadeur et un autre dignitaire russe acceptent même de lire le roman sur épreuves et de l'annoter. En fait, les remarques seront faites oralement et c'est Hetzel qui les transmet à Verne dans une lettre expédiée le 23 novembre.

Deux jours plus tard, dans une autre missive, Hetzel plaint Verne des modifications qui lui sont proposées et il fait cette remarque : « Donc, mon pauvre vieux, il est plus commode cent fois de parler de la lune et du centre de la terre que de contrées connues. »³⁰

Le roman change donc de titre et devient *Michel Strogoff*, et l'éditeur rédige une note qui est publiée dans le *Magasin d'Education et de Récréation* du 1^{er} janvier 1876, en tête du premier épisode :

27. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de Nantes, Fonds Jules Verne, cote : mjb B 127.

28. Dans sa lettre du 9 octobre 1875, Jules Hetzel écrit à Verne : « Seulement il faut demander à Tourgueneff du moins un nom de chien russe. » (*ibid.*, p. 60).

29. Cet écho est analysé par Alexandre Zviguilski, « Fais ce que dois, advienne que pourra. Autour d'un thriller de Jules Verne inspiré par Tourgueniev », *Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, n°29, 2005 [*sic* pour 2021], p. 108-110.

30. Lettre de J. Hetzel à J. Verne, « 25 9bre 1875 », *Correspondance*, volume II, *op. cit.*, p. 74.

M. Jules Verne nous prie de prévenir nos lecteurs que *Michel Strogoff* n'est point un roman historique. Les événements qu'il retrace sont du domaine de la fiction. Toute la réalité est dans les lieux parcourus. [...] La Russie actuelle n'est donc pas en jeu dans ce livre.

Mais le romancier va discuter fermement les autres points d'achoppement et justifier ses choix. S'il comprend que les Russes sont soucieux de donner une image positive de leur pays, il ne tient pas à renoncer à des épisodes importants. En particulier, il s'étonne de voir l'insistance des Russes à préciser que ce roman est une fiction :

1° Changer le titre. C'est convenu, quoique cela soit regrettable.

2° La fiction relative à une invasion tartare. D'abord, c'est mon droit de romancier. [...] Et puis, quand nos censeurs paraissent regarder une invasion sur Nijni-Novgorod comme plus probable qu'une invasion sur Irkoutsk, ils oublient qu'il faudrait franchir les monts Oural. C'est tout simplement absurde. [...]

3° Une préface ? Je trouve très suffisant le petit mot explicatif que vous ajoutez au *Magasin* [...]

4° Enlever tout ce qui peut être attribué au Czar actuel ou à son père. C'est convenu.³¹

Hetzel approuvera les choix de son auteur en minimisant les risques de réaction de la Russie. En dépit de ces modifications, *Michel Strogoff* ne sera pas accessible aux lecteurs russes avant la fin du XIX^e siècle : la première traduction ne paraît qu'en 1900.

Étrangetés

Dans la perspective « Éducation » du projet hetzelo-vernien, *Les Indes noires* (1877) fait découvrir aux lecteurs deux univers : d'une part, l'Écosse avec ses particularités et ses superstitions, d'autre part, le monde de la mine. Le projet de Verne apparaît au cours du printemps 1876 et plus précisément début mai dans une lettre à Hetzel :

Je me suis remis au travail, et j'ai fait le plan d'un nouvel ouvrage en un volume. Cela s'appellera *Les Indes noires* — un bon titre qui me plaît. Je vous raconterai

31. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, Vendredi » (26 novembre 1875), *ibid.*, p. 75.

ce que c'est. J'en ai déjà écrit les premiers chapitres, car j'avais cela dans la tête depuis bien longtemps.³²

Ce roman vient après *Michel Strogoff* (1876) et *Hector Servadac* (1877). Il sera suivi d'*Un Capitaine de quinze ans* (1878).

La correspondance échangée entre Verne et Hetzel parle peu de ce roman. L'éditeur a négocié sa publication dans le quotidien *Le Temps* en 1877.

Pour sa documentation, Verne s'appuie sur l'ouvrage de Louis Simonin, *La Vie souterraine ou la Mine et les mineurs* (Hachette, 1867). Il s'agit d'un livre technique, mais fourmillant de détails pris sur le vif, de récits d'accidents, de remarques sur les superstitions des mineurs. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage que figure l'expression des « Indes noires » pour désigner les mines de charbon britanniques.

Verne s'est également renseigné auprès d'un confrère de l'Académie d'Amiens, l'ingénieur Paul Guérard qui, lors de son discours de réception, le 28 janvier 1876, évoque les ressources en charbon de la planète.

Et, en novembre 1876, Jules Verne prend rendez-vous avec M. de Marsilly, directeur général des mines d'Anzin situées dans le Nord, près de Valenciennes. Le romancier invite Louis-Jules Hetzel, fils de l'éditeur, qui commence à travailler avec son père, à l'accompagner. La visite a lieu le 6 novembre 1876 et semble être complète et agrémentée d'une descente dans la mine puisque, quelques jours après, Verne écrit au fils Hetzel : « Hein ! quelle journée, celle de lundi dernier ! J'avais envie de ne plus me laver pour mieux en conserver le charbonneux souvenir. »³³ Ces mines d'Anzin sont citées deux fois dans *Les Indes noires*, en particulier la fosse Thiers. Dans *Germinal* (1885), Emile Zola cite également la fosse Thiers et puise aussi des renseignements dans le livre de Simonin, après avoir, lui aussi, visité les mines d'Anzin.³⁴

Enfin, précisons que *Les Indes noires* s'enrichit de souvenirs personnels de l'auteur qui a voyagé en Ecosse en juillet 1859, en particulier l'excursion qui est proposée à Nell pour découvrir la surface. Jules Verne avait romancé ce récit de voyage sous le titre *Voyage en Angleterre et en Ecosse*, l'avait proposé à Hetzel en 1862, mais ce texte est resté inédit jusqu'en 1989.³⁵

32. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, mardi » (2 mai 1876), *Correspondance*, volume II, *op. cit.*, p. 112.

33. Lettre de J. Verne à Louis-Jules Hetzel, « Amiens, samedi » (11 novembre 1876), *Correspondance*, volume II, *op. cit.*, p. 136.

34. Voir Henri Marel, « Jules Verne, Zola et la mine », *nord'*, n°10, déc. 1987, et n°11, juin 1988.

35. Jules Verne, *Voyage à reculons en Angleterre et en Ecosse* [sic], Le Cherche midi, « La Bibliothèque Verne », 1989 (il s'agit en fait du *Voyage en Angleterre et en Ecosse* pour lequel

La rédaction du roman a bien avancé au cours de l'été 1876 et début octobre, Verne en parle à son éditeur à Paris. Suite à des remarques orales, Verne écrit à Hetzel le 23 octobre 1876 : « Mon livre est à reprendre presque fondamentalement. Je veux d'autant moins le rater que c'est du *Temps* qu'il s'agit. »³⁶ Cette reprise se fait en novembre et début décembre, puis le texte des *Indes noires* est envoyé à l'impression et Hetzel relit les épreuves en fin d'année 1876. Tout le début n'appelle pas de remarques particulières et reçoit même des compliments : « Votre drame même, vos personnages sont intéressants, c'est eux qu'on suit et qu'on aime. »³⁷ Mais, l'éditeur trouve ce qu'il appelle « un gros cheveu ». Il s'agit du chapitre XIII intitulé « Une métropole de l'avenir ». L'auteur y projette le lecteur dans l'avenir et décrit une ville futuriste qui a été construite au fond de la mine de la Nouvelle-Aberfoyle. Elle est la capitale d'un nouveau comté, Underland. Verne y développe des remarques sur l'organisation de cette ville sur un ton légèrement satirique. Ces notations utopiques déplaisent visiblement à Hetzel qui propose de revoir ce chapitre :

Au lieu donc d'essayer cet extravagant, ce superlatif, cette exagération ennuyeuse par son exagération même, il faut ainsi que vous vous borniez à faire une agglomération de maisons utiles et agréables aux mineurs.³⁸

Hetzel regrette que Verne ait négligé l'héroïne du roman, Nell. Il l'invite à enrichir ce personnage qui est trouvée au fond de la mine où elle est née et qu'elle n'a jamais quittée. Il propose de raconter ce qu'a été son existence avec Silfax, son arrière-grand-père, avant d'être sauvée du fond d'un puits par Harry Ford. Il rédige ce récit début mars 1877, élément qui s'intègre au chapitre XVI. De même, pour la fin du roman, l'éditeur propose que Nell intervienne pour empêcher la destruction de la ville souterraine. Le manuscrit de ce roman porte aussi la trace de ces changements.³⁹

Hetzel regrette que Verne donne l'impression d'avoir bâclé la fin du récit : « J'ai travaillé *plus que vous* sur cette fin, qui sentait la hâte, l'inattention,

Verne avait envisagé aussi le titre de *Voyage à reculons*, l'éditeur a fusionné les deux titres...).

36. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, lundi » (23 octobre 1876), *Correspondance*, volume II, *op. cit.*, p. 133.

37. Lettre de J. Hetzel à J. Verne, « 2 janvier 1876 [sic pour 1877] », *ibid.*, p. 144.

38. *Idem*, p. 144-145.

39. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de Nantes, Fonds Jules Verne, cote : mjb B 126.

qui aurait eu besoin d'être réécrite une ou deux fois pour bien venir, par vous-même, mon vieux. »⁴⁰

En effet, Hetzel rédige début mars quelques paragraphes de la fin du roman. Verne qui paraît en effet un peu perdu dans les changements que subit son roman, se réjouit de cette collaboration :

Mon cher Hetzel, j'ai reçu vos épreuves et je vous remercie de la grande peine que vous avez prise. Mais mon idée première — celle d'une Angleterre souterraine avec steamers et railways ayant disparu, l'époque étant changée, je ne voyais plus clair. Quand on ne voit plus clair, il faut marcher *aveuglément*, n'est-ce pas, et c'est ce que je fais en suivant vos indications. Nous étions convenus que Nell ignorerait ce qu'elle avait fait pour la famille Ford. Vous avez changé cela et cela vaut mieux. Je veux aussi utiliser le rocher dont vous faites sortir le vieux Silfax à la fin pour donner épanchement à une énorme quantité de *grisou* emmagasinée là depuis des siècles [...]

Bref, je viens de relire le tout avec les corrections, et j'ai été vivement intéressé, comme si je ne connaissais plus la chose.⁴¹

Une certaine distance s'est installée entre Verne et son roman au moment où celui-ci paraît en feuilleton dans *Le Temps* du 28 mars au 22 avril 1877. Peut-on, comme Ishibashi, dire que l'auteur « a complètement cédé l'initiative à son éditeur au point d'abandonner le droit de donner le bon à tirer »⁴² ? En effet, il laisse à Hetzel le soin de se charger de la mise au point finale du texte : « Une fois cette fin revue définitivement par vous, ou vous me la renverrez, ou vous la renverrez à Simon, s'il n'est pas nécessaire que je la lise. »⁴³ N'est-ce pas tout simplement une preuve de confiance ?

*

Au cours de sa carrière littéraire, Jules Verne se pose parfois des questions sur sa démarche.⁴⁴

Les lettres échangées avec Hetzel témoignent de moments de doute, voire de crises. Précisément, au moment où *Les Indes noires* paraît dans *Le Temps*, Verne constate : « [...] dans l'échelle littéraire, le roman d'aventures est

40. Lettre de J. Hetzel à J. Verne, « Monaco, mercredi » (28 février 1877), *ibid.*, p. 155.

41. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, Dimanche » (11 mars 1877), *ibid.*, p. 158. Souligné par Verne.

42. Masataka Ishibashi, *Le Projet Verne et le système Hetzel*, *op. cit.*, p. 208.

43. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, Samedi » (24 mars 1877), p. 164

44. Voir Daniel Compère, *Jules Verne écrivain*, Genève, Droz, 1991.

moins haut placé que le roman de mœurs. Aux yeux de tous critiques, Balzac est supérieur à Dumas père, ne fut-ce *que par le genre*. »⁴⁵

Aussi pouvons-nous accorder de l'importance aux références littéraires que Jules Verne introduit dans ses romans, comme des points de repère littéraires qui lui servent à se situer.⁴⁶ Dans *Vingt mille lieues sous les mers*, la bibliothèque du *Nautilus* contient un certain nombre de livres écrits par des auteurs qui constituent son panthéon. Et deux scènes se réfèrent à deux d'entre eux : le combat avec les poulpes est un hommage rendu à Victor Hugo qui, dans *Les Travailleurs de la mer*, met aux prises le héros Gilliatt avec une pieuvre, et l'épisode final où le *Nautilus* est pris dans le maelström et dont nous avons vu son importance pour Verne, rappelle le conte d'Edgar Poe, *Une descente dans le Maelström*. Michel Strogoff cite Ivan Tourgueniev. Et *Les Indes noires* est un roman où l'on parle d'autres romans, en particulier ceux de Walter Scott auquel les allusions sont nombreuses. Mais l'ingénieur James Starr cite aussi Fenimore Cooper. Et l'ensemble du récit est marqué par l'univers des romans gothiques dont Verne reprend les caractéristiques principales en associant le fantastique à un univers réaliste et industriel.

Avec et parfois malgré son éditeur, Verne trouve sa propre originalité littéraire. Et il a besoin de ses interventions, même si elles nous semblent parfois fortes ou décalées. Cette relation le rassure, même si la critique est parfois sévère : avec son regard amical, mais extérieur, Hetzel le guide sur la bonne voie. Convaincu que Verne est un grand romancier, Hetzel s'attache constamment à le conforter dans son entreprise et à transformer ses doutes en moteur créatif.

L'éditeur est comme un jardinier qui apporte de l'engrais ou coupe des branches afin que la plante se développe au mieux. En fin de compte, c'est Jules Verne qui donne de l'unité à chacun de ses textes, même avec des interventions de son éditeur. Il les fait siennes.

Jules Verne reste maître à bord, il est le capitaine des mots.

45. Lettre de J. Verne à J. Hetzel, « Amiens, Vendredi » (13 avril 1877), *ibid.*, p. 171. Souligné par Verne.

46. Voir Daniel Compère, « Des balises et de Verne », *Revue Jules Verne*, n°16, 2^e semestre 2003.

II. TEXTES D'ERCKMANN-CHATRIAN

Les textes suivants ont été tirés du site de la Bibliothèque électronique de Lisieux où ils sont en diffusion libre et gratuite. Il s'agit de trois contes fantastiques extraits du recueil *L' Illustre docteur Mathéus* publié à La librairie Nouvelle en 1859.

L'œil invisible ou l'auberge des trois-pendus

par Erckmann-Chatrian

I

Vers ce temps-là, dit Christian, pauvre comme un rat d'église, je m'étais réfugié dans les combles d'une vieille maison de la rue des *Minnesoenger*, à Nuremberg.

Je nichais à l'angle du toit. Les ardoises me servaient de murailles et la maîtresse poutre de plafond ; il fallait marcher sur une paillasse pour arriver à la fenêtre, mais cette fenêtre, percée dans le pignon, avait une vue magnifique ; de là, je découvrais la ville, la campagne ; je voyais les chats se promener gravement dans la gouttière, les cigognes, le bec chargé de grenouilles, apporter la pâture à leur couvée dévorante, les pigeons s'élancer de leurs colombiers, la queue en éventail, et tourbillonner sur l'abîme des rues. Le soir, quand les cloches appelaient le monde à l'Angelus, les coudes au bord du toit, j'écoutais leur chant mélancolique, je regardais les fenêtres s'illuminer une à une, les bons bourgeois fumer leur pipe sur les trottoirs, et les jeunes filles, en petite jupe rouge, la cruche sous le bras, rire et causer autour de la fontaine Saint-Sébal. Insensiblement tout s'effaçait, les chauves-souris se mettaient en route, et j'allais me coucher dans une douce quiétude.

Le vieux brocanteur Toubac connaissait le chemin de ma logette aussi bien que moi, et ne craignait pas d'en grimper l'échelle. Toutes les semaines, sa tête de bouc, surmontée d'une tignasse roussâtre, soulevait la trappe, et, les doigts cramponnés au bord de la soupente, il me criait d'un ton nasillard : — Eh bien ! eh bien ! maître Christian, avons-nous du neuf ?

A quoi je répondais :

— Entrez donc, que diable, entrez. Je viens de finir un petit paysage dont vous me donnerez des nouvelles.

Alors sa grande échine maigre s'allongeait, s'allongeait jusque sous le toit, et le brave homme riait en silence.

Il faut rendre justice à Toubac : il ne marchandait pas avec moi. Il m'achetait toutes mes toiles à quinze florins l'une dans l'autre, et les revendait quarante. C'était un honnête juif.

Ce genre d'existence commençait à me plaire et j'y trouvais chaque jour de nouveaux charmes, quand la bonne ville de Nuremberg fut troublée par un événement étrange et mystérieux. Non loin de ma lucarne, un peu à gauche, s'élevait l'auberge du *Boeuf-Gras*, une vieille auberge fort achalandée dans le pays. Devant sa porte stationnaient toujours trois ou quatre voitures chargées de sacs ou de futailles, car avant de se rendre au marché, les campagnards y prenaient d'habitude leur chopine de vin.

Le pignon de l'auberge se distinguait par sa forme particulière : il était fort étroit, pointu, taillé des deux côtés en dents de scie ; des sculptures grotesques, des guivres entrelacées ornaient les corniches et le pourtour de ses fenêtres. Mais ce qu'il y avait de plus remarquable, c'est que la maison qui lui faisait face reproduisait exactement les mêmes sculptures, les mêmes ornements ; il n'y avait pas jusqu'à la tige de l'enseigne qui ne fût copiée, avec ses volutes et ses spirales de fer.

On aurait dit que ces deux antiques mesures se reflétaient l'une l'autre. Seulement, derrière l'auberge, s'élevait un grand chêne, dont le feuillage sombre détachait avec vigueur les arêtes du toit, tandis que la maison voisine se découpait sur le ciel. Du reste, autant l'auberge du *Boeuf-Gras* était bruyante, animée, autant l'autre maison était silencieuse. D'un côté, l'on voyait sans cesse entrer et sortir une foule de buveurs, chantant, trébuchant, faisant claquer leur fouet. De l'autre, régnait la solitude. Tout au plus, une ou deux fois par jour, sa lourde porte s'entrouvrait-elle, pour laisser sortir une petite vieille, les reins en demi-cercle, le menton en galoche, la robe collée sur les hanches, un énorme panier sous le bras, et le poing crispé contre la poitrine.

La physionomie de cette vieille m'avait frappé plus d'une fois ; ses petits yeux verts, son nez mince, effilé, les grands ramages de son châle, qui datait de cent ans pour le moins, le sourire qui ridait ses joues en cocarde, et les dentelles de son bonnet, qui lui pendaient sur les sourcils, tout cela m'avait paru bizarre, je m'y étais intéressé ; j'aurais voulu savoir ce qu'était, ce que faisait cette vieille dans sa grande maison déserte.

Il me semblait deviner là toute une existence de bonnes oeuvres et de méditations pieuses. Mais un jour que je m'étais arrêté dans la rue, pour la suivre du regard, elle se retourna brusquement, me lança un coup d'oeil dont je ne saurais peindre l'horrible expression, et me fit trois ou quatre grimaces hideuses ; puis, laissant retomber sa tête branlante, elle attira son grand châle, dont la pointe traînait à terre, et gagna lestement sa lourde porte, derrière laquelle je la vis disparaître.

«C'est une vieille folle, me dis-je tout stupéfait, une vieille folle méchante et rusée. Ma foi ! j'avais bien tort de m'intéresser à elle. Je voudrais revoir sa grimace, Toubac m'en donnerait volontiers quinze florins».

Cependant ces plaisanteries ne me rassuraient pas trop. L'horrible coup d'œil de la vieille me poursuivait partout, et plus d'une fois, en train de grimper l'échelle perpendiculaire de mon taudis, me sentant accroché quelque part, je frissonnais des pieds à la tête, m'imaginant que la vieille venait se pendre aux basques de mon habit, pour me faire tomber.

Toubac, à qui je racontai cette histoire, bien loin d'en rire, prit un air grave : — Maître Christian, me dit-il, si la vieille vous en veut, prenez garde ! ses dents sont si petites, pointues et d'une blancheur merveilleuse ; cela n'est point naturel à son âge. Elle a le *mauvais œil*. Les enfants se sauvent à son approche, et les gens de Nuremberg l'appellent Fledérmausse (1).

J'admirai l'esprit perspicace du juif, et ses paroles me donnèrent beaucoup à réfléchir ; mais, au bout de quelques semaines, ayant souvent rencontré Flédermausse sans fâcheuses conséquences, mes craintes se dissipèrent et je ne songeai plus à elle.

Or, il advint qu'un soir, dormant du meilleur somme, je fus éveillé par une harmonie étrange. C'était une espèce de vibration si douce, si mélodieuse, que le murmure de la brise dans le feuillage ne peut en donner qu'une faible idée. Longtemps je prêtai l'oreille, les yeux tout grands ouverts, retenant mon haleine pour mieux entendre. Enfin, je regardai vers la fenêtre et je vis deux ailes qui se débattaient contre les vitres. Je crus d'abord que c'était une chauve-souris prise dans ma chambre ; mais la lune étant venue à paraître, les ailes d'un magnifique papillon de nuit, transparentes comme de la dentelle, se dessinèrent sur son disque étincelant. Leurs vibrations étaient parfois si rapides qu'on ne les voyait plus ; puis elles se reposaient, étendues sur le verre, et leurs frêles nervures se distinguaient de nouveau.

Cette apparition vaporeuse dans le silence universel ouvrit mon cœur aux plus douces émotions ; il me sembla qu'une sylphide légère, touchée de ma solitude, venait me voir et cette idée m'attendrit jusqu'aux larmes. « Sois tranquille, douce captive, sois tranquille, lui dis-je, ta confiance ne sera pas trompée ; je ne te retiendrai pas malgré toi ; retourne au ciel, à la liberté ! »

Et j'ouvris ma petite fenêtre.

La nuit était calme. Des milliers d'étoiles scintillaient dans l'étendue. Un instant je contemplai ce spectacle sublime, et des paroles de prière me vinrent naturellement aux lèvres. Mais jugez de ma stupeur, quand, abaissant les yeux, je vis un homme pendu à la tringle de l'enseigne du *Boeuf-Gras*, les cheveux épars, les bras roides, les jambes allongées en pointe et projetant leur ombre gigantesque jusqu'au fond de la rue !

L'immobilité de cette figure sous les rayons de la lune avait quelque chose d'affreux. Je sentis ma langue se glacer, mes dents s'entrechoquer. J'allais jeter un cri ; mais, je ne sais par quelle attraction mystérieuse, mes

yeux plongèrent plus bas, et je distinguai confusément la vieille accroupie à sa fenêtre, au milieu des grandes ombres, et contemplant le pendu d'un air de satisfaction diabolique.

Alors j'eus le vertige de la terreur ; toutes mes forces m'abandonnèrent, et, reculant jusqu'à la muraille, je m'affaissai sur moi-même, évanoui.

Je ne saurais dire combien dura ce sommeil de mort. En revenant à moi, je vis qu'il faisait grand jour. Les brouillards de la nuit, pénétrant dans ma guérite, avaient déposé sur mes cheveux leur fraîche rosée ; des rumeurs confuses montaient de la rue, je regardai. Le bourgmestre et son secrétaire stationnaient à la porte de l'auberge ; ils y restèrent longtemps. Les gens allaient, venaient, s'arrêtaient pour voir, puis reprenaient leur route. Les bonnes femmes du voisinage, qui balayaient le devant de leurs maisons, regardaient de loin et causaient entre elles. Enfin un brancard, et sur ce brancard un corps recouvert d'un drap de laine, sortit de l'auberge, porté par deux hommes. Ils descendirent la rue, et les enfants qui se rendaient à l'école se mirent à courir derrière eux.

Tout le monde se retira.

La fenêtre en face était encore ouverte ; un bout de corde flottait à la tringle ; je n'avais pas rêvé ; j'avais bien vu le grand papillon de nuit, puis le pendu, puis la vieille !

Ce jour-là, Toubac me fit sa visite ; son grand nez parut à ras du plancher. — Maître Christian, s'écria-t-il, rien à vendre ?

Je ne l'entendis pas, j'étais assis sur mon unique chaise, les deux mains sur les genoux, les yeux fixés devant moi. Toubac surpris de mon immobilité, répéta plus haut :

— Maître Christian ! maître Christian !

Puis enjambant la soupente, il vint sans façon me frapper sur l'épaule.

— Eh bien ! eh bien ! que se passe-t-il donc ?

— Ah ! c'est vous, Toubac ?

— Eh ! parbleu ! j'aime à le croire. Etes-vous malade ?

— Non... je pense.

— A quoi diable pensez-vous ?

— Au pendu !

— Ah ! ah ! s'écria le brocanteur, vous l'avez donc vu, ce pauvre garçon.

Quelle histoire singulière ! le troisième à la même place !

— Comment ! le troisième ?— Eh ! oui. J'aurais dû vous prévenir. Après ça, il est encore temps ; il y en aura bien un quatrième qui voudra suivre l'exemple des autres ; il n'y a que le premier pas qui coûte.

Ce disant, Toubac prit place au bord de mon bahut, battit le briquet, alluma sa pipe, et lança quelques bouffées d'un air rêveur.

— Ma foi, dit-il, je ne suis pas craintif, mais si l'on m'offrait de passer la nuit dans cette chambre, j'aimerais autant aller me faire pendre ailleurs.

Figurez-vous, maître Christian, qu'il y a neuf ou dix mois, un brave homme de Tubingue, marchand de fourrures en gros, descend à l'auberge du *Boeuf-Gras*. Il demande à souper, il mange bien, il boit bien ; on le mène coucher dans la chambre du troisième, — la chambre verte, comme ils l'appellent, — et le lendemain on le trouve pendu à la tringle de l'enseigne !

Bon ! passe pour une fois ; il n'y avait rien à dire.

On dresse procès-verbal et l'on enterre cet étranger au fond du jardin. Mais voilà qu'environ six semaines après arrive un brave militaire de Newstadt. Il avait son congé définitif et se réjouissait de revoir son village. Pendant toute la soirée, en vidant des chopes, il ne parla que de sa petite cousine qui l'attendait pour se marier. Enfin, on le mène au lit du gros monsieur, et, cette même nuit, le wachtmann qui passait dans la rue des *Minnesoenger* aperçoit quelque chose à la tringle. Il lève sa lanterne : c'était le militaire, avec son congé définitif dans un tuyau de fer-blanc, sur la cuisse gauche, et les mains collées sur les coutures du pantalon, comme à la parade !

Pour le coup, c'est extraordinaire ! Le bourgmestre crie, fait le diable. On visite la chambre. On recrépité les murs, et l'on envoie l'extrait mortuaire à Newstadt.

Le greffier avait écrit en marge : «Mort d'apoplexie foudroyante !»

Tout Nuremberg était indigné contre l'aubergiste. Il y en avait même qui voulaient le forcer à ôter sa tringle de fer, sous prétexte qu'elle inspirait des idées dangereuses aux gens. Mais vous pensez que le vieux Nickel Schmidt n'entendit pas de cette oreille.

— Cette tringle, dit-il, a été mise là par mon grand-père. Elle porte l'enseigne du *Boeuf-Gras* de père en fils depuis cent cinquante ans. Elle ne fait de tort à personne, pas même aux voitures de foin qui passent dessous, puisqu'elle est à plus de trente pieds. Ceux qu'elle gêne n'ont qu'à détourner la tête, ils ne la verront pas.

On finit par se calmer, et pendant plusieurs mois il n'y eut rien de nouveau. Malheureusement, un étudiant de Heidelberg qui se rendait à l'Université s'arrête avant-hier au *Boeuf-Gras* et demande à coucher. C'était le fils d'un pasteur.

Comment supposer que le fils d'un pasteur aurait l'idée de se pendre à la tringle d'une enseigne, parce qu'un gros monsieur et un militaire s'y étaient pendus ? Il faut avouer, maître Christian, que la chose n'était guère probable. Ces raisons ne vous auraient pas paru suffisantes, ni à moi non plus. Eh bien... — Assez ! assez ! m'écriai-je, cela est horrible. Je devine là-dessous un affreux mystère. Ce n'est pas la tringle, ce n'est pas la chambre...

— Est-ce que vous soupçonneriez l'aubergiste, le plus honnête homme du monde, appartenant à l'une des plus anciennes familles de Nuremberg ?

— Non, non, Dieu me garde de concevoir d'injustes soupçons ; mais il y a des abîmes qu'on n'ose sonder du regard.

— Vous avez bien raison, dit Toubac, étonné de mon exaltation ; il vaut mieux parler d'autre chose. A propos, maître Christian, et notre paysage de Sainte-Odile ?

Cette question me ramena dans le monde positif. Je fis voir au brocanteur le tableau que je venais de terminer. L'affaire fut bientôt conclue, et Toubac, fort satisfait, descendit l'échelle en m'engageant à ne plus songer à l'étudiant de Heidelberg.

J'aurais volontiers suivi le conseil du brocanteur ; mais quand le diable se mêle de nos affaires, il n'est pas facile de s'en débarrasser.

II

Dans la solitude, tous ces événements se retracèrent à mon esprit avec une lucidité effrayante.

« La vieille, me dis-je, est cause de tout. Elle seule a médité ces crimes, et les a consommés ; mais par quel moyen ? A-t-elle eu recours à la ruse, ou bien à l'intervention des puissances invisibles ? »

Je me promenais dans mon réduit ; une voix intérieure me criait : « Ce n'est pas en vain que le ciel t'a permis de voir Flédermausse contempler l'agonie de sa victime ; ce n'est pas en vain que l'âme du pauvre jeune homme est venue t'éveiller, sous la forme d'un papillon de nuit, non ! ce n'est pas en vain ! Christian, le ciel t'impose une mission terrible. Si tu ne l'accomplis pas, crains de tomber toi-même dans les filets de la vieille. Peut-être en ce moment prépare-t-elle déjà sa toile dans l'ombre ! »

Durant plusieurs jours, ces images affreuses me poursuivirent sans trêve ; j'en perdais le sommeil ; il m'était impossible de rien faire ; le pinceau me tombait de la main, et, chose atroce à dire, je me surprénais quelquefois à considérer la tringle avec complaisance. Enfin, n'y tenant plus, je descendis un soir l'échelle quatre à quatre, et j'allai me blottir derrière la porte de Flédermausse, pour surprendre son fatal secret.

Dès lors, il ne se passa plus un jour que je ne fusse en route, suivant la vieille, l'épiant, ne la perdant pas de vue ; mais elle était si rusée, elle avait le flair tellement subtil, que, sans même tourner la tête, elle me devinait derrière elle et me savait à ses trousses. Du reste, elle feignait de ne pas s'en apercevoir ; elle allait au marché, à la boucherie comme une simple bonne femme ; seulement, elle hâtait le pas et murmurait des paroles confuses.

Au bout d'un mois, je vis qu'il me serait impossible d'atteindre à mon but par ce moyen, et cette conviction me rendit d'une tristesse inexprimable.

« Que faire ? me disais-je. La vieille devine mes projets, elle se tient sur ses gardes, tout m'abandonne, tout ! O vieille scélérate ! tu crois déjà me voir au bout de la ficelle ! »

A force de me poser cette question : « Que faire ? que faire ? » une idée lumineuse frappa mon esprit. Ma chambre dominait la maison de Flédermausse, mais n'y avait pas de lucarne de ce côté. Je soulevai légèrement une ardoise, et l'on ne saurait se peindre ma joie, quand je vis toute l'antique mesure à découvert.

« Enfin, je te tiens ! m'écriai-je, tu ne peux m'échapper ! d'ici, je verrai tout : tes allées, tes venues, les habitudes de la fouine dans sa tanière. Tu ne soupçonneras pas cet œil invisible, cet œil qui surprend le crime au moment d'éclorre. Oh ! la justice ! elle marche lentement, mais elle arrive ! »

Rien de sinistre comme ce repaire vu de là : une cour profonde à larges dalles moussues ; dans l'un des angles, un puits, dont l'eau croupissante faisait peur à voir ; un escalier en coquille ; au fond, une galerie à rampe de bois ; sur la balustrade, du vieux linge, la taie d'une paille ; au premier étage, à gauche, la pierre d'un égout indiquant la cuisine ; à droite, les hautes fenêtres du bâtiment donnant sur la rue, quelques pots de fleurs desséchées, — tout cela sombre, lézardé, humide.

Le soleil ne pénétrait qu'une heure ou deux par jour au fond de ce cloaque ; puis, l'ombre remontait : la lumière se découpait en losanges sur les murailles décrépites, sur le balcon vermoulu, sur les vitres ternes. — Des tourbillons d'atomes voltigeaient dans des rayons d'or, que n'agitait pas un souffle. Oh ! c'était bien l'asile de Flédermausse ; elle devait s'y plaire.

Je terminais à peine ces réflexions, que la vieille entra. Elle revenait du marché. J'entendis sa lourde porte grincer. Puis Flédermausse apparut avec son panier. Elle paraissait fatiguée, hors d'haleine. Les franges de son bonnet lui pendaient sur le nez ; se cramponnant d'une main à la rampe, elle gravit l'escalier.

Il faisait une chaleur suffocante, c'était précisément un de ces jours où tous les insectes, les grillons, les araignées, les moustiques, remplissent les vieilles mesures de leurs bruits de râpes et de tarières souterraines.

Flédermausse traversa lentement la galerie, comme un furet qui se sent chez lui. Elle resta plus d'un quart d'heure dans la cuisine, puis revint étendre son linge, et donner un coup de balai sur les marches, où traînaient quelques brins de paille. Enfin, elle leva la tête, et se mit à parcourir de ses yeux verts le tour du toit, cherchant, furetant du regard.

Par quelle étrange intuition soupçonnait-elle quelque chose ? Je ne sais, mais j'abaissai doucement l'ardoise et je renonçai à faire le guet ce jour-là.

Le lendemain, Flédermausse paraissait rassurée. Un angle de lumière se déchiquetait dans la galerie.

En passant, elle prit une mouche au vol et la présenta délicatement à une araignée établie dans l'angle du toit.

L'araignée était si grosse, que, malgré la distance, je la vis descendre d'échelon en échelon, puis glisser le long d'un fil, comme une goutte de venin, saisir sa proie entre les mains de la mégère et remonter rapidement. Alors la vieille regarda fort attentivement, ses yeux se fermèrent à demi ; elle éternua, et se dit à elle-même d'un ton railleur : — Dieu vous bénisse ! la belle, Dieu vous bénisse !

Durant six semaines, je ne pus rien découvrir touchant la puissance de Flédermausse ; tantôt assise sous l'échoppe, elle pelait ses pommes de terre ; tantôt elle étendait son linge sur la balustrade. Je la vis filer quelquefois, mais jamais elle ne chantait, comme c'est la coutume des bonnes vieilles femmes, dont la voix chevrotante se marie si bien au bourdonnement du rouet.

Le silence régnait autour d'elle. Elle n'avait pas de chat, cette société favorite des vieilles filles ; pas un moineau ne venait se poser sur ses chéneaux ; les pigeons, en passant au-dessus de sa cour, semblaient étendre l'aile avec plus d'élan. — On aurait dit que tout avait peur de son regard.

L'araignée seule se plaisait dans sa compagnie.

Je ne conçois pas ma patience durant ces longues heures d'observation ; rien ne me laissait, rien ne m'était indifférent ; au moindre bruit, je soulevais l'ardoise : c'était une curiosité sans bornes, stimulée par une crainte indéfinissable.

Toubac se plaignait.

— Maître Christian, me disait-il, à quoi diable passez-vous votre temps ? Autrefois vous me donniez quelque chose toutes les semaines ; à présent c'est à peine tous les mois. Oh ! les peintres ! on a bien raison de dire : « Paresseux comme un peintre ! » Aussitôt qu'ils ont quelques *kreutzers* devant eux, ils mettent les mains dans leurs poches et s'endorment !

Je commençais moi-même à perdre courage. J'avais beau regarder, épier, je ne découvrais rien d'extraordinaire. J'en étais à me dire que la vieille pouvait bien n'être pas si dangereuse, que je lui faisais peut-être tort de la soupçonner ; bref, je lui cherchais des excuses ; mais un beau soir que, l'œil à mon trou, je m'abandonnais à ces réflexions bénévoles, la scène changea brusquement.

Flédermausse passa sur la galerie avec la rapidité de l'éclair ; elle n'était plus la même : elle était droite, les mâchoires serrées, le regard fixe,

le cou tendu ; elle faisait de grands pas ; ses cheveux gris flottaient derrière elle. « Oh ! oh ! me dis-je, il se passe quelque chose : attention ! » Mais les ombres descendirent sur cette grande demeure, les bruits de la ville expirèrent, le silence s'établit.

J'allais m'étendre sur ma couche, quand, jetant les yeux par la lucarne, je vis la fenêtre en face illuminée : un voyageur occupait la chambre du pendu.

Alors toutes mes craintes se réveillèrent ; l'agitation de Flédermausse s'expliquait : elle flairait une victime !

Je ne pus dormir de la nuit. Le froissement de la paille, le grignotement d'une souris sous le plancher, me donnait froid. Je me levai, je me perchai à la lucarne, j'écoutai ! La lumière d'en face était éteinte. Dans l'un de ces moments d'anxiété poignante, soit illusion, soit réalité, je crus voir la vieille mégère qui regardait aussi et prêtait l'oreille.

La nuit se passa, le jour vint grisonner mes vitres ; peu à peu les bruits, les mouvements de la ville montèrent. Harassé de fatigue et d'émotions, je finis par m'endormir, mais mon sommeil fut court ; dès huit heures, j'avais repris mon poste d'observation.

Il paraît que la nuit de Flédermausse n'avais pas été moins orageuse que la mienne ; lorsqu'elle poussa la porte de la galerie, une pâleur livide couvrait ses joues et sa nuque maigre. Elle n'avait que sa chemise et un jupon de laine ; quelques mèches de cheveux d'un gris roux, tombaient sur ses épaules. Elle regarda de mon côté d'un air rêveur, mais elle ne vit rien ; elle pensait à autre chose. Tout à coup elle descendit, laissant ses savates au haut de l'escalier ; elle allait sans doute s'assurer que la porte d'en bas était bien fermée. Je la vis remonter brusquement, enjambant trois ou quatre marches à la fois, c'était effrayant. — Elle s'élança dans la chambre voisine ; j'entendis comme le bruit d'un gros coffre dont le couvercle retombe. Puis Flédermausse apparut sur la galerie, traînant un mannequin derrière elle ; et ce mannequin avait les habits de l'étudiant de Heidelberg.

La vieille, avec une dextérité surprenante, suspendit cet objet hideux à la poutre du hangar, puis elle descendit pour le contempler de la cour. Un éclat de rire saccadé s'échappa de sa poitrine ; elle remonta, descendit de nouveau comme une maniaque, et chaque fois poussant de nouveaux cris, de nouveaux éclats de rire.

Un bruit se fit entendre à la porte. La vieille bondit, décrocha le mannequin, l'emporta, revint ; et, penchée sur la balustrade, le cou allongé, les yeux étincelants, elle prêta l'oreille ; le bruit s'éloignait !... les muscles de sa face se détendirent, elle respira longuement : — une voiture venait de passer.

La mégère avait eu peur.

Alors elle rentra de nouveau dans la chambre et j'entendis le coffre qui se refermait.

Cette scène bizarre confondait toutes mes idées ; que signifiait ce mannequin ?

Je devins plus attentif que jamais.

Flédermausse venait de sortir avec son panier, je la suivis des yeux jusqu'au détour de la rue ; elle avait repris son air de vieillotte tremblotante, elle faisait de petits pas et tournait de temps en temps à la tête à demi, pour voir derrière elle du coin de l'oeil.

Pendant cinq grandes heures elle resta dehors ; moi, j'allais, je venais, je méditais ; le temps m'était insupportable ; le soleil chauffait les ardoises et m'embrasait le cerveau.

Je vis à sa fenêtre le brave homme qui occupait la chambre des trois pendus. C'était un bon paysan de la Forêt-Noire, à grand tricorne, à gilet écarlate, la figure riante, épanouie. Il fumait tranquillement sa pipe d'Ulm, sans de douter de rien. J'avais envie de lui crier : « Brave homme, prenez garde ! ne vous laissez pas fasciner par la vieille ; défiez-vous ! » Mais il ne m'aurait pas compris.

Vers deux heures, Flédermausse rentra. Le bruit de sa porte retentit au fond du vestibule. Puis seule, bien seule, elle parut dans la cour et s'assit sur la marche inférieure de l'escalier. Elle déposa son grand panier devant elle et en tira d'abord quelques paquets d'herbages, quelques légumes ; puis un gilet rouge, puis un tricorne replié, une veste de velours brun, des culottes de peluche, une paire de gros bas de laine, — tout le costume d'un paysan de la Forêt-Noire.

J'eus comme des éblouissements. Des flammes me passèrent devant les yeux.

Je me rappelai ces précipices qui vous attirent avec une puissance irrésistible ; ces puits qu'il avait fallu combler, parce qu'on s'y précipitait ; ces arbres qu'il avait fallu abattre, parce qu'on s'y pendait ; cette contagion de suicides, de meurtres, de vols à certaines époques, par des moyens déterminés ; cet entraînement *bizarre* de l'exemple, qui fait bâiller parce qu'on voit bâiller, souffrir parce qu'on voit souffrir, se tuer, parce que d'autres se tuent... et mes cheveux se dressèrent d'épouvante !

Comment Flédermausse, cette créature sordide, avait-elle pu deviner une loi si profonde de la nature ? Comment avait-elle trouvé moyen de l'exploiter au profit de ses instincts sanguinaires ? Voilà ce que je ne pouvais comprendre, voilà ce qui dépassait toute mon imagination ; mais sans réfléchir davantage à ce mystère, je résolus aussitôt de tourner la loi fatale contre elle, et d'attirer la vieille dans son propre piège : tant d'innocentes victimes criaient vengeance !

Je me mis donc en route. Je courus chez tous les fripiers de Nuremberg, et le soir j'arrivai à l'auberge des trois pendus, un énorme paquet sous le bras.

Nickel Schmidt me connaissait d'assez longue date. J'avais fait le portrait de sa femme, une grosse commère fort appétissante.

— Eh ! maître Christian, s'écria-t-il en me secouant la main, quelle heureuse circonstance vous ramène ? qui est-ce qui me procure le plaisir de vous voir ?

— Mon cher monsieur Schmidt, j'éprouve un véhément désir de passer la nuit dans cette chambre.

Nous étions sur le seuil de l'auberge, et je lui montrais la chambre verte. Le brave homme me regarda d'un air défiant.

— Oh ! ne craignez rien, lui dis-je, je n'ai pas envie de me pendre.

— A la bonne heure ! à la bonne heure ! car franchement cela me ferait de la peine... un artiste de votre mérite. Et pour quand voulez-vous cette chambre, maître Christian ?

— Pour ce soir.

— Impossible, elle est occupée.

— Monsieur peut y entrer tout de suite, fit une voix derrière nous ; je n'y tiens pas !

Nous nous retournâmes tout surpris. C'était le paysan de la Forêt-Noire, son grand tricorne sur la nuque et son paquet au bout de son bâton de voyage. Il venait d'apprendre l'aventure des trois pendus, et tremblait de colère.

— Des chambres comme les vôtres ! s'écria-t-il en bégayant, mais... mais c'est un meurtre d'y mettre les gens, c'est un assassinat ; vous mériteriez d'aller aux galères !

— Allons, allons, calmez-vous, dit l'aubergiste, cela ne vous a pas empêché de bien dormir.

— Par bonheur, j'avais fait ma prière du soir, s'écria l'autre, sans cela où serais-je ? où serais-je ?

Et il s'éloigna en levant les mains au ciel.

— Eh bien, dit maître Schmidt, stupéfait, la chambre est libre, mais n'allez pas me jouer un mauvais tour !

— Il serait plus mauvais pour moi, mon cher monsieur.

Je remis mon paquet à la servante, et je m'installai provisoirement avec les buveurs.

Depuis longtemps je ne m'étais senti plus calme, plus heureux d'être au monde. Après tant d'inquiétudes, je touchais au but ; l'horizon semblait s'éclaircir, et puis je ne sais quelle puissance formidable me donnait la main. J'allumai ma pipe, et le coude sur la table, en face d'une chope, j'écoutai le choeur de *Freyschütz*, exécuté par une troupe de Zigeiners du Schwartz-Wald.

La trompette, le cor de chasse, le hautbois, me plongeaient tour à tour dans une vague rêverie ; et parfois, m'éveillant pour regarder l'heure, je me demandais sérieusement si tout ce qui m'arrivait n'était pas un songe. Mais quand le wachtmann vint nous prier d'évacuer la salle, d'autres pensées plus graves surgirent dans mon âme, et je suivis tout méditatif la petite Charlotte, qui me précédait une chandelle à la main.

III

Nous montâmes l'escalier tournant jusqu'au deuxième. La servante me remit la lumière en m'indiquant une porte.

— C'est là, dit-elle en se hâtant de descendre.

J'ouvris la porte. La chambre verte était une chambre d'auberge comme toutes les autres : le plafond très bas et le lit fort haut. D'un coup d'œil, j'en explorai l'intérieur, puis je me glissai près de la fenêtre.

Rien n'apparaissait encore chez Flédermausse ; seulement, au bout d'une longue pièce obscure brillait une lumière, une veilleuse sans doute.

«C'est bien, me dis-je en refermant le rideau, j'ai tout le temps nécessaire».

J'ouvris mon paquet ; je mis un bonnet de femme à longues franges, et m'étant armé d'un fusain, je m'installai devant la glace, afin de me tracer des rides. Ce travail me prit une bonne heure. Mais après avoir revêtu la robe et le grand châle, je me fis peur à moi-même : Flédermausse était là, qui me regardait du fond de la glace.

En ce moment, le wachtmann criait onze heures. Je montai vivement le mannequin que j'avais apporté ; je l'affublai d'un costume pareil à celui de la mégère, et j'entrouvis le rideau.

Certes, après tout ce que j'avais vu de la vieille : sa ruse infernale, sa prudence, son adresse, rien n'aurait dû me surprendre, et cependant j'eus peur.

Cette lumière que j'avais remarquée au fond de la chambre, cette lumière immobile projetait alors sa lumière jaunâtre sur le mannequin du paysan de la Forêt-Noire, lequel, accroupi au bord du lit, la tête penchée sur la poitrine, son grand tricorne rabattu sur la figure, les bras pendants, semblait plongé dans le désespoir.

L'ombre, ménagée avec un art diabolique, ne laissait paraître que l'ensemble de la figure ; le gilet rouge et ses boutons arrondis se détachaient seuls des ténèbres ; mais c'est le silence de la nuit, c'est l'immobilité complète du personnage, son air morne, affaissé, qui devaient s'emparer de l'imagination du spectateur avec une puissance inouïe. Moi-même, quoique prévenu, je me sentis froid dans les os. — Qu'aurait-ce donc été d'un pauvre campagnard,

surpris à l'improviste ? Il eût été terrassé ; il eût perdu son libre arbitre et l'esprit d'imitation aurait fait le reste.

A peine eus-je remué le rideau, que je vis Flédermausse à l'affût derrière ses vitres.

Elle ne pouvait me voir. J'entrouvris doucement la fenêtre ; la fenêtre en face s'entrouvrit ! puis le mannequin parut se lever lentement et s'avancer vers moi ; je m'avançai de même, et saisissant mon flambeau d'une main, de l'autre j'ouvris brusquement la croisée : la vieille et moi nous étions face à face ; car, frappée de stupeur, elle avait laissé tomber son mannequin.

Nos deux regards se croisèrent avec une égale terreur.

Elle étendit le doigt, j'étendis le doigt ; ses lèvres s'agitèrent, j'agitai les miennes ; elle exhala un profond soupir et s'accouda, je m'accoudai.

Dire ce que cette scène avait d'effrayant, je ne le puis. Cela tenait du délire, de l'égarément, de la folie ! Il y avait lutte entre deux volontés, entre deux intelligences, entre deux âmes, dont l'une voulait anéantir l'autre, et dans cette lutte la mienne avait l'avantage. Les victimes luttèrent avec moi !

Après avoir imité pendant quelques secondes tous les mouvements de Flédermausse, je tirai une corde de dessous mon jupon et je l'attachai à la tringle.

La vieille me considérait bouche béante. Je passai la corde à mon cou. Ses prunelles fauves s'illuminèrent, sa figure se décomposa.

— Non ! non, fit-elle d'une voix sifflante, non !

Je poursuivis avec l'impassibilité du bourreau.

Alors la rage saisit Flédermausse.

— Vieille folle ! hurla-t-elle en se redressant, les mains crispées sur la traverse, vieille folle !

Je ne lui donnai pas le temps de continuer : soufflant tout à coup ma lampe, je me baissai comme une personne qui veut prendre un élan vigoureux, et, saisissant le mannequin, je lui passai la corde au cou, et je le précipitai dans l'espace.

Un cri terrible traversa la rue.

Après ce cri, tout rentra dans le silence.

La sueur ruisselait de mon front. J'écoutai longtemps. Au bout d'un quart d'heure, j'entendis... loin... bien loin... la voix du wachtmann qui criait : « Habitants de Nuremberg... minuit... minuit sonné ».

— Maintenant, justice est faite, murmurai-je, les trois victimes sont vengées. Seigneur, pardonnez-moi.

Or, ceci se passait environ cinq minutes après le dernier cri du wachtmann, et je venais d'apercevoir la mégère, attirée par son image, s'élancer de sa fenêtre la corde au cou et rester suspendue à sa tringle. Je vis le frisson de

la mort onduler sur ses reins, et la lune calme, silencieuse, débordant à la cime du toit, reposer sur sa tête échevelée ses froids et pâles rayons.

Tel j'avais vu le pauvre homme, telle je vis Flédermausse.

Le lendemain, tout Nuremberg apprit que la chauve-souris s'était pendue. Ce fut le dernier événement de ce genre dans la rue des *Minnesoenger*.

Note 1. Chauve-souris.

Le Bourgmestre en bouteille

par Erckmann-Chatrian

J'ai toujours professé une haute estime et même une sorte de vénération pour le noble vin du Rhin ; il pétille comme le champagne, il réchauffe comme le bourgogne, il lénifie le gosier comme le bordeaux, il embrase l'imagination comme les liqueurs d'Espagne, il nous rend tendres comme le lacryma-christi ; enfin, par-dessus tout, il fait rêver, il déroule à nos yeux le vaste champ de la fantaisie.

En 1846, vers la fin de l'automne, je m'étais décidé à faire un pèlerinage au Johannisberg. Monté sur une pauvre haridelle aux flancs creux, j'avais disposé deux cruches de fer-blanc dans ses vastes cavités intercostales, et je voyageais à petites journées.

Quel admirable spectacle que celui des vendanges ! L'une de mes cruches était toujours vide, l'autre toujours pleine ; lorsque je quittais un coteau, il y en avait toujours un autre en perspective. Mon seul chagrin était de ne pouvoir partager ce plaisir avec un véritable appréciateur.

Un soir, à la nuit tombante, le soleil venait de disparaître, mais il lançait encore entre les larges feuilles de vigne quelques rayons égarés. J'entendis le trot d'un cheval derrière moi. J'appuyai légèrement à gauche pour lui laisser passage, et, à ma grande surprise, je reconnus mon ami Hippel, qui fit une exclamation joyeuse dès qu'il m'aperçut.

Vous connaissez Hippel, son nez charnu, sa bouche spéciale pour la dégustation, son ventre à triple étage. Il ressemblait au bon Silène poursuivant le dieu Bacchus. Nous nous embrassâmes avec transport.

Hippel voyageait dans le même but que moi : amateur distingué, il voulait fixer son opinion sur la nuance de certains coteaux, qui lui avaient toujours laissé quelques doutes. Nous poursuivîmes de compagnie.

Hippel était d'une gaieté folle ; il traça notre itinéraire dans les vignobles du Rhingau. Parfois nous faisons halte pour donner une accolade à nos cruches et pour écouter le silence qui régnait au loin.

La nuit était assez avancée, lorsque nous arrivâmes devant une petite auberge accroupie au versant de la côte. Nous mîmes pied à terre. Hippel jeta un coup d'oeil à travers une petite fenêtre presque au niveau du sol : sur

une table brillait une lampe, à côté de la lampe dormait une vieille femme.
— Hé ! cria mon camarade, ouvrez, la mère.

La vieille femme tressaillit, se leva, et s'approchant de la fenêtre, elle colla sa figure ratatinée contre l'une des vitres. On eût dit un de ces vieux portraits flamands, où l'ocre et le bistre se disputent la préséance.

Quand la vieille sibylle nous eut distingués, elle grimaça un sourire et nous ouvrit la porte.

— Entrez, Messieurs, entrez, dit-elle d'une voix chevrotante ; je vais éveiller mon fils ; soyez les bienvenus.

— Un picotin pour nos chevaux, un bon souper pour nous, s'écria Hippel.

— Bien, bien, fit la vieille avec empressement.

Elle sortit à petits pas, et nous l'entendîmes monter un escalier plus roide que l'échelle de Jacob.

Nous restâmes quelques minutes dans une salle basse, enfumée. Hippel courut à la cuisine et vint m'apprendre qu'il avait constaté la présence de plusieurs quartiers de lard dans la cheminée.

— Nous souperons, dit-il en se caressant le ventre, oui, nous souperons.

Les planches crièrent au-dessus de nos têtes, et presque aussitôt un vigoureux gaillard, vêtu d'un simple pantalon, la poitrine nue, les cheveux ébouriffés, ouvrit la porte, fit quatre pas et sortit sans nous dire un mot.

La vieille alluma du feu et le beurre se mit à rire dans la poêle.

Le souper fut servi. On posa sur la table un jambon flanqué de deux bouteilles, l'une de vin rouge, l'autre de vin blanc.

— Lequel préférez-vous ? demanda l'hôtesse.

— Il faut voir, répondit Hippel en présentant son verre à la vieille, qui lui versa du vin rouge.

Elle emplit aussi le mien. Nous goûtâmes : c'était un vin âpre et fort. Il avait je ne sais quel goût particulier, un parfum de verveine, de cyprès ! J'en bus quelques gouttes, et une tristesse profonde s'empara de mon âme. Hippel, au contraire, fit claquer sa langue d'un air satisfait.

— Fameux ! dit-il, fameux ! D'où le tirez-vous, bonne mère ?

— D'un coteau voisin, dit la vieille, avec un sourire étrange.

— Fameux coteau, reprit Hippel, en se versant une nouvelle rasade.

Il me sembla qu'il buvait du sang.

— Quelle diable de figure fais-tu, Ludwig ? me dit-il. Est-ce que tu as quelque chose ?

— Non, répondis-je, mais je n'aime pas le vin rouge.

— Il ne faut pas disputer des goûts, observa Hippel, en vidant la bouteille et en frappant sur la table.

— Du même, s'écria-t-il, toujours du même, et surtout pas de mélange, belle hôtesse ! Je m'y connais. Morbleu ! ce vin-là me ranime, c'est un vin généreux.

Hippel se rejeta sur le dossier de sa chaise. Sa figure me parut se décomposer. D'un seul trait je vidai la bouteille de vin blanc, alors la joie me revint au coeur. La préférence de mon ami pour le vin rouge me parut ridicule, mais excusable.

Nous continuâmes à boire jusqu'à une heure du matin, lui du rouge, moi du blanc.

Une heure du matin ! C'est l'heure d'audience de madame la Fantaisie. Les caprices de l'imagination étalent leurs robes diaphanes brodées de cristal et d'azur, comme celles de la mouche, du scarabée, de la demoiselle des eaux dormantes.

Une heure ! c'est alors que la musique céleste chatouille l'oreille du rêveur, et souffle dans son âme l'harmonie des sphères invisibles. Alors trotte la souris, alors la chouette déploie ses ailes de duvet et passe silencieuse au-dessus de nos têtes.

— Une heure, dis-je à mon camarade, il faut prendre du repos, si nous voulons partir demain.

Hippel se leva tout chancelant.

La vieille nous conduisit dans une chambre à deux lits et nous souhaita un bon sommeil.

Nous nous déshabillâmes ; je restai debout le dernier pour éteindre la lumière. A peine étais-je couché que Hippel dormait profondément ; sa respiration ressemblait au souffle de la tempête. Je ne pus fermer l'oeil, mille figures bizarres voltigeaient autour de moi ; les gnômes, les diabolotins, les sorcières de Walpurgis exécutaient au plafond leur danse cabalistique. Singulier effet du vin blanc !

Je me levai, j'allumai ma lampe, et, attiré par une curiosité invincible, je m'approchai du lit de Hippel. Sa figure était rouge, sa bouche entrouverte, le sang faisait battre ses tempes, ses lèvres remuaient comme s'il eût voulu parler. Longtemps je me tins immobile près de lui, j'aurais voulu plonger mon regard au fond de son âme ; mais le sommeil est un mystère impénétrable, comme la mort, il garde ses secrets.

Tantôt la figure de Hippel exprimait la terreur, tantôt la tristesse, tantôt la mélancolie ; parfois, elle se contractait, on eût dit qu'il allait pleurer.

Cette bonne figure, faite pour éclater de rire, avait un caractère étrange sous l'impression de la douleur.

Que se passait-il au fond de cet abîme ? Je voyais bien quelques vagues monter à la surface, mais d'où venaient ces commotions profondes ? Tout à

coup le dormeur se leva, ses paupières s'ouvrirent, et je vis que ses yeux étaient blancs. Tous les muscles de son visage tressaillirent, sa bouche sembla vouloir jeter un cri d'horreur ; puis il retomba et j'entendis un sanglot.

— Hoppel ! Hoppel ! m'écriai-je, en lui versant une cruche d'eau sur la tête.

Il s'éveilla. — Ah ! dit-il Dieu soit loué, c'était un rêve ! Mon cher Ludwig, je te remercie de m'avoir éveillé.

— C'est fort bien, mais tu vas me raconter ce que tu rêvais.

— Oui... demain... laisse-moi dormir... j'ai sommeil.

— Hoppel, tu es ingrat ; demain tu auras tout oublié.

— Cordieu ! reprit-il, j'ai sommeil... je n'y tiens plus... laisse-moi... laisse-moi.

Je ne voulus pas lâcher prise.

— Hoppel, tu vas retomber dans ton rêve, et cette fois je t'abandonnerai sans miséricorde.

Ces mots produisirent un effet admirable.

— Retomber dans mon rêve ! s'écria-t-il en sautant du lit. Vite mes habits, mon cheval, je pars ! Cette maison est maudite. Tu as raison, Ludwig, le diable habite entre ces murs. Allons-nous-en !

Il s'habillait avec précipitation. Quand il eut fini, je l'arrêtai.

— Hoppel, lui dis-je pourquoi nous sauver ? Il n'est que trois heures du matin, reposons-nous.

J'ouvris une fenêtre, et l'air frais de la nuit pénétrant dans la chambre dissipa toutes ses craintes.

Appuyé sur le bord de la croisée, il me raconta ce qui suit :

— Nous avons parlé hier des plus fameux vignobles du Rhingau, me dit-il. Quoique je n'aie jamais parcouru ce pays, mon esprit s'en préoccupa sans doute, et le gros vin que nous avons bu donna une couleur sombre à mes idées. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que je m'imaginai, dans mon rêve, être le bourgmestre de Welche (village voisin), et je m'identifiais tellement avec ce personnage, que je pourrais t'en faire la description comme de moi-même. Ce bourgmestre était un homme de taille moyenne et presque aussi gros que moi ; il portait un habit à grandes basques et à boutons de cuivre ; le long de ses jambes, il y avait une autre rangée de petits boutons tête de clou. Un chapeau à trois cornes coiffait sa tête chauve ; enfin, c'était un homme d'une gravité stupide, ne buvant que de l'eau, n'estimant que l'argent, et ne songeant qu'à étendre ses propriétés.

Comme j'avais pris l'habit du bourgmestre, j'en avais pris aussi le caractère. Je me serais méprisé, moi, Hoppel, si j'avais pu me connaître. Animal de bourgmestre que j'étais ! Ne vaut-il pas mieux vivre gaiement et se

moquer de l'avenir, que d'entasser écus sur écus et distiller de la bile ? Mais c'est bien... me voilà bourgmestre.

Je me lève de mon lit, et la première chose qui m'inquiète, c'est de savoir si les ouvriers travaillent à ma vigne. Je prends une croûte de pain pour déjeuner. Une croûte de pain ! faut-il être ladre, avare ? Moi qui mange ma côtelette et qui bois ma bouteille tous les matins. Enfin, c'est égal, je prends, c'est-à-dire le bourgmestre prend une croûte de pain et la met dans sa poche. Il recommande à sa vieille gouvernante de balayer la chambre, et de préparer le dîner pour onze heures : du bouilli et des pommes de terre, je crois. Un pauvre dîner ! N'importe... Il sort.

Je pourrais te faire la description de la route, de la montagne, me dit Hippel, je les ai sous les yeux.

Est-il possible qu'un homme, dans ses rêves, puisse se figurer ainsi un paysage ? Je voyais des champs, des jardins, des prairies, des vignobles. Je pensais : celui-ci est à Pierre ; cet autre à Jacques ; cet autre à Henri ; et je m'arrêtais devant quelques-unes de ces parcelles, en me disant : «Diable, le trèfle de Jacob est superbe» ; et plus loin : «Diable, cet arpent de vigne me conviendrait beaucoup». Mais pendant ce temps-là je sentais une espèce d'étourdissement, un mal de tête indéfinissable. Je pressai le pas. Comme il était grand matin, tout à coup le soleil se leva, et la chaleur devint excessive. Je suivais un petit sentier qui montait à travers les vignes, sur le versant de la côte. Ce sentier allait aboutir derrière les décombres d'un vieux château, et je voyais plus loin mes quatre arpents. Je me hâtais d'y arriver. J'étais tout essoufflé en pénétrant au milieu des ruines, je fis halte pour reprendre haleine ; le sang bourdonnait dans mes oreilles, et mon cœur heurtait ma poitrine, comme le marteau frappe l'enclume. Le soleil était en feu. Je voulus reprendre ma route ; mais tout à coup je fus atteint comme d'un coup de massue, je roulai derrière un pan de muraille, et je compris que je venais d'être frappé d'apoplexie.

Alors un sombre désespoir s'empara de moi. «Je suis mort, me dis-je ; l'argent que j'ai amassé avec tant de peine, les arbres que j'ai cultivés avec tant de soin, la maison que j'ai bâtie, tout est perdu, tout passe à mes héritiers. Ces misérables, auxquels je n'aurais pas voulu donner un kreutzer, vont s'enrichir à mes dépens. Oh ! traîtres, vous serez heureux de mon malheur... vous prendrez les clefs dans ma poche, vous partagerez mes biens, vous dépenserez mon or... Et moi... moi... j'assisterai à ce pillage ! Quel affreux supplice !»

Je sentis mon âme se détacher du cadavre, mais elle resta debout à côté.

Cette âme de bourgmestre vit que son cadavre avait la figure bleue et les mains jaunes.

Comme il faisait très chaud et qu'une sueur de mort décollait du front, de grosses mouches vinrent se poser sur le visage ; il y eut une qui entra dans

le nez... le cadavre ne bougea point ! Bientôt toute la figure en fut couverte et l'âme désolée ne put les chasser !

Elle était là... là, pendant des minutes, qu'elle comptait comme des siècles : son enfer commençait.

Une heure passa, la chaleur augmentait toujours ; pas un souffle dans l'air, pas un nuage au ciel !

Une chèvre parut le long des ruines ; elle broutait le lierre, les herbes sauvages qui croissent au milieu de ces décombres. En passant près de mon pauvre corps, elle fit un bond de côté, puis revint, ouvrit ses grands yeux avec inquiétude, flaira les environs et poursuivit sa course capricieuse sur la corniche d'une tourelle. Un jeune pâtre qui l'aperçut alors accourut pour la ramener ; mais en voyant le cadavre, il jeta un grand cri et se mit à courir de toutes ses forces vers le village.

Une autre heure, lente comme l'éternité, se passa. Enfin, un chuchotement, des pas se firent entendre derrière l'enceinte, et mon âme vit gravir lentement... lentement... M. le juge de paix, suivi de son greffier et de plusieurs autres personnes. Je les reconnus tous. Ils firent une exclamation à ma vue :

— C'est notre bourgmestre !

Le médecin s'approcha de mon corps, et chassa les mouches qui s'envolèrent en tourbillonnant comme un essaim. Il regarda, souleva un bras déjà roide, puis il dit avec indifférence.

— Notre bourgmestre est mort d'un coup d'apoplexie foudroyante ; il doit être là depuis ce matin. On peut l'enlever d'ici, et l'on fera bien de l'enterrer au plus vite, car cette chaleur hâte la décomposition.

— Ma foi, dit le greffier, entre nous, la commune ne perd pas grand-chose. C'était un avare, un imbécile ; il ne comprenait rien de rien.

— Oui, ajouta le juge, et il avait l'air de tout critiquer.

— Ce n'est pas étonnant, dit un autre, les sots se croient toujours de l'esprit.

— Il faudra envoyer les porteurs, reprit le médecin, leur fardeau sera lourd, cet homme avait plus de ventre que de cervelle.

Je vais dresser l'acte de décès. A quelle heure le fixerons-nous ? demanda le greffier.

— Mettez hardiment qu'il est mort à quatre heures.

— L'avare, dit un paysan, il allait épier ses ouvriers, pour avoir un prétexte de leur rogner quelques sous à la fin de la semaine.

Puis, croisant les bras sur sa poitrine, et regardant le cadavre :

— Eh bien, bourgmestre, fit-il, à quoi te sert maintenant d'avoir pressuré le pauvre monde ? La mort t'a fauché tout de même !

— Qu'est-ce qu'il a dans sa poche ? dit un autre.

Il sortit ma croûte de pain :

— Voici son déjeuner !

Tous partirent d'un éclat de rire.

En devisant de la sorte, ces messieurs se dirigèrent vers l'issue des ruines. Ma pauvre âme les entendit encore quelques instants ; le bruit cessa peu à peu. Je restai dans la solitude et le silence.

Les mouches revinrent par milliers.

Je ne saurais dire combien de temps se passa, reprit Hippel, car dans mon rêve les minutes n'avaient pas de fin.

Cependant les porteurs arrivèrent, ils maudirent le bourgmestre en enlevant mon cadavre. L'âme du pauvre homme les suivit, plongée dans une douleur inexprimable. Je redescendis le chemin par lequel j'étais venu ; mais, cette fois, je voyais mon corps porté devant moi sur une civière.

Lorsque nous arrivâmes devant ma maison, je trouvai beaucoup de gens qui m'attendaient ; je reconnus mes cousins et mes cousines jusqu'à la quatrième génération !

On déposa le brancard, ils me passèrent tous en revue.

— C'est bien lui, disait l'un.

— Il est bien mort, disait l'autre.

Ma gouvernante arriva aussi, et joignant les mains d'un air pathétique :

— Qui aurait pu prévoir ce malheur ? s'écria-t-elle. Un homme gros et gras, bien portant ! Que nous sommes peu de chose !

Ce fut toute mon oraison funèbre.

On me porta dans une chambre et l'on m'étendit sur un lit de paille.

Quand l'un de mes cousins tira les clefs de ma poche, je voulus jeter un cri de rage. Malheureusement, les âmes n'ont plus de voix ; enfin, mon cher Ludwig, je vis ouvrir mon secrétaire, compter mon argent, évaluer mes créances, je vis poser des scellés, je vis ma gouvernante dérober en cachette mes plus belles nippes, et, quoique la mort m'eût affranchi de tous les besoins, je ne pus m'empêcher de regretter jusqu'aux liards que je voyais enlever.

On me déshabilla, on me revêtit d'une chemise, on me cloua entre quatre planches, et j'assistai à mes propres funérailles.

Quand ils me descendirent dans la fosse, le désespoir s'empara de mon âme : tout était perdu ! C'est alors que tu m'éveillas, Ludwig ; et je crois encore entendre la terre crouler sur mon cercueil.

Hippel se tut, et je vis un frisson parcourir tout son corps.

Nous restâmes longtemps méditatifs, sans échanger une parole ; le chant d'un coq nous avertit que la nuit touchait à sa fin, les étoiles parurent s'effacer à l'approche du jour. D'autres coqs lancèrent leurs voix perçantes dans l'espace,

et se répondirent d'une ferme à l'autre. Un chien de garde sortit de sa niche pour faire sa ronde matinale ; puis une alouette, encore ensommeillée, gazouilla quelques notes de sa joyeuse chanson.

— Hoppel, dis-je à mon camarade, il est temps de partir, si nous voulons profiter de la fraîcheur.

— C'est vrai, me dit-il, mais avant tout, il faut se mettre quelque chose sous la dent.

Nous descendîmes, l'aubergiste était en train de s'habiller ; quand il eut passé sa blouse, il nous servit les débris de notre repas ; il emplit une de mes cruches de vin blanc, l'autre de vin rouge, il sella nos deux haridelles et nous souhaita un bon voyage.

Nous n'étions pas encore à une demi-lieue de l'auberge lorsque mon ami Hoppel, toujours dévoré par la soif, prit une gorgée de vin rouge. — Prrr ! fit-il comme frappé de vertige. Mon rêve, mon rêve de la nuit.

Il mit son cheval au trot pour échapper à cette vision, qui se peignait en caractères étranges sur sa physionomie ; je le suivis de loin, ma pauvre rossinante réclamait des ménagements.

Le soleil se leva, une teinte pâle et rose envahit l'azur sombre du ciel, les étoiles se perdirent au milieu de cette lumière éblouissante, comme un gravier de perles dans les profondeurs de la mer.

Aux premiers rayons du matin, Hoppel arrêta son cheval et m'attendit.

— Je ne sais, me dit-il, quelles sombres idées se sont emparées de moi. Ce vin rouge doit avoir quelque vertu singulière, il flatte mon gosier, mais il attaque mon cerveau.

— Hoppel, lui répondis-je, il ne faut pas se dissimuler que certaines liqueurs renferment les principes de la fantaisie et même de la fantasmagorie. J'ai vu des hommes gais devenir tristes, des hommes tristes devenir gais, des hommes d'esprit devenir stupides, et réciproquement, avec quelques verres de vin dans l'estomac. C'est un profond mystère ; quel être insensé oserait mettre en doute cette puissance magique de la bouteille ? N'est-ce pas le sceptre d'une force supérieure, incompréhensible, devant laquelle nous devons incliner le front, puisque tous nous en subissons parfois l'influence divine ou infernale.

Hoppel reconnut la force de mes arguments, et resta silencieux, comme perdu dans une immense rêverie.

Nous cheminions par un étroit sentier, qui serpente sur les bords de la Queich. Les oiseaux faisaient entendre leur ramage, la perdrix jetait son cri guttural, en se cachant sous les larges feuilles de vignes. Le paysage était magnifique, la rivière murmurait en fuyant à travers de petits ravins. A droite et à gauche, se déroulaient les coteaux chargés de superbes récoltes.

Notre route formait un coude au versant de la côte. Tout à coup, mon ami Hippel resta immobile, la bouche ouverte, les mains étendues dans l'attitude de la stupeur ; puis, rapide comme une flèche, il se retourna pour fuir, mais je saisis la bride de son cheval.

— Hippel, qu'as-tu ? m'écriai-je, est-ce que Satan s'est mis en embuscade devant toi ? Est-ce que l'ange de Balaam a fait briller son glaive à tes yeux ?

— Laisse-moi, disait-il en se débattant, mon rêve, c'est mon rêve !

— Allons, calme-toi, Hippel, le vin rouge renferme sans doute des propriétés nuisibles ; prends une gorgée de celui-ci, c'est un suc généreux qui écarte les sombres imaginations du cerveau de l'homme.

Il but avidement ; cette liqueur bienfaisante rétablit l'équilibre entre ses facultés.

Nous versâmes sur le chemin ce vin rouge qui était devenu noir comme de l'encre ; il forma de gros bouillons en pénétrant dans la terre, et il me sembla entendre comme de sourds mugissements, des voix confuses, des soupirs, mais si faibles qu'on eût dit qu'ils s'échappaient d'une contrée lointaine, et que notre oreille de chair ne pouvait les saisir, mais seulement les fibres les plus intimes du coeur. C'était le dernier soupir d'Abel, lorsque son frère l'abattit sur l'herbe, et que la terre s'abreuva de son sang.

Hippel était trop ému pour faire attention à ce phénomène, mais j'en fus profondément frappé. En même temps je vis un oiseau noir, gros comme le poing, sortir d'un buisson et s'échapper en jetant un petit cri de terreur.

— Je sens, me dit alors Hippel, que deux principes contraires luttent dans mon être, le noir et le blanc, le principe du bien et du mal, marchons !

Nous poursuivîmes notre route.

— Ludwig, reprit bientôt mon camarade, il se passe dans ce monde des choses tellement étranges, que l'esprit doit s'humilier en tremblant. Tu sais que je n'ai jamais parcouru ce pays. Eh bien, hier je rêve, et aujourd'hui je vois de mes yeux la fantaisie du rêve se dresser devant moi ; regarde ce paysage, c'est le même que j'ai vu pendant mon sommeil. Voici les ruines du vieux château où je fus atteint d'apoplexie. Voici le sentier que j'ai parcouru, et là-bas se trouvent mes quatre arpents de vigne. Il n'y a pas un arbre, pas un ruisseau, pas un buisson, que je ne reconnaisse, comme si je les avais vus cent fois. Lorsque nous aurons tourné le coude du chemin, nous verrons au fond de la vallée, le village de Welche : la deuxième maison à droite est celle du bourgmestre ; elle a cinq fenêtres en haut sur la façade, quatre en bas et la porte. A gauche de ma maison, c'est-à-dire de la maison du bourgmestre, tu verras une grange, une écurie. C'est là que j'enfermais mon bétail. Derrière, dans une petite cour, sous une vaste échoppe, se trouve un pressoir à deux chevaux. Enfin mon cher

Ludwig, tel que je suis, me voilà ressuscité. Le pauvre bourgmestre te regarde par mes yeux, il te parle par ma bouche, et si je ne me souvenais pas qu'avant d'être bourgmestre, ladre, avare, riche propriétaire, j'ai été Hippel, le bon vivant, j'hésiterais à dire qui je suis, car ce que je vois me rappelle une autre existence, d'autres habitudes, d'autres idées.

Tout se passa comme Hippel me l'avait prédit ; nous vîmes le village de loin, au fond d'une superbe vallée, entre deux riches coteaux, les maisons éparpillées au bord de la rivière ; la deuxième à droite était celle du bourgmestre.

Tous les individus que nous rencontrâmes, Hippel eut un vague souvenir de les avoir connus ; plusieurs lui parurent même tellement familiers, qu'il fut sur le point de les appeler par leur nom ; mais le mot restait sur sa langue, il ne pouvait le dégager de ses autres souvenirs. D'ailleurs, en voyant l'indifférente curiosité avec laquelle on nous regardait, Hippel sentit bien qu'il était inconnu, et que sa figure masquait entièrement l'âme défunte du bourgmestre.

Nous descendîmes dans une auberge, que mon ami me signala comme la meilleure du village, il la connaissait de longue date.

Nouvelle surprise : la maîtresse de l'auberge était une grosse commère, veuve depuis plusieurs années, et que le bourgmestre avait convoitée en secondes noces.

Hippel fut tenté de lui sauter au cou, toutes ses vieilles sympathies se réveillèrent à la fois. Cependant il parvint à se modérer : le véritable Hippel combattait en lui les tendances matrimoniales du bourgmestre. Il se borna donc à lui demander, de son air le plus aimable, un bon déjeuner et le meilleur vin de l'endroit.

Lorsque nous fûmes attablés, une curiosité bien naturelle porta Hippel à s'informer de ce qui s'était passé dans le village depuis sa mort.

— Madame, dit-il à notre hôtesse avec un sourire flatteur, vous avez sans doute connu l'ancien bourgmestre de Welche ?

— Est-ce celui qui est mort, il y a trois ans, d'un coup d'apoplexie ? demanda-t-elle.

— Précisément, répondit mon camarade en fixant sur la dame un regard curieux.

— Ah ! si je l'ai connu ! s'écria la commère, cet original, ce vieux ladre qui voulait m'épouser. Si j'avais su qu'il mourrait si tôt j'aurais accepté. Il me proposait une donation mutuelle au dernier survivant.

Cette réponse déconcerta un peu mon cher Hippel ; l'amour-propre du bourgmestre était horriblement froissé en lui. Pourtant il se contint.

— Ainsi, vous ne l'aimiez pas, Madame ? dit-il.

— Comment est-il possible d'aimer un homme laid, sale, repoussant, ladre, avare ?

Hippel se leva pour se regarder dans la glace. En voyant ses joues pleines et rebondies, il sourit à sa figure, et revint se placer devant un poulet, qu'il se mit à déchiqeter.

— Au fait, dit-il, le bourgmestre pouvait être laid, crasseux ; cela ne prouve rien contre moi.

— Seriez-vous de ses parents ? demanda l'hôtesse toute surprise.

— Moi, je ne l'ai jamais connu. Je dis seulement que les uns sont laids, les autres beaux ; parce qu'on a le nez placé au milieu de la figure comme votre bourgmestre, cela ne prouve pas qu'on lui ressemble.

— Oh ! non, dit la commère, vous n'avez aucun trait de sa famille.

— D'ailleurs, reprit mon camarade, je ne suis pas avare, moi, ce qui démontre que je ne suis pas votre bourgmestre. Apportez encore deux bouteilles de votre meilleur vin.

La dame sortit, et je saisis cette occasion d'avertir Hippel de ne pas se lancer dans des conversations qui pourraient trahir son incognito.

— Pour qui me prends-tu, Ludwig ? s'écria-t-il furieux. Sache que je ne suis pas plus bourgmestre que toi, et la preuve, c'est que mes papiers sont en règle.

Il tira son passeport. L'hôtesse rentrait.

— Madame, dit-il, est-ce que votre bourgmestre ressemblait à ce signalement ?

Il lut :

— Front moyen, nez gros, lèvres épaisses, yeux gris, taille forte, cheveux bruns.

— A peu près, dit la dame, excepté qu'il était chauve.

Hippel passa la main dans ses cheveux en s'écriant :

— Le bourgmestre était chauve, et personne n'osera soutenir que je suis chauve.

L'hôtesse crut que mon ami était fou, mais comme il se leva en payant, elle ne dit rien.

Arrivé sur le seuil, Hippel se tourna vers moi et me dit d'une voix brusque :

— Partons !

— Un instant, mon cher ami, lui répondis-je, tu vas d'abord me conduire au cimetière où repose le bourgmestre.

— Non ! s'écria-t-il, non, jamais ! Tu veux donc me précipiter dans les griffes de Satan ?... Moi ! debout sur ma propre tombe ! Mais ce serait contraire à toutes les lois de la nature. Tu n'y songes pas, Ludwig ?

— Calme-toi, Hippel, lui dis-je. Tu es en ce moment sous l'empire des puissances invisibles. Elles étendent sur toi leurs réseaux si déliés, si

transparentes, que nul ne peut les apercevoir... Il faut un effort pour les dissoudre, il faut restituer l'âme du bourgmestre, et cela n'est possible que sur sa tombe. Voudrais-tu être larron de cette pauvre âme ? Ce serait un vol manifeste ; je connais trop ta délicatesse pour te supposer capable d'une telle infamie.

Ces arguments invincibles le décidèrent.

— Eh bien, oui, dit-il, j'aurai le courage de fouler aux pieds ces restes dont j'emporte la plus lourde moitié. A Dieu ne plaise qu'un tel larcin me soit imputé. Suis-moi Ludwig, je vais te conduire.

Il marchait à pas rapides, précipités, tenant à la main son chapeau, les cheveux épars, agitant les bras, allongeant les jambes, comme un malheureux qui accomplit le dernier acte du désespoir et s'excite lui-même pour ne pas faiblir.

Nous traversâmes d'abord plusieurs ruelles, ensuite le pont d'un moulin, dont la roue pesante déchirait une blanche nappe d'écume ; puis nous suivîmes un sentier qui parcourait une prairie, et nous arrivâmes enfin, derrière le village, près d'une muraille assez haute, revêtue de mousse et de clématites. C'était le cimetière.

A l'un des angles s'élevait l'ossuaire, à l'autre une maisonnette entourée d'un petit jardin.

Hippel s'élança dans la chambre. Là se trouvait le fossoyeur ; le long des murailles, il y avait des couronnes d'immortelles. Le fossoyeur sculptait une croix ; son travail l'absorbait tellement, qu'il se leva tout effrayé quand Hippel parut. Mon camarade fixa sur lui des yeux qui durent l'effrayer, car, pendant quelques secondes, il resta tout interdit.

— Mon brave homme, lui dis-je, conduisez-nous à la tombe du bourgmestre.

— C'est inutile, s'écria Hippel, je la connais.

Et sans attendre de réponse, il ouvrit la porte qui donnait sur le cimetière, et se prit à courir comme un insensé, sautant par-dessus les tombes et criant :

— C'est là !... là... Nous y sommes !...

Evidemment l'esprit du mal le possédait, car il renversa sur son passage une croix blanche, couronnée de roses. La croix d'un petit enfant !

Le fossoyeur et moi nous le suivions de loin.

Le cimetière était fort vaste. Des herbes grasses, épaisses, d'un vert sombre, s'élevaient à trois pieds du sol. Les cyprès traînaient leur longue chevelure à terre ; mais ce qui me frappa tout d'abord, ce fut un treillis adossé contre la muraille et couvert d'une vigne magnifique, tellement chargée de raisins, que les grappes tombaient les unes sur les autres.

En marchant, je dis au fossoyeur :

— Vous avez là une vigne qui doit vous rapporter beaucoup.

— Oh ! Monsieur, fit-il d'un air dolent, cette vigne ne rapporte pas grand-chose. Personne ne veut de mon raisin, ce qui vient de la mort retourne à la mort.

Je fixai cet homme. Il avait le regard faux, un sourire diabolique contractait ses lèvres et ses joues. Je ne crus pas ce qu'il me disait.

Nous arrivâmes devant la tombe du bourgmestre, elle était près du mur. En face il y avait un énorme cep de vigne, gonflé de suc et qui semblait gorgé comme un boa. Ses racines pénétraient sans doute jusqu'au fond des cercueils, et disputaient leur proie aux vers. De plus, son raisin était d'un rouge violet, tandis que celui des autres était d'un blanc légèrement vermeil.

Hippel, appuyé contre la vigne, paraissait un peu plus calme.

— Vous ne mangez pas ce raisin, dis-je au fossoyeur, mais vous le vendez.

Il pâlit en faisant un geste négatif.

— Vous le vendez au village de Welche, et je puis vous nommer l'auberge où l'on boit votre vin, m'écriai-je. C'est l'auberge de la *Fleur de lis*.

Le fossoyeur trembla de tous ses membres. Hippel voulut se jeter à la gorge de ce misérable ; il fallut mon intervention pour l'empêcher de le mettre en pièces. — Scélérat, dit-il, tu m'as fait boire l'âme du bourgmestre. J'ai perdu ma personnalité !

Mais tout à coup une idée lumineuse frappa son esprit, il retourna contre la muraille et prit l'attitude célèbre du *mannekenpis* brabançon.

— Dieu soit loué ! dit-il en revenant à moi. J'ai rendu à la terre la quintessence du bourgmestre. Je suis soulagé d'un poids énorme.

Une heure après nous poursuivions notre route, et mon ami Hippel avait recouvré sa gaieté naturelle.

Le Chant de la Tonne

par Erckmann-Chatrian

L'autre soir, entre dix et onze heures, j'étais assis au fond de la taverne des *Escargots*, à Coblenz ; je contemplais dans une douce quiétude la foule qui s'agitait sous les poutres basses de la salle, le long des tables en chêne, et je me sentais heureux d'être au monde.

Oh ! les bonnes figures alignées ! grosses, grasses, vermeilles, rieuses, graves, moqueuses, contentes, rêveuses, amoureuses, clignant de l'oeil, levant le coude, bâillant, ronflant, se trémoussant : les jambes allongées, le chapeau sur l'oreille, le tricorne sur la nuque. Oh ! la joyeuse perspective !

La salle entonnait l'hymne des *Brigands du Rhin* : «Je suis le roi de ces montagnes !...» Toutes les voix se confondaient dans une immense harmonie. Il n'y avait pas jusqu'au petit Christian Schmitt, que son père tenait entre ses genoux, qui ne fît sa partie de *soprano* d'une manière satisfaisante.

Moi, je hochais la tête, je frappais du pied ; je fredonnais tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, je marquais la mesure, et naturellement je m'attribuais tout le succès de la chose.

En ce moment, mes yeux se tournèrent par hasard du côté de Sébalt Brauer, le tavernier, assis derrière son comptoir. C'était l'heure où Brauer commence à faire ses grimaces : sa joue gauche se relève, son oeil droit se ferme, il parle à voix basse, et retourne sans cesse son bonnet de coton sur sa tignasse ébouriffée. Sébalt me regardait aussi.

— Hé ! fit-il en levant un doigt d'un air mystérieux, tu l'entends, Théodore ?

— Qui cela ? demandai-je.

— Oh ! être naïf, m'écriai-je, esprit essentiellement métaphysique et dépourvu de tout sens positif. Comment peux-tu supposer que le vin chante ? Encore si tu disais que les ivrognes chantent, à la bonne heure ! cela serait intelligible ; mais le vin... hé ! hé ! hé ! vraiment, Sébalt, ce sont là des idées ridicules, pour ne pas dire illogiques !

Mais Sébalt ne m'écoutait plus ; il allait à droite, à gauche, son tablier de cuir retourné sur la hanche, une de ses bretelles défaits, servant des buveurs, et renversant sur les gens la moitié de ses cruches, avec calme et dignité.

La grosse Orchel reprit alors sa place au comptoir en exhalant un soupir ; les six quinquets se mirent à danser la ronde au plafond ; et comme j'examinais depuis un quart d'heure ce curieux phénomène, sans pouvoir m'en rendre compte, tout à coup Brauer trébucha contre mon épaule en criant :

— Théodore, le baril est vide ! viens-tu le remplir à la cave ? Tu verras des choses étranges !

Je savais que Brauer possède la plus belle cave de Coblenz, la cave de l'antique cloître des Bénédictins. Aussi, jugez de mon enthousiasme. Sébalt tenait déjà la chandelle allumée. Nous sortîmes bras dessus bras dessous, faisant retentir nos sabots sur le plancher, allongeant le bras, et hurlant, le nez en l'air : «Je suis le roi de ces montagnes !»

Tout le monde riait autour de nous, et l'on disait :

— Ah ! les gueux !... ah ! les gueux !... sont-ils contents !... ah !... ah !... ah !

Mais quand nous fûmes dans la rue des Escargots, le calme nous revint. La nuit était humide, les vieilles masures décrépites se prêtaient l'épaule au-dessus de nous ; la lune brumeuse laissait tomber de sa quenouille un fil d'argent, qui serpentait en zigzag dans la rigole sombre, et tout au loin, un chat battait sa femme, qui pleurait et gémissait à vous fendre l'âme !

— Brrr ! fit Sébalt en grelottant, j'ai froid !

En même temps il souleva la lourde frappe appliquée obliquement contre le mur, et descendit.

Je le suivis lentement. L'escalier n'en finissait pas. Les ombres s'allongeaient... s'allongeaient à perte de vue derrière nous ; plusieurs fois, je me retournai tout surpris. Je remarquais l'énorme carrure de Brauer, son cou brun, couvert de petits cheveux frisés jusqu'au milieu des épaules ; d'étranges idées me traversaient l'esprit : il me semblait voir le frère sommelier des Bénédictins, allant rendre visite à la bibliothèque du cloître. Moi-même, je me prenais pour un de ces antiques personnages, et je passais la main sur ma poitrine, pensant y trouver une barbe vénérable. Au bas de l'escalier, une niche pratiquée dans l'épaisseur du mur, me rappela vaguement la statuette de la Vierge, où brûlait jadis le cierge éternel.

Tout saisi, presque épouvanté, j'allais communiquer mes doutes à Sébalt, quand une énorme porte en coeur de chêne, bardée de clous à large tête plate, se dressa devant nous. Le tavernier, la poussant d'une main vigoureuse, s'écria :

— Nous y sommes, camarade !

Et sa voix, roulant au milieu des ténèbres, alla se perdre insensiblement dans les profondeurs lointaines du souterrain. J'en reçus une impression singulière.

Nous entrâmes d'un air grave et recueilli.

J'ai visité dans ma vie bien des caves célèbres, depuis celles des ducs de Nassau, jusqu'aux caveaux de l'hôtel de ville de Brême, où se conserve le fameux vin de Rosenwein, dont les bourgeois de la bonne ville libre envoyaient tous les ans, au vieux Goethe, une bouteille pour le jour de sa fête ; j'en ai vu de plus vastes et de plus riches en grands vins, que celle de mon ami Sébalt Brauer, mais la vérité me force à dire que je n'en ai jamais rencontré d'aussi saines et d'aussi bien tenues.

Sous une voûte haute de trente pieds et longue de plus de cent mètres, construite en larges pierres de taille, les tonneaux rangés sur deux lignes parallèles avaient un air respectable qui faisait vraiment plaisir à voir ; et derrière chaque foudre une pancarte, suspendue au mur, indiquait le cru, l'année, le jour et le temps de la vendange, la cuvée, première ou seconde, enfin tous les titres de noblesse du suc généreux enfermé sous les longues douves cerclées de fer.

Nous marchions d'un pas lent, solennel.

— Voici du braumberg, dit le tavernier en éclairant un foudre colossal ; c'est mon vin ordinaire. Ecoute comme il s'en donne là-haut :

C'est pour moi que l'avare empile

Ecus d'or aux jaunes reflets.

— Ah ! le bandit, comme il retrouse ses moustaches blondes !

Ainsi parlait Brauer, et nous avançons toujours.

— Halte ! s'écria-t-il, nous voilà devant le steinberg de 1822. Fameuse année ! Goûte-moi ça.

Il déposa sa chandelle à terre, prit sur la bonde un verre de Bohême au calice évasé, à la jambe grêle, au pied mince, et tourna le robinet. Un filet d'or remplit la coupe. Avant de me l'offrir, Brauer l'éleva lentement, pour en montrer la belle couleur d'ambre blond. Puis il le passa sous son nez crochu :

— Quel bouquet ! dit-il, quel parfum ! Ah ! c'est la fantaisie pure, c'est le rêve de Freischütz.

Je bus... Toutes les fibres de mon cerveau s'électrisèrent, j'eus de vagues éblouissements.

— Eh bien ? fit Sébalt.

Pour toute réponse, je me mis à fredonner :

Chasseur diligent, etc.

Et les échos s'éveillaient au loin, ils sortaient la tête du milieu des ombres et chantaient avec moi. C'était magnifique !

— Tu ne chantais pas tout à l'heure ! dit Sébalt avec un sourire étrange.

Cette réflexion me fit réfléchir, et, m'arrêtant tout court, je m'écriai :

— Tu crois donc que le vin chante ?

Mais lui ne parut pas faire attention à mes paroles ; il était devenu grave.

Nous poursuivîmes nos pérégrinations souterraines. Les vieux foudres semblaient nous attendre avec respect. Nos regards s'animaient. Brauer buvait aussi.

— Ah ! ah ! dit-il, voici l'opéra de la *Flûte enchantée* ! Il faut que tu sois bien de mes amis, pour que je t'en joue un air, de celui-là ; diable !... du johannisberg de l'an XI !

Un filet imperceptible siffla dans la coupe, le verre fut rempli. J'en humai jusqu'à la dernière goutte avec recueillement. Brauer me regardait dans le blanc des yeux, les mains croisées sur le dos ; il avait l'air d'envier mon bonheur.

Moi, l'âme du vieux vin, cette âme, plus vivante que notre âme, cette âme des Mozart, des Gluck, des Weber, des Théodore Hoffmann, envahissait mon être et me faisait dresser les cheveux sur la tête.

— Oh ! m'écriai-je, souffle divin ! oh ! musique enchanteresse ! Non, jamais, jamais mortel ne s'est élevé plus haut que moi dans les sphères invisibles !

Je lorgnais du coin de l'oeil le robinet mélodieux, mais Brauer ne crut pas devoir m'en jouer une seconde ariette.

— Bon ! fit-il, quand on s'ouvre la veine, il est agréable de voir que c'est pour un digne appréciateur, pour un véritable artiste. Tu n'es pas comme notre bourgmestre Kalb, qui voulait se gargariser la panse d'un deuxième et même d'un troisième verre, avant de se prononcer. Animal ! je l'ai mis rudement à la porte !

Nous passâmes alors en revue le hattenheim, le hochheim, le markobrunner, le rudesheim, tous vins exquis, chaleureux ; et, chose bizarre, à chaque vin nouveau, un nouvel air me passait par la tête, je le fredonnais involontairement ; la pensée de Sébalt devenait de plus en plus lucide pour moi, je compris qu'il voulait me donner une leçon expérimentale du plus grand problème des temps modernes.

— Brauer, lui dis-je, crois-tu donc sérieusement que l'homme ne soit que l'instrument passif de la bouteille, un cor de chasse, une flûte, un cornet à piston que l'esprit de la tonne embouche, et dont il tire telle musique qu'il lui plaît ? Que deviendraient la liberté, la loi morale, la raison individuelle et sociale, si ce fait était vrai ? Nous ne serions plus que de véritables entonnoirs, des sortes de mécaniques sans conscience ni dignité ! L'empereur Venceslas, le plus grand ivrogne qu'on ait jamais vu, aurait donc seul compris le sens de la destinée humaine ? Il faudrait donc le placer au-dessus de Solon, de Lycurgue et des sept sages de la Grèce ?

— Non seulement je le crois, dit Brauer, mais j'en suis sûr. Ces imbéciles qui hurlent là-haut s'imaginent chanter d'eux-mêmes. Eh bien, c'est moi qui choisis dans ma cave l'air qu'il me plaît d'entendre ; chaque tonne, chaque foudre a son air favori ; l'un est triste, l'autre est gai, l'autre grave ou mélancolique. Tu vas en juger, Théodore, je veux faire pour toi le sacrifice d'un tonnelet de hochheim, c'est un vin tendre ; le braumberg doit être épuisé, car on fait un tapage du diable à la taverne. Nous allons tourner les âmes au sentiment.

Alors, au lieu de remplir son baril de braumberg, il le mit sous le robinet du hochheim ; puis, avec une adresse surprenante, il le plaça sur son épaule, et nous remontâmes.

La taverne était en combustion ; le chant des *Brigands* dégénérait en scandale.

— Oh ! s'écria la femme de Sébalt, que tu m'as fait attendre ! toutes les bouteilles sont vides depuis un quart d'heure. Ecoute ce tapage ; ils vont tout briser.

En effet, un roulement de bouteilles ébranlait les tables.

— Du vin ! du vin !

Le tavernier déposa son baril sur le comptoir et remplit les bouteilles ; sa femme avait à peine le temps de servir ; les hurlements redoublaient.

Moi, je venais de reprendre ma place et je regardais ce tumulte, en fredonnant tour à tour des motifs de la *Flûte enchantée*, du *Freischütz*, de *Don Juan*, d'*Obéron*, que sais-je ? de cinquante opéras que j'avais oubliés depuis longtemps, ou que même je n'avais jamais sus. Jeunesse, amour, poésie, bonheur de la famille, espérances sans bornes, tout renaissait dans mon coeur ; je riaais, je ne me possédais plus.

Tout à coup, un calme profond s'établit, l'air des *Brigands* cessa comme par enchantement, et Julia Weber, la fille du ménétrier, se mit à chanter l'air si doux, si tendre, de la Fillette de *Frédéric Barberousse* :

— *Fillette, sur la plaine blanche*

Où vas-tu de si grand matin ?

— *Je vais célébrer le dimanche,*

Seigneur, au village lointain.

Comme un agneau qui bêle

Ecoutez... la cloche m'appelle !

Toute la salle écoutait la jeune fille dans un religieux silence ; et quand elle fut au refrain, toutes ces grosses faces charnues se mirent à fredonner en sourdine :

Comme un agneau qui bêle,

Ecoutez... la cloche m'appelle !

Ce fut un véritable coup de théâtre.

— Eh bien, dit Brauer en se penchant à mon oreille, qui est-ce qui chante ?

— C'est la tonne de hochheim, répondis-je à voix basse, en écoutant le chant de la jeune fille qui recommençait, ce chant monotone, doux, suave, ce chant du bon vieux temps.

O nobles coteaux de la Gironde, de la Bourgogne, du Rhingau ; et vous, ardents vignobles de l'Espagne et de l'Italie : Madère, Marsalla, Porto, Xérès, Lacryma-Christi ; et toi, Tokai, généreux hongrois ! je vous connais maintenant : — Vous êtes l'âme des temps passés, des générations éteintes !... Bonne chance je vous souhaite ! Puissiez-vous fleurir et prospérer éternellement !

Et vous, bons vins captifs sous les cercles de fer ou d'osier, vous attendez avec impatience l'heureux instant de passer dans nos veines, de faire battre nos coeurs, de revivre en nous !... Eh bien, vous n'attendrez pas longtemps ; je jure de vous délivrer, de vous faire chanter et rire, autant que l'Être des êtres voudra bien me confier cette noble mission sur la terre !

Mais quand je ne serai plus, quand mes os auront reverdi et se dresseront en ceps nouveaux sur le coteau ; quand mon sang bouillonnera en gouttelettes vermeilles dans les grappes mûries, et qu'il s'épanchera du pressoir en flots limpides, alors, jeunes gens, à votre tour de me délivrer ! Laissez-moi revivre en vous, faire votre force, votre joie, votre courage, comme les ancêtres font le mien aujourd'hui c'est tout ce que je vous demande. — Et ce faisant, nous accomplirons, chacun à notre tour, le précepte sublime : «Aimez-vous les uns les autres, dans les siècles des siècles». *Amen !*

III. LE MOT DE LA DIRECTION

La Bible du roman populaire: la revue *Le Rocambole*

Àngels Santa
Université de Lleida

Il faut reconnaître que pour les chercheurs qui se consacrent au roman populaire *Le Rocambole*, humblement appelé Bulletin des Amis du Roman populaire, constitue une source inépuissable de renseignements.

Notre groupe de recherche de l'Université de Lleida sur le roman populaire entreprend maintenant, sous la présidence de M. Carme Figuerola, une nouvelle voie de recherche, celle de l'écriture collaborative. C'est pour cela que nous avons voulu initier ce nouveau chemin avec la publication de ce numéro de *L'Ull crític* consacré en partie à l'écriture collaborative que M. Carme Figuerola explique minutieusement dans son article de d'introduction. Parmi les écrivains que nous avons décidé d'analyser et de travailler se trouvent Erckmann-Chatrion et Delly, parmi d'autres comme Alexandre Dumas, Jules Verne ou George Sand.

Pour avoir des points de repère nous avons voulu regarder les numéros du *Rocambole* consacrés à ceux deux écrivains. La revue *Le Rocambole* a publié son dernier numéro à l'automne-hiver 2022. Ce n'est pas n'importe quel numéro. Il s'agit du numéro 100, consacré comme il se devait à *L'Héritage de Rocambole*, œuvre de Ponson de Terrail, qui a donné le titre à la revue. Il s'agit d'une sorte de culmination : 25 années de travaux où de nombreux écrivains ont été abordés. Le numéro 47, de l'été 2009 a été dédié à Erckmann-Chatrion et le numéro double 55-56 de l'été-automne 2011 à *L'œuvre de Delly*.

Comme une espèce de prologue à l'étude d'Erckmann-Chatrion, Noëlle Benhamou avait publié dans le numéro 41, de l'hivers 2007, consacré à *Eduard Riou, illustrateur*, un article intitulé « Riou, illustrateur d'Erckmann-Chatrion ». C'est grâce à Hetzel avec qui ils vont signer un contrat d'exclusivité qu'ils rencontrent Riou, qui ne fait pas partie du petit cercle d'Alsaciens-Lorrains qu'ils fréquentent, cela ne les empêche pas de recommander l'illustrateur, rendu en Lorraine pour se renseigner, pour qu'il puisse travailler dans les meilleures conditions possibles. La qualité des dessins permettra d'attirer les futurs acheteurs avant même le talent littéraire d'Erckmann, qui tien à ce moment tout

seul la plume. Noëlle Benhamou étudie avec minutie et précision les dessins de Riou, en constatant sa vraisemblance et son intérêt. Elle conclut que « Edouard Riou a su réaliser des illustrations vivantes, très proches des intrigues et des descriptions caractéristiques des romans d’Erckmann-Chatrian »¹. Et elle ajoute que le dessinateur breton sera désormais indissociables des œuvres d’Erckmann-Chatrian. Dans la bibliographie elle nous offre un précieux catalogue des œuvres d’Erckmann-Chatrian illustrées par Riou.

Le n° 41 est dédié exclusivement à Erckmann-Chatrian, il se place sur la direction de Noëlle Benhamou, qui assure la plupart des contributions du dossier. Elle se charge de l’introduction où elle nous invite à lire Erckmann-Chatrian pour nous parler plus tard des adaptations des œuvres des écrivains à la télévision française ; elle établit une chronologie d’Erckmann-Chatrian et une bibliographie de ses œuvres, qu’elle complète avec une bibliographie critique sélective pour terminer avec les adaptations des œuvres d’Erckmann-Chatrian. Panorama complété par des études individuelles ; celle de Philippe Gonthier qui nous parle de *Maître Daniel Rock*, tandis que René Godenne envisage les nouvellistes et Àngels Santa étudie les images de la féminité dans *Madame Thérèse*. Pour sa part, Isabelle Nuk envisage la critique russe avec un travail sur *l’Histoire d’un paysan* vue par Pisarev et Agnès Sandras-Fraysse analyse « l’incontournable bicéphalie » de l’écrivain. Il s’agit d’un dossier très complet qui nous plonge dans l’univers de l’écrivain et nous fournit les matériaux nécessaires pour approfondir dans sa connaissance.

Comme nous l’avons déjà signalé le n°55-56 du *Rocambole* a été consacré à Delly. Tout d’abord Ellen Constans devait se charger de diriger le numéro et elle avait commencé à demander différentes collaborations à des spécialistes du roman sentimental. Mais son décès en 2007 ne lui a pas permis de mener à bonne fin la réalisation du dossier. Àngels Santa a alors décidé de le prendre en charge ; pour préparer le numéro elle et son groupe de recherche ont organisé une rencontre à Rome le 21 mai 2009 sous le titre de *La plus belle histoire d’amour : l’univers romanesque de Delly. Pour Ellen Constans* où les participants ont présenté des communications qui, après, ont été publiées dans ce numéro. Il a été dédié à la mémoire d’Ellen Constans et placé sous la direction de Jean-Luc Buard et Àngels Santa.

Georges Monnet y explore les rapports de Delly avec la maison d’édition catholique de la Bonne Presse où la romancière sut se fondre naturellement mais dont elle sut aussi s’émanciper. Ellen Constans (dans un article inachevé)

1. Noëlle Benhamou, «Riou, illustrateur d’Erckmann-Chatrian » in *Le Rocambole*, Bulletin des Amis du roman populaire, n° 42, hiver 2007, p.150

brosse un panorama en profondeur de ce qu'elle nomme le « premier Delly », mettant en valeur que la moitié de l'œuvre de Delly était écrite et publiée dès la Première Guerre Mondiale. Daniel Fromont, qui a publié une intéressante étude bibliographique de Delly en 2003 (pour le centenaire de son premier livre publié) dresse un panorama de Delly et du roman féminin des XVIIIe et XIXe siècles.

Plusieurs approches thématiques mettent en valeur la variété et la richesse de cet œuvre. M. Carme Figuerola réfléchit sur les structures du roman populaire appliquées au roman de Delly, Claude Schopp étudie ses liens avec le roman gothique, Charles Moreau y souligne la place de l'exotisme à la fois géographique et historique et Marie Palewska s'intéresse en particulier à la représentation de l'Inde.

Matthieu Letourneux, Gina Guandalini, Ica Carbognin et Maria Teresa Lozano abordent d'une façon précise et détaillée la réception de l'œuvre dellyenne aussi bien en France qu'en Italie, en Espagne et en Amérique latine, tandis que Àngels Santa évoque les illustrations accompagnant ses romans et que Jean-Luc Buard réunit les éléments épars d'une bibliographie détaillée de Delly.

Malgré la richesse de ce volume, le sujet est si vaste, que de nombreux aspects sont restés dans l'encrier, en attendant la publication d'un nouveau numéro qui n'est pas encore arrivé pour le moment. Jean-Luc Buard a effectué de nombreuses recherches à Versailles et ailleurs et il devrait nous fournir le résultat de ses efforts un jour pas trop lointain. Des articles d'autres chercheurs/euses ont été publiés ci et là après montrant que le sujet n'est pas épuisé, loin de là. En partie, c'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons décidé de continuer la recherche dans ce domaine, en espérant atteindre bientôt de nouveaux résultats.

Ces deux numéros du *Rocambole* nous semblent un excellent point de départ pour poursuivre les recherches en profondeur sur ces écrivains qui participent de l'écriture collaborative et qui, parmi d'autres, font l'objet d'une attention particulière de notre part. Espérons pouvoir aboutir à des résultats nouveaux et intéressants pour améliorer notre connaissance sur eux.

IV. VARIA

Terror y sensacionalismo en la literatura popular médica *fin de siècle*: los relatos de la Salpêtrière

Clara Gómez Cortell
Universidad Europea de Valencia
claragomezcortell@gmail.com

Rebut: 14 de gener de 2023

Acceptat: 21 de febrer de 2023

RESUM

Terror i sensacionalisme a la literatura popular mèdica de finals de segle: els relats de la Salpêtrière

A partir de la dècada de 1870, el reconegut neuròleg Jean-Martin Charcot (1825-1893) estudia i exhibeix nombrosos pacients histèriques en el cèlebre *Hôpital de la Pitié-Salpêtrière*. Sota el seu comandament, comencen a produir publicacions mèdiques que demostren tant el potencial com els perills del trastorn histèric. Aquests relats mèdics, en algunes ocasions sorgits del propi departament de la institució i en altres per part de periodistes i cronistes, narren històries per mitjà de la vida dels malalts i dels seus tractaments hipnòtics. Creen personatges i mites, atreuen al públic parisenc que assisteix a les classes a l'hospital i als experiments en viu i filen una sèrie de llegendes a través del sensacionalisme i de la imatge de la por. La Salpêtrière es considera llavors com un fonament de la vida cultural europea *fin de siècle* i exposa com la societat vuitcentista es veu atreta pel cos no-normatiu i per les experiències efectistes.

PARAULES CLAU

París, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, histèria, literatura popular, publicacions mèdiques, sensacionalisme.

RÉSUMÉ

Terreur et sensationnalisme dans la littérature médicale populaire de la fin du siècle : les récits de la Salpêtrière

À partir des années 1870, le célèbre neurologue Jean-Martin Charcot (1825-1893) a étudié et exposé de nombreuses patientes hystériques au célèbre hôpital

de la Pitié-Salpêtrière. Sous son commandement, ils ont commencé à produire des publications médicales démontrant à la fois le potentiel et les dangers des troubles hystériques. Ces récits médicaux, parfois produits par le service de l'institution et parfois par des journalistes et des chroniqueurs, racontent des histoires à travers la vie des patients et leurs traitements hypnotiques. Ils créent des personnages et des mythes, attirent le public parisien en assistant à des cours à l'hôpital et à des expériences en direct, et font naître une série de légendes grâce au sensationnalisme et à l'image de la peur. La Salpêtrière est ainsi considérée comme un fondement de la vie culturelle européenne de la fin du siècle et expose la manière dont la société du XIXe siècle est attirée par le corps non normatif et par les expériences sensationnelles.

MOTS CLÉS

Paris, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, hystérie, littérature populaire, publications médicales, sensationnalisme.

RESUMEN

Terror y sensacionalismo en la literatura popular médica fin de siècle: los relatos de la Salpêtrière

A partir de la década de 1870, el reconocido neurólogo Jean-Martin Charcot (1825-1893) estudia y exhibe a numerosas pacientes histéricas en el célebre *Hôpital de la Pitié-Salpêtrière*. Bajo su mando, comienzan a producir publicaciones médicas que demuestran tanto el potencial como los peligros del trastorno histérico. Estos relatos médicos, en algunas ocasiones surgidos del propio departamento de la institución y en otras por parte de periodistas y cronistas, narran historias por medio de la vida de los enfermos y de sus tratamientos hipnóticos. Crean personajes y mitos, atraen al público parisino que asiste a las clases en el hospital y a los experimentos en vivo e hilan una serie de leyendas a través del sensacionalismo y de la imagen del miedo. La Salpêtrière se considera entonces como un fundamento de la vida cultural europea *fin de siècle* y expone cómo la sociedad decimonónica se ve atraída por el cuerpo no-normativo y por las experiencias efectistas.

PALABRAS CLAVE

París, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, histeria, literatura popular, publicaciones médicas, sensacionalismo.

ABSTRACT

Terror and sensationalism in popular *fin de siècle* medical literature: the tales of the Salpêtrière

In the 1870s, the distinguished neurologist Jean-Martin Charcot (1825-1893) conducted studies and exhibited a number of patients suffering from hysteria at the renowned Hôpital de la Pitié-Salpêtrière. Under his direction, they generated medical publications that illustrated both the potential and the perils of the hysterical disorder. These medical reports, sometimes produced by the hospital's own department and sometimes by journalists and chroniclers, narrate the experiences of the patients and their hypnotic treatments. They construct characters and myths, captivate the Parisian public attending hospital lectures and demonstrations, and propagate a series of legends through sensationalism and the evocation of fear. La Salpêtrière is therefore regarded as a cornerstone of European fin de siècle cultural life and highlights how 19th-century society was drawn to the non-normative body and to sensational experiences.

KEY WORDS

Paris, Jean-Martin Charcot, Salpêtrière, hysteria, popular literature, medical publications, sensationalism.

Introducción

A finales del siglo XIX, el hospital parisino de la Salpêtrière, bajo el mando del famoso neurólogo Jean-Martin Charcot, fue un centro de excelencia en el estudio de los trastornos mental y neurológicos. Durante tres décadas y de forma exponencial¹, los estudios sobre la histeria se convirtieron en una de las curiosidades del público europeo, que asistía a clases y a eventos en el centro y que leía las historias de sus pacientes a través de escritos médicos y de artículos de periódicos y revistas. Muchas de las divulgaciones médicas que surgieron de esta institución, incluyendo relatos detallados acerca de la vida y las perturbaciones de sus pacientes, eran consideradas literatura popular por los lectores y la prensa de la época. Las famosas *Leçons du mardi* y *Leçons*

1. Según Gladys Swain, se demuestra que la Francia de finales de siglo ve un enorme interés en los distintos estudios de la histeria, creándose así lo que la autora llama un *pic hystérique*: el aumento considerable de tesis doctorales, de lecciones teóricas clínicas y de diagnósticos en los hospitales indica que es la nueva enfermedad en boga: “Durant presque une décennie, (...), l’hystérie s’impose comme le diagnostic à la mode, jusqu’à occuper le quart des justifications d’internement des femmes à la Salpêtrière.”, Marcel GAUCHET et Gladys SWAIN, *Le vrai Charcot. Les chemins imprévus de l’inconscient*, Villeneuve d’Ascq, Calmann-Lévy, 1997, p.75.

du vendredi del médico, en las que se presentaban a varios enfermos al día y se exponían sus casos delante del *grand public* que asistía al *Amphithéâtre* Charcot, se recopilaban en colecciones a las que todo tipo de lectores podían abonarse por 20 francos anuales² y las cuales producían los *Bureaux du Progrès Médical*. Estas publicaciones no solo aportaron información valiosa sobre el estado de la medicina y la comprensión de las enfermedades mentales en ese momento, sino que también contribuyeron a la creación de personajes y mitos que perduran hasta nuestros días.

El trabajo de Charcot y su equipo en la Salpêtrière fue fundamental en la consolidación de la histeria como una enfermedad reconocida y su estudio ayudó a establecer la relación entre las historias amarillistas y el trastorno histérico. Además, los escritos médicos generados en el hospital jugaron un papel importante en la estructuración de la ciencia y la medicina, que buscaban clasificar lo que era normativo, así como poner en primer plano la espectacularidad de la acción no-normativa. Sin embargo, estas publicaciones también fueron objeto de críticas por parte de aquellos que cuestionaban su veracidad y objetividad. Muchos de los relatos presentados como casos médicos eran en realidad historias dramatizadas o exageradas que buscaban llamar la atención del público y perpetuar mitos sobre la histeria y otros trastornos. Las publicaciones médicas de la Salpêtrière se convierten en una literatura popular de la que hace eco la prensa y que ha influido en la percepción y comprensión de las enfermedades mentales hasta nuestros días.

Bajo el mando de Charcot, el *maître* de la Salpêtrière, la creación y difusión de historias morbosas y sensacionalistas se multiplica no solo desde el ámbito médico, sino también desde el mundo de la divulgación, de la literatura y del arte. Para ver estos aspectos en los que el terror, el sensacionalismo y el crimen tienen un papel principal dentro del drama de la histeria, se revisarán algunas de las publicaciones más relevantes y, a través de varios ejemplos paradigmáticos de esa banalización del trastorno, se explorará cómo estas publicaciones médicas representan un ejemplo interesante de cómo la literatura popular y la medicina pueden interactuar e influenciarse mutuamente, y cómo esta interacción puede tener un impacto significativo en la cultura y la sociedad.

2. La suscripción valía 20 francos para la entrega en París, 21 para los *Départements* y 22 para el extranjero. El reparto y la entrega costaba 50 céntimos adicionales. Llevaban siempre una condición de publicación específica en la que “Il paraîtra à peu près toutes les semaines, de décembre à fin juillet, une livraison de 16 à 32 pages de texte in-4^o couronne, avec figures, sous couverture.”, Jean-Martin CHARCOT, Emmerly BLIN, Jean-Baptiste CHARCOT, Henri COLIN, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1888-1889*, París, Bureaux du Progrès Médical, 1889, SP.

El miedo, conductor del drama

La Salpêtrière no era la única productora de contenido dramatizado, sino que la prensa y los cronistas de la época formaban parte de ese universo de representaciones y de misterio que rodeaba tanto al hospital como a sus personajes e historias. En *Les Romans Illustrés*, boletín semanal cultural, comentan:

La Salpêtrière méritait alors largement sa réputation effrayante. Médecins et gardiens se faisaient les bourreaux de celles dont ils auraient dû être les soutiens, les consolateurs, et traitaient en criminelles les misérables créatures à qui cependant on ne pouvait reprocher d'autre crime que la folie, crime involontaire, s'il en fut.³

De un modo también sensacionalista, la crítica cuestiona la institución de la Salpêtrière y su manejo de los pacientes a través de una combinación de miedo, crimen y miseria, que se presenta dramatizada en el escenario y en papel para aumentar la reacción emocional del público por medio de la representación del sufrimiento. Sigmund Freud, que fue alumno en la Salpêtrière durante la década de 1880 y quien siempre mostró una gran fascinación por Charcot, explora en *Personajes psicopáticos sobre el escenario* (1906) cómo el drama escruta las emociones profundas tanto a través de las alegrías como de la tristeza, “plasma para el goce los propios presagios de desdichas”, además de mostrar a los personajes derrotados “con una complacencia casi masoquista.”⁴ El espectador o lector debería entonces sacar del drama un placer a través del sufrimiento ajeno. Este placer podía provenir, según Freud, de la propia preocupación por las desdichas que experimentan los personajes o de la excitación que genera la creación artística sin causar sufrimiento real al público. La Salpêtrière, por su parte, recuerda constantemente al espectador los horrores que está evitando a través de historias que combinan enfermedad, misticismo y aprensión a través de movimientos histéricos y el potencial dañino de la dolencia para la sociedad. El espectador o lector puede vincularse con lo que ve o lee y entenderlo como algo ajeno a él, lo que le permite reflexionar sobre su propia existencia y decisiones. La atracción por el sufrimiento ajeno se ve reflejada en la observación del dolor presentado en el escenario, siempre

3. Xavier de MONTEPIN, “La Salpêtrière”, *Les Romans Illustrés*, enero de 1875, n°377, p.807-808.

4. Sigmund FREUD, “Personajes psicopáticos sobre el escenario”, en *Obras Completas, Volumen 7 (1901-1905)*, Buenos Aires, Amorrortu, 1992, p.273-282.

y cuando esta dolencia dé lugar a una solución o a la desaparición del sujeto dolorido. El espectador busca conscientemente el sufrimiento, o al menos aquello que se considera no normativo o externo a él, encontrando en él un alivio al no tener que experimentar personalmente la limitación física.

Los casos clínicos de Charcot, seleccionados por sus ayudantes y supervisados por él mismo, se exponían o bien de forma directa, con Charcot entrevistando al o la paciente en directo, o bien de forma indirecta, a través de un monólogo del médico en el que recitaba la vida de las personas a las que trataban para ilustrar un estudio específico o un trastorno. Con una mezcla de humor, dramatismo y nosología descriptiva, Charcot iba poco a poco desgranando los secretos y los misterios de los casos, como si de un detective se tratase, a través de su relato. El mito histórico, el cual llevaba consigo contorsiones, gritos, espasmos y alucinaciones, se plasmaba a través de personajes famosos como las *vedettes* de la Salpêtrière: histéricas famosas entre el público general como Blanche, a la que apodaban *la reine des hystériques* o Augustine, la modelo principal de las célebres imágenes de la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*⁵.

Una de las temáticas abordadas en las publicaciones de la Salpêtrière es la del miedo, ya sea a través del espiritismo, los sueños, los demonios o los monstruos. Se describen escenas en las que los pacientes creen tener contacto con espíritus o con muertos y, en algunos casos, se relatan encuentros reales con cadáveres o con escenarios macabros. Charcot describe en detalle, por ejemplo, un accidente de tren en el que un enfermo estaba en un vagón en el momento de la colisión con otro tren; el impacto lo arroja contra la pared del compartimento y pierde el conocimiento. A pesar de estar herido con contusiones internas, el paciente, en plena oscuridad, pasa horas “à secourir les blessés, à dégager les voyageurs emprisonnés sous les décombres”⁶. Relatan así una escena caótica y desesperante de la cual el lector o el espectador pueden formar parte. Este tono, que puede ser incómodo y al mismo tiempo llamar la atención con un interés mórbido, es también una de las razones por las cuales la Salpêtrière gana cada vez más fama en la escena cultural.

5. Publicación de volúmenes generalmente anuales. Consideraremos el conjunto entre la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1875-1880) y la *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1888-1916). En estos célebres tomos se solían tomar fotografías de enfermos reales que iban acompañadas del relato del paciente en cuestión, ya fuese a través de la descripción de los síntomas, del tratamiento, de la biografía o del carácter del enfermo. Las fotografías más reconocibles coinciden siempre con el diagnóstico de histeria, plasmado tanto en imágenes como en decenas de páginas que establecen los distintos casos.

6. Jean-Martin CHARCOT, Emmerly BLIN, Jean-Baptiste CHARCOT, Henri COLIN, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1889, p.529.

Además, este tipo de historias plantean controversia; muchos de los cronistas de la época presentan los experimentos y las clases clínicas en la Salpêtrière como espectáculos prefabricados y, según Le Rappel, no se espera ver una representación verídica de la realidad: “Enfin, pour tout dire, ce n’est pas sur le théâtre qu’on s’attend à voir la vérité scientifique, la vérité toute nue, établir sa chaire.”⁷. Esta exageración de los hechos incluye, por ejemplo, clases enteras dedicadas a la relación entre histeria y espiritismo, y entre las enfermedades nerviosas y los intereses místicos.

En otra de las lecciones, Charcot expone a una familia entera (padre, madre, una hija y dos hijos) afectados por eventos de espiritismo y ciencias ocultas. La hija parece estar poseída: “Julie poussant un rire strident, se leva droite, et comme folle, délirante, se mit à courir par toute la maison en poussant des cris inarticulés ; bientôt après, elle se roulait par terre, présentant une série d’attaques hystériques.”⁸. Uno de los hermanos empieza ser el protagonista de sucesos similares y los padres deciden entonces llevarlos a la Salpêtrière, donde los aceptan como pacientes y donde Charcot relata con un tono alejado de la ciencia médica objetiva cómo estos individuos viven sus supuestas posesiones. Los diferentes textos pasan de visiones fantasmagóricas en las que el paciente “voyait souvent, avant de s’endormir apparaître devant lui un fantôme vêtu de blanc.”⁹ hasta descripciones amarillistas de violencia real en las que la paciente “a vu écraser un enfant. Elle a vu la tête de cet enfant prise entre une porte et un camion du chemin de fer.”¹⁰. Este tipo de visiones se plantean como una antesala al síntoma, como una explicación de lo que señalan como *cauchemars* y que no solamente tienen un efecto en la mente, sino, además, en el cuerpo: las enfermas imaginan fusilamientos, ahogamientos, se intentan resistir a violaciones, creen ver incendios, caen por precipicios, lloran, gritan, insultan, piden ayuda¹¹. El miedo dibuja los relatos y las historias, exagera las reacciones

7. Victor Meunier, “Le magnétisme animal”, *Le Rappel*, 11 de enero de 1879, n°3228, p.3.

8. Jean-Martin CHARCOT et al., *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière. Tome III*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1887, p. 230.

9. Jean-Martin CHARCOT, Emmerly BLIN, Jean-Baptiste CHARCOT, Henri COLIN, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1889, p. 476.

10. Jean-Martin CHARCOT, Emmerly BLIN, Jean-Baptiste CHARCOT, Henri COLIN, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1887-1888*, Tome I, Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1892, p. 262.

11. Según los apuntes clínicos: “*Cauchemars*. — Les malades assistent à des querelles, à des fusillades, à des noyades ; elles luttent contre un danger, résistent à des hommes qui veulent les violer ; voient des incendies, appellent au secours ; elles sont entraînées dans des précipices, enlevées par les vagues, etc., etc. Elles sont agitées, parlent tout haut, prononcent [*sic*] des paroles entrecoupées, sanglotent, profèrent des injures, etc.” in Désiré-Magloire BOURNEVILLE,

y convierte un caso clínico en un melodrama. El terror se configura así como un instrumento para ganar tanto seguidores como detractores, despertando intriga y creando poco a poco un espacio liminal entre la realidad y la ficción, entre la medicina y la fantasía.

Las histéricas demoníacas de la Salpêtrière

Los aspectos alarmantes que Alphonse Daudet describe como *sinistres*¹² en las historias y eventos del servicio de Charcot no pueden ser analizados sin considerar tanto el cuerpo exhibido como las reflexiones demonológicas que son de gran interés para el maestro de la Salpêtrière. La sensación de terror en estas historias hospitalarias proviene muchas veces de la comparación entre los eventos histéricos o neuropáticos con la tradición teológica de la representación de diablos y demonios en el arte y la cultura occidental. La publicación de *Les démoniaques dans l'art* (1887), escrita por Charcot y su colega Richer, se presenta como un libro en el que analizan imágenes de la historia del arte donde se muestran a personas poseídas y reinterpretadas como histéricas. El elenco de médicos de la Salpêtrière manifiesta su enorme interés por el vínculo entre medicina y misticismo: en el prefacio, Charcot y Richer advierten al lector de que utilizarán con frecuencia la palabra *démoníaca* para referirse al trastorno histérico, y proponen mostrar “la place que les accidents extérieurs de la névrose hystérique ont prise dans l'Art, alors qu'ils étaient considérés non point comme une maladie, mais comme une perversion de l'âme due à la présence du démon.”¹³ Muestran un profundo interés por la interpretación que se le da a los fenómenos místicos extraordinarios, la cual va disipándose a medida que la ciencia avanza. Durante las lecciones, Charcot hace referencia a santos y a terminología religiosa, presenta uno de los síntomas de la histeria como la fase de *crucifixión* e intenta siempre plasmar un interés humanístico

Paul-Marie-Léon REGNARD, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière, 1879-1880*, París, Bureaux du Progrès Médical, 1880, p. 89.

12. Daudet, íntimo amigo y paciente de Charcot, era asiduo de las clases del médico. Durante una de sus visitas al hospital, describe una sesión con una paciente e indica: “Sinistre, l'automate debut dans le cercle de nos chaises, docile à tout commandement qui amène sur son visage l'expression correspondante au geste qu'on lui impose. Les doigts en bouquet sur la bouche simulant un baiser, aussitôt les lèvres sourient, la face s'éclaire ; on lui ferme le poing dans une crispation de menace, et le front se plisse, la narine se gonfle d'une colère frémissante.” Alphonse DAUDET, *La Fédor: pages de la vie*, París, Flammarion, 1897, p. 123.

13. Jean-Martin CHARCOT et Paul RICHER, *Les Démoniaques dans l'art*, París, Delahaye et Lecrosnier Éditeurs, 1887, p.V.

por las temáticas estudiadas en clase, ya sea a través del arte, de la literatura, de dichos populares o de referencias musicales:

[Charcot] montrait que ses malades de la Salpêtrière ressemblaient en plus d'un point aux pythonisses de la Grèce ou aux sorcières du Moyen Âge, aux possédés de Loudun, aux convulsionnaires de Saint-Médard, aux démoniaques guéris par le Christ sur les chemins de la Palestine. Et parfois, dans la salle de la moderne Salpêtrière, ses auditeurs, les yeux fixés sur le sombre drame de la folie humaine, pouvaient se croire sous les voûtes d'une chapelle médiévale où résonnait la voix d'un exorciste.¹⁴

El terror en la narrativa de la Salpêtrière se formula a través del cuerpo, los gestos, las miradas penetrantes de las fotografías y de los pacientes sobre el escenario, las muecas de dolor y las contorsiones, parálisis y atrofas de un cuerpo que está fuera de la norma. Cuando se muestra una posesión que antes se consideraría demoníaca, se describe una serie de eventos corporales convulsos y caóticos, que a la vez pintan la locura de la época y la brujería de tiempos pasados. El texto mismo también se escribe de forma mimética con las acciones de las enfermas, con largas enumeraciones de los movimientos que realizan durante sus ataques¹⁵.

La relación entre la religión y la medicina, o la nueva interpretación que hace la medicina acerca de los mismos fenómenos que habían sido interpretados por la religión, es un tema central en la curiosidad morbosa del público hacia la institución de la Salpêtrière. Charcot también publica textos polémicos como *La foi qui guérit* (1897), en los que reflexiona sobre el vínculo entre la fe religiosa y la sugestión. Sin embargo, el interés popular por las palabras controvertidas del maestro y su círculo se incrementa. En estas publicaciones, los ataques histéricos son descritos con tintes demoníacos y la fe es reducida a un trastorno de la mente. Las pacientes, en mitad de una crisis histérica, se relacionan con el diablo y lo describen:

14. Jacques DEVILLIERS, "Autour d'un centenaire : Jean-Martin Charcot", 29 de mayo de 1925, p. 1.

15. "L... a une espèce d'accès de rage : elle pousse des cris effrayants, appelle à son secours, voit des brigands, des voleurs, etc. Ensuite, elle s'assoit [sic] sur son lit, se lamente, se plaint de ne plus voir clair, incline la tête, la secoue violemment en grinçant des dents et en imitant les chiens qui ont saisi un objet qu'ils déchirent ; elle cherche à se mordre, afin de s'y opposer, on interpose entre ses arcades dentaires une compresse qu'elle secoue avec furie.", Désiré-Magloire BOURNEVILLE et Paul-Marie-Léon REGNARD, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, París, Bureaux du Progrès Médical, 1877, p. 19.

Dans la période de délire des crises convulsives, elle voyait le diable. “Il était grand, avait des écailles, des jambes terminées par des griffes ; il étendait les bras comme pour me saisir ; il avait les yeux rouges ; son corps se terminait par une grande queue comme celle des lions, avec des poils au bout ; il grimaçait, riait et paraissait dire : ‘Je t’aurai’”¹⁶

En cualquier caso, estos contactos terminan siendo parte del corpus que analiza lo que le ocurre al cuerpo al tener estos encuentros ficticios. Estas reacciones pasan por las poses de crucifixión, la fase del *gran ataque*, espaldas arqueadas, bocas abiertas y gritando, muecas de dolor extremo, conversaciones con entes invisibles, saltos, gritos, movimientos repentinos y toda una serie de elementos espectaculares que proporcionan una riqueza incomparable a los especímenes humanos descritos y mostrados en la Salpêtrière. Estas imágenes y relatos tienen un impacto en la imaginación popular y se difunden a través de artículos y crónicas escritos por autores que vinculan la espectacularidad histérica directamente con la Salpêtrière y le otorgan un aura de misterio y cierto ocultismo a las prácticas que sustentan las teorías de Charcot.

Monstruos circenses y criminales en trance

This is the era of the ‘invention’ of hysteria in Jean-Martin Charcot’s clinic where women were portrayed as suggestible automata, marionettes in the hands of masterful men who hypnotised them into enacting scenarios of slavish obedience for the amusement and interest of male audiences.¹⁷

Según Harris, las histéricas sugestionables son similares a las marionetas en el servicio de Charcot. Las internadas de la Salpêtrière son explotadas como objetos escénicos y se les investiga incluso en las cualidades inmorales o ilegales de sus acciones y palabras, atrayendo un gran número de visitantes dispuestos a sorprenderse ante casos fuera de lo común. Las narrativas criminales, a menudo exploradas por una investigación curiosa y superficial, son especialmente espectaculares. La incomodidad se combina con una fascinación específica cuando se asiste a las clases de la Salpêtrière

16. Désiré-Magloire BOURNEVILLE, Paul-Marie-Léon REGNARD, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière, 1879-1880*, París, Bureaux du Progrès Médical, 1880, p.106-107.

17. Ruth HARRIS, “Melodrama, hysteria and feminine crimes of passion in the fin-de-siècle”, *History Workshop*, Primavera de 1888, Volumen 25, número 1, 1988, p. 34.

o se leen sus libros. Aunque los casos más notorios son los de las pacientes histéricas, Charcot también exhibe pacientes criminales en sus clases como si fueran atracciones de circo. Uno de los casos paradigmáticos del aspecto sensacionalista de los escritos de la Salpêtrière puede verse en una lección en marzo de 1889, donde los pacientes exhibidos son, literalmente, artistas de circo: un acróbata y otro llamado *L'Homme sauvage*. No es la única muestra del terror monstruoso representado en sujetos reales, ya que la Salpêtrière cuenta con miles de pacientes¹⁸ y potenciales narraciones amarillistas, aunque sí que resulta llamativo cómo se habla de estos individuos frente al público.

En su presentación, Charcot comienza diciendo que los pacientes que verán en ese momento son “des dégénéérés, des déséquilibrés, des faibles intellectuellement et moralement, surtout l'un d'eux qui a commis plusieurs délits.”¹⁹ Esta introducción ya crea ese gancho que busca el espectador, esa posible anécdota que recogerán los periódicos. No solo esto, sino que Charcot añade: “Voilà qui est fort bien, direz-vous; le tableau promet d'être piquant.”²⁰ Se aleja aquí de la exposición médica y del análisis clínico de sus pacientes e indica abiertamente por qué han elegido a esos individuos: son los más llamativos, los más *picantes*. El relato más sugerente es el del llamado *Homme sauvage*, que comienza paradójicamente con la conclusión de Charcot, en la que asegura que ya no puede hacer nada por él, así que esa lección se ha establecido por el puro interés general, por la curiosidad acerca de las adversidades de la vida de alguien “l'air abruti, stupide, renfrogné, féroce même.”²¹ Acto seguido, el médico cuenta detalladamente la historia de este paciente: después de una discusión con su oficial mientras estaba en la marina, lo mata tirándolo por la borda, lo cual hace que condenen a muerte al sujeto, pese que finalmente lo conmuta en diez años de trabajos forzados en Argelia y Nueva Caledonia. Es allí donde comienza a tatuarse todo el cuerpo y, con el tiempo, comienza a padecer delirios en los que ve animales amenazantes, los cuales empeoran con

18. En 1882, Bourneville, alumno de Charcot y *député de la Seine*, confirma que la población de la Salpêtrière es de 3.789 pacientes en el *Hospice de la Vieillesse (femmes)*, con 3.069 habitantes y 720 alienadas. La población del hospicio se compone de 2.959 *viellards* (mujeres mayores), afectados crónicos y *réputées incurables*; los enfermos externos se componen de 78 mujeres y de 32 hombres. El *quartier des aliénés* está compuesto por 442 epilépticos, 162 alienados y 120 niños. Désiré-Magloire BOURNEVILLE, “Rapport annexe au procès-verbal de la séance du 26 juillet 1882”, *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris*, 19 de octubre de 1882, n°99, p. 538-539.

19. Jean-Martin CHARCOT, Emmerly BLIN, Jean-Baptiste CHARCOT, Henri COLIN, *Leçons du mardi à la Salpêtrière. Polyclinique 1888-1889*, Paris, Bureaux du Progrès Médical, 1889, p.392.

20. *Ibid*, p. 392.

21. *Ibid*, p. 393.

el alcohol. Una serie de peripecias novelescas hacen que termine trabajando como atracción humana para festividades circenses. En esos espectáculos se presenta al hombre dentro de una jaula, encadenado y “tout noirci des pieds à la tête”, comiendo carne cruda y conejos vivos: un hombre salvaje.

El terror ya no se encuentra solamente en las historias que se pueden escuchar en la Salpêtrière o leer de forma voyerista, sino que el hecho de poder ver a ese *freak*, durante la época en la que este tipo de espectáculos encuentra su auge, convierte el hospital en un centro de curiosidades, un museo humano de historietas y de literatura popular de la cual el espectador nunca sabe discernir entre realidad y ficción. El relato médico se entrelaza con detalles místicos, con referencias terroríficas y con descripciones morbosas; el Anfiteatro de Charcot presenta una fascinación por los cuerpos fuera de la norma presentes también en los circos y en los espectáculos del Folies-Bergère²².

Este tipo de exposiciones de casos criminales — o adyacentes al delito — contados como si fueran anécdotas curiosas, continúa una tradición que ya instaura François Gayot de Pitaval con su *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées*, veinte volúmenes que, a partir de 1738, exploran justamente casos criminales para el interés tanto profesional como el mundano. A partir del siglo XVIII, este tipo de publicaciones se extienden por toda Europa, “and the ‘Pitaval’ story became an important and often-imitated genre.”²³ Con las investigaciones clínicas del siglo XIX y especialmente a través de las explicaciones nosológicas de Charcot, se medicaliza incluso el crimen: para Foucault, durante ese siglo nace una nueva noción en relación con el concepto de *criminal*. El criminal ya no es alguien que comete un crimen, sino que se establece la etiqueta de “individuo peligroso”, quien presenta una naturaleza criminal intrínseca a su propia naturaleza y separada del acto del delito. Tiene lugar entonces una

22. En particular, recuerda a los carteles que sirven como propaganda, como el que muestra a Le Tatoué”, un hombre expuesto tatuado de pies a cabeza con animales y dibujos, el de “Le Capitaine Costentenus. Tatoué par ordre de Yakoub-Beg, chef des Tartares, de deux millions de piqûres et de 325 figures d’animaux.” (ver Affiches Ch. Levy, “Le Tatoué”, París, Biblioteca Nacional de Francia, 1874 y Lith. F. Appel, “Le Capitaine Costentenus”, París, Biblioteca Nacional de Francia, 1895, o incluso los carteles de ciertos circos, como el “Musée Géant Américain” de Barnum & Bailey, donde, en un panfleto, se habla de “L’Homme à l’estomac d’autruche”, quien “mâche du verre, des cailloux et autres substances dures, avale des clous et des lames de fer tranchantes et pointues” (ver “Musée Géant Américain de tous les phénomènes vivants, de toutes les anomalies humaines” en Barnum & Bailey. *Greatest Show on Earth* (panfleto), París, Biblioteca Nacional de Francia, 1889).

23. Todd HERZOG, “Crime stories: criminal, society, and the modernist case history”, *Representations*, 2002, Vol. 80, n°1, p. 37.

psychiatisation de la délinquance, en la que cuanto más grave era el crimen, más se sopesaba la opción de la locura:

Le crime monstrueux, à la fois contre nature et sans raison, est la forme sous laquelle viennent coïncider la démonstration médicale que la folie est à la limite toujours dangereuse, et l'impuissance judiciaire à déterminer la punition d'un crime sans avoir déterminé les motifs de ce crime.²⁴

Con esto también se disipan las barreras entre la jurisprudencia y la institución científica en auge, la cual distingue entre el individuo criminal y el individuo normativo. Esto mismo hace Charcot en su presentación del paciente: no es entonces un criminal o un asesino, sino que sufre de neuropatías y de histeria. Sin ir más lejos, en la propia Salpêtrière se investigan los límites de la inocencia y de la criminalidad: como indicaba La Tourette²⁵, la sugestión hipnótica que lleva a actos criminales es difícil de categorizar, ya que quien comete el crimen es solo víctima de su propia condición manipulada por otro individuo. En *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal* (1887), los médicos de la Salpêtrière exploran la creación de crímenes falsos en las mentes de algunas pacientes internas del hospital, a quienes hipnotizan y convencen de, por ejemplo, matar a alguien. De ese modo, el autor explica cómo, a través de sus experimentos hipnóticos con una paciente en particular, se pueden explorar los límites de la criminalidad y de una violencia ficticia pero alarmante.

Hipnotizada y en un estado en trance (*somnambulisme*), la paciente habla con los médicos, quienes la convencen de que debe matar a uno de los residentes, un tal Monsieur B. Le dan una regla y la convencen de que es una

24. Michel FOUCAULT, "L'évolution de la notion d'«individu dangereux» dans la psychiatrie légale", *Déviance et société*, 1981, Vol.5, n°4, p. 413.

25. Paradójicamente, La Tourette forma parte del proceso de *l'affaire Gouffé* (1889-1890), en el que un alguacil es asesinado por dos personas, y una de ellas se defiende diciendo haber estado bajo los efectos de la hipnosis. Los médicos de la escuela de Nancy defienden esa teoría, en la que un crimen puede realizarse por un sujeto hipnotizado; La Tourette, alumno de la Salpêtrière (históricamente enemistada con Nancy), escribe *Épilogue d'un procès célèbre* (1891), obra en la cual contradice a los médicos de Nancy y que choca también con sus propias teorías publicadas en *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal* (1887). No solo esto, sino que La Tourette vive en primera persona un crimen relativo a la hipnosis, cuando en 1893 una paciente, Rose Kamper-Lecoq, intenta asesinarlo disparándole tres veces con un revólver y acusándolo de no haberle devuelto su dinero tras haberla sometido a experimentos hipnóticos que la dejaron en un estado mental deplorable. El médico fue herido en la cabeza, lo cual hace que su propia condición empeore a través de cambios bruscos de humor que lo llevaron a internarse en un psiquiátrico de Lausanne, donde muere en 1904.

pistola, la cual deberá usar para asesinar al médico en cuestión. Al entrar él en la sala, ella le dispara y, al interrogarla después, incluso tiene su móvil incriminatorio: “M. B... me soignait mal ; je me suis vengée.”²⁶. En otra ocasión, le piden a Blanche, la histérica más famosa del hospital, que envenene a alguien, y aunque ella se niega al principio, termina por utilizar un veneno imaginario. Los médicos incluso teatralizan la escena de un juicio con un juez ficticio, una acusación y una defensa apasionada por parte de la histérica/criminal. Todo este teatrillo sucede delante de varios médicos del hospital (además de algunos invitados), que deciden volver a dormir a la histérica y convencerla, después de que se despierte, de que se lo ha imaginado todo. Jules Claretie, que asistía a la escena como público, escribe: “Et ne dites pas que toute cette scène pouvait être une comédie ! J’ai eu la preuve de l’absolue sincérité des faits observés.”²⁷.

Todos estos relatos, que demuestran el potencial y el peligro de la enfermedad histérica, ya sea a través de sesiones en las que se cuenta la vida criminal de un paciente o en las que se exponen los crímenes alucinatorios que puede traer consigo la histeria, exponen el enorme interés tanto del público como de la medicina contemporánea a Charcot por la relación entre las historias amarillistas y la enfermedad mental. A partir de ese siglo, para Foucault²⁸, el individuo desviado de la norma ya no es solamente alguien que deberá pasar por la justicia y que deberá ser castigado acorde a su crimen o delito, sino que será alguien a quien habrá que corregir o entrenar. Esta nueva forma de ejercicio del poder también se relaciona con la nueva estructuración de la ciencia, de la medicina y del estado, que clasifica lo que entra o no en la norma y pone en primer plano la espectacularidad de esa acción no-normativa, convirtiéndola en algo dramático y celebrado en todo París.

Gracias a los relatos surgidos de la Salpêtrière, siempre por medio de las historias explotadas de enfermos e individuos inestables y a través de la visión, la escritura y, por lo tanto, del filtro de los médicos, se comienza a estructurar una notoriedad atrayente sobre historias, personajes y leyendas que traspasan los muros del hospital. La prensa se interesa por aquellos sujetos como si fuesen celebridades tanto aclamadas como odiadas; Charcot pasa a la historia tanto por sus avances en la ciencia como por sus tendencias a la espectacularización y, con ello, a la banalización de ciertos trastornos. Tras la

26. Georges Gilles DE LA TOURETTE, *L’Hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*, París, Librairie Plon, 1887, p. 130.

27. Jules CLARETIE, “La vie à Paris”, *Le Temps*, 11 de julio de 1884, p. 3.

28. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, París, Gallimard, 1975.

muerte del *maître* en 1893, la histeria va poco a poco desapareciendo de los historiales clínicos de la institución y aquella época queda como un recuerdo plasmado en escritos, crónicas, fotografías y testimonios que sobreviven hoy en día gracias a ese interés sensacionalista por las historias que quedan limítrofes entre ilusión y realidad.

Gabriela Mistral y la escritura desde la frontera: cartas a Victoria Ocampo y Doris Dana

Laura Martín Morales

Universidad de las Islas Baleares (UIB)

lmartinmo@outlook.com

Rebut: 14 de gener de 2023

Acceptat: 21 de febrer de 2023

RESUM

Gabriela Mistral i l'escritura des de la frontera : cartes a Victoria Ocampo i Doris Dana

En aquest article es procedeix a l'anàlisi de l'escritura de frontera present als epistolaris que l'escriptora xilena Gabriela Mistral (1889-1957) estableix amb la professora americana Doris Dana (1920-2006) i la poeta argentina Victoria Ocampo (1890- 1979), dues de les seves relacions més íntimes que van durar fins al final de la seva vida. Amb l'objectiu de demostrar com el nomadisme que va marcar la vida de Mistral traspassa no només la seva poesia sinó també la seva escriptura més personal, es procedirà a analitzar una sèrie de cartes i fragments de diaris íntims, en menor mesura. Els múltiples desplaçaments que travessen les lletres representen una mostra directa d'una escriptura de viatge que es tradueix en una escriptura en fugida, sempre en moviment. Així doncs, s'analitzarà l'espai, des d'una perspectiva cultural, en relació amb el concepte de "frontera", tant física com simbòlica.

PARAULES CLAU

Esctitura de frontera, epistolari, Gabriela Mistral, Doris Dana.

RÉSUMÉ

Gabriela Mistral et l'écriture depuis la frontière : lettres à Victoria Ocampo et Doris Dana

Cet article traite de l'écriture frontalière présente dans les épistolaires que l'écrivain chilien Gabriela Mistral (1889-1957) a établis avec la professeure américaine Doris Dana (1920-2006) et la poétesse argentine Victoria Ocampo

(1890- 1979), deux de ses relations les plus intimes qui ont duré jusqu'à la fin de sa vie. Dans le but de prouver comment le nomadisme qui a marqué la vie de Mistral englobe à la fois sa poésie et son écriture la plus personnelle, un ensemble de lettres et de journaux intimes seront analysés, dans une moindre mesure. Les multiples déplacements présents dans ses lettres constituent un échantillon direct de l'écriture du voyage, une « écriture en fuite », toujours en mouvement. Ainsi, l'espace sera abordé dans une perspective culturelle, en relation avec le concept de « frontière », à la fois physique et symbolique.

MOTS CLÉS

Écriture de la frontière, épistolaire, Gabriela Mistral, Doris Dana.

RESUMEN

Gabriela Mistral y la escritura desde la frontera: cartas a Victoria Ocampo y Doris Dana

En este artículo se procede al análisis de la escritura de frontera presente en los epistolarios que la escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) establece con la profesora americana Doris Dana (1920-2006) y la poeta argentina Victoria Ocampo (1890-1979), dos de sus relaciones más íntimas que duraron hasta el final de su vida. Con el objetivo de demostrar como el nomadismo que marcó la vida de Mistral traspasa no solo su poesía sino también su escritura más personal, se procederá al análisis de una serie de cartas y fragmentos de diarios íntimos, en menor medida. Los múltiples desplazamientos que atraviesan sus letras representan una muestra directa de una escritura de viaje que se traduce en una escritura en fuga, siempre en movimiento. Así pues, se analizará el espacio, desde una perspectiva cultural, en relación con el concepto de "frontera", tanto física como simbólica.

PALABRAS CLAVE

Escritura de frontera, epistolario, Gabriela Mistral, Doris Dana.

ABSTRACT

Gabriela Mistral's border writing: letters to Victoria Ocampo and Doris Dana

This article addresses the border writing present in the epistolaries the Chilean writer Gabriela Mistral (1889-1957) established with the American professor Doris Dana (1920-2006) and the Argentine poet Victoria Ocampo (1890-1979), two of her most intimate relationships which lasted until the end of his life. With the aim of proving how the nomadism that marked Mistral's life encompasses both her poetry and her most personal writing, a set of letters and

intimate diaries will be analyzed, to a lesser extent. The multiple displacements present across her letters represent a direct sample of travel writing, a “writing on the run”, always in motion. Thus, space will be approached from a cultural perspective, in relation to the concept of “border”, both physical and symbolic.

KEYWORDS

Border writing, epistolary, Gabriela Mistral, Doris Dana.

En su ensayo titulado “Gabriela Mistral en sus cartas”, Victoria Ocampo escribió: “Comunicarse por escrito una persona con otra. Atenderse y amarse recíprocamente: esta es la definición que da el diccionario de la Real Academia de la palabra “corresponder”. Ese, el doble sentido que la palabra ha tenido siempre para mí. Cartearse es eso o no es nada”¹.

Para Ocampo, cartearse era una empresa muy seria, algo íntimo y personal que establecía significativas relaciones interpersonales. Para Mistral, las cartas eran una “cosa juguetona”, a medio camino entre la prosa y la poesía². Ambas escribían más de una docena de cartas al día³, algo que subraya la importancia que las dos escritoras otorgaban a las correspondencias, cultivando el epistolar como un género más en su producción literaria. Ocampo conservó las cartas que Mistral le escribió desde sus inicios, en 1926, cuando todavía no había alcanzado esa fama internacional que la catapultaría al Premio Nobel en 1945. Se conservan, en total, ochenta y cuatro cartas escritas por Gabriela Mistral y treinta y seis de la pluma de Victoria Ocampo. La diferencia entre ambas cifras se debe, probablemente, a la pérdida de algunas por parte de la chilena durante sus numerosas mudanzas o a una dificultad para conservarlas, dada su mala

1. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *Esta América Nuestra: Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, Correspondencia 1926-1956*, El cuenco de plata, 2007, p. 312.

2. “Las cartas que van para muy lejos y que se escriben cada tres o cinco años, suelen aventar lo demasiado temporal -la semana, el año- y lo demasiado menudo -el natalicio, el año nuevo, el año de casa-. Y cuando, además, se las escribe sobre el rescoldo de una poesía, sintiendo todavía en el aire el revoloteo de un ritmo sólo a medias roto y algunas rimas de esas que llamé entrometidas, en tal caso, la carta se vuelve esta cosa juguetona, tirada aquí y allá por el verso y por la prosa que se la disputan.” Gabriela MISTRAL, *Tala, Lagar*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 246.

3. “They also shared a penchant for letter writing. Each cultivated hundreds of correspondents, writing up to a dozen letters a day”. HORAN & D. MEYER, *This America of Ours*, University of Texas Press, 2003, p. 8).

memoria en su madurez y los problemas para gestionar la cantidad exorbitada de papeles personales y profesionales que poseía.

La dificultad para fechar sus cartas o para conservarlas es algo que se aprecia con especial detalle en las que recibía por parte de Dana, las cuales solía transcribir antes de destruir las originales por temor a que sus secretarías las encontrarán⁴. Como bien se puede apreciar en las siguientes líneas de una carta fechada el 14 de abril de 1949, Mistral rompe sistemáticamente las cartas con el fin de proteger su privacidad, llegando incluso a llevarlas siempre consigo en el bolsillo:

Una sola carta tuya he tenido yo, una. Pero es tan hermosa, tan lindamente escrita, que hace tres o cuatro días la llevo conmigo y no la romperé sin haber copiado las frases de ella que más me han reconfortado, removido. Cada vez que la saco de mi bolsillo, la beso, como si se tratase de un documento de vida o muerte⁵.

La filtración de la correspondencia con Dana era uno de los mayores temores de Mistral, algo que denota la adhesión de sus cartas al ámbito privado y que subraya la importancia del espacio íntimo que ambas configuraron a lo largo de todo su epistolario, un espacio vedado a la mirada pública. Escribe Mistral, un 17 de abril de 1949 “Hay cartas perdidas, mías y tuyas. Ya eso ha comenzado y es cosa fatal. ¡Me da una cólera! No olvides este dato.”⁶

En cuanto a Doris Dana, la escritora y profesora americana conservó más de doscientas cartas y casi cincuenta horas de conversaciones entre ella y Mistral, en las cuales se puede oír a la escritora leyendo sus poemas, hablando con amigos y conversando con Dana en su casa de Roslyn, Long Island⁷. Las cartas no fueron, únicamente un medio de comunicación, sino que se convirtieron en una herramienta muy valiosa para construir una serie de relaciones interpersonales con ambas mujeres que comenzaron y se establecieron desde la distancia. Debido, precisamente, a la intimidad

4. “¡Qué barbaridad vida mía! ¡Emma ha debido leer la carta adjunta!”; “Y hoy, Eda Ramelli me llevó a la galería, donde yo estaba escribiendo una carta mía, te la mando. Dijo haberla hallado en un bolsillo mío. Ella —¡qué horror— trajina mis bolsillos [...] Voy a ver si ha hallado otras cartas por allí. Es casi seguro. Las guardo dentro de libros”. Gabriela MISTRAL, *Niña Errante. Cartas a Doris Dana*, Santiago de Chile, Lumen, 2009, pp. 93, 167-168.

5. *Ibid.*, p. 55.

6. *Ibid.*, p. 61.

7. Velma GARCÍA GORENA, *Gabriela Mistral's letters to Doris Dana*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2018, p. 7.

compartida entre Mistral, Dana y Ocampo, intimidad que contribuyó a conceptualizar las cartas como un espacio seguro en el que poder expresarse e inscribirse como sujeto privado frente a su persona pública que transluce, con menor intensidad, en sus cuadernos íntimos.

En este sentido, resulta significativo definir la carta como una forma de escritura particular que tiende a “implicar a su autor en un proceso de objetivación, distancia y construcción de su propia persona, o de la imagen ofrecida al otro⁸”. Se construye, así, un discurso epistolar basado en la autorreflexión del “yo”, que es, a la vez, objeto y sujeto del texto: es quién lo produce, pero, a su vez, también quién es leído y observado por una segunda persona (el destinatario) e, incluso, por una tercera (el lector) en caso de que la epístola traspase la esfera de lo privado al ámbito literario. Precisamente al pasar del ámbito privado al público mediante la donación previa y posterior recopilación en un tomo, ambos epistolarios se convierten en materia literaria y objeto de nuestro análisis desde un enfoque crítico-temático, sociológico y, en menor medida, semiológico.

Durante los primeros años de su correspondencia, Mistral comparte detalles sobre sus itinerarios con Doris Dana con la intención de cuadrar sus agendas de viaje. Resulta significativa la amplia concentración de topónimos y la alusión a los medios de transporte más adecuados para cada desplazamiento —Mistral, que sentía predilección por el barco o el tren, evitaba casi siempre los viajes en avión debido a sus problemas cardíacos. Asimismo, otro medio de transporte muy frecuente entre ambas mujeres era el coche de Doris, en el que la americana se desplazaba para encontrarse con Mistral en los dispares rincones del continente americano a donde la llevaban sus responsabilidades de cónsul:

Yo también estoy proyectando un viaje a México en mi auto. ¡Cuánto me gustaría que nuestros viajes coincidieran! Si así fuera, ¿me daría el gusto de aceptar mi ofrecimiento de llevarla en auto? [...] Nos podríamos encontrar en California o en cualquier otro lugar. Estaría tan feliz de poderle acompañar en su viaje (Dana)⁹.

8. Ana K. BUSTOS, “Niña Errante: reflexiones y lecturas en torno al epistolario mistraliano desde un enfoque de género.” En línea, <http://letras.mysite.com/gmis300513.html>

9. Gabriela MISTRAL, *op.cit.*, p. 32.

Este viaje nuestro por México sería una fiesta. Pero mi itinerario se ha torcido un poco. Parece, aún no es seguro, que yo iría por tren, de Los Ángeles a Alabama, para tomar allí un barco rumbo a San Juan (Mistral)¹⁰.

El viaje a través del continente americano fue un largo recorrido a través de la costa oeste americana que se iniciaría en el estado de California —Mistral residía, en aquel entonces, en Santa Bárbara, donde ejercía de cónsul— hasta llegar a México. Allí recorrió los estados de Baja California, Sonora, Guerrero y Aguascalientes, siendo el fin del viaje la ciudad de Acapulco, en la cual se quedaría unos meses. Debido a la longitud de la ruta y a los diferentes transbordos necesarios para llevarla a cabo, tanto en tren como en barco, el viaje se pospuso en varias ocasiones: “I’ve postponed the trip to Mexico until the end of October”, escribía Mistral a Doris en una carta fechada el 12 de agosto de 1948, “and I didn’t go to Puerto Rico because of a small student rebellion there.”¹¹

Otro de los problemas con este viaje continental, así como con otros que realizaría Mistral a lo largo de su vida, era la diferencia entre los diferentes climas y la altitud de los territorios. Los hábitos de Mistral, a menudo referidos en su correspondencia, le impedían viajar sin realizar constantes paradas para evitar la fatiga, por lo cual los trayectos solían alargarse más de lo habitual. Asimismo, existía una preocupación constante por los precarios servicios de correos que obligaban a Mistral a acumular cartas durante semanas, incluso meses, hasta que podía enviarlas de forma segura:

Vida mía, esa carta que va es “diplomática”, tú comprendes. Yo no pienso nunca ni en irme sin ti a Santa Bárbara ni a Italia [...] El retardo de tus cartas —y de las mías— se debe a que no sale ni llega aquí el correo aéreo. Va de aquí a México, de ahí parte de tu Nueva York¹².

Doris Danita:

Hoy es 5. Yo regresé ayer tarde de Jalapa (ya te conté en carta de ayer lo del viaje con Paulita y Emma Godoy). He andado cargando un montón de cartas mías para ti. Por fin hoy las certifiqué yo mismo y las puse al correo en Veracruz. Fueron en dos grandes sobre certificados. Y con acuse de recibo. (Tal vez no te hallan en tu apartamento y no las dejan. Yo pensé en esto). Cóbralas vida mía.

10. *Ibid.*, p.3 4.

11. GARCÍA GORENA, *op.cit.*, p. 24.

12. Gabriela MISTRAL, *op. cit.*, p. 75-76.

Son mucha escritura. Porque, excepto los días de viaje, yo te escribo casi todas las noches¹³.

Estas mismas preocupaciones sobre el correo y la dificultad comunicativa durante los viajes se trasladan, asimismo, a las cartas con Victoria Ocampo:

Muy querida Gabriela:

Tu carta —que me enviaron desde Buenos Aires— me llegó a Lisboa. Antes de ayer desembarcamos con Angélica en Cherbourg, después de soportar durante un día y una noche un mar de fondo que lanzaba contra el suelo cuanto había en las mesas y hacía rodar de un lado para otro sillas, valijas y personas. Todavía no hemos descansado bien de esos sacudones (algunos viajeros se lastimaron y dicen que los stewarts [sic] estaban asustados). But *tout est bien que finit bien* (Ocampo)¹⁴.

Su carta ha andado paseando el Sur de los EE.UU. Al fin me alcanzó en Atlanta. Porque dejé hace rato St. Augustine, y me fui a N. Orleans, que me pareció la ciudad de peor gusto que he visto, una sub-Marsella de horribles calles, paseos y vestimentas [...] De allí me fui a Atlanta, dicen que para ver a un preso de P.Rico [...] Quise ver Atlanta, porque, si he de volverme de Europa acá, pudiera ser a ese punto en que la Florida caliente y árida se acaba y no comienza aún en pleno el reino yanqui (Mistral)¹⁵.

Esta logística del viaje es una parte muy significativa y recurrente en la correspondencia personal de Mistral. La preocupación por los gastos de desplazamientos, la dificultad de hallar un hospedaje adecuado, así como la mención de los diferentes hoteles y medios de transporte utilizados son un tema constante en las cartas, especialmente en aquellas dirigidas a Doris Dana, con la que siempre compartía y trazaba sus itinerarios. La planificación de sus viajes es, pues, una constante en el epistolario que establece con Dana, algo que, junto con los relatos de una cotidianidad que roza lo costumbrista y que Mistral plasmaba en sus cartas diarias (en ocasiones, más de dos o tres¹⁶), nos ayuda a trazar un plano bastante preciso de los desplazamientos que realizó

13. *Ibid.*, p. 159.

14. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 177.

15. *Ibid.*, p. 96.

16. Algunos ejemplos: dos cartas fechadas el 22 de abril de 1949 (2009: 90, 92), dos el 26 de abril de 1949 (2009: 98, 99), dos el 25 de mayo de 1949 (2009: 115, 119), cuatro el 27 de noviembre de 1949 (2009: 142, 144, 146, 147), dos el 5 de julio de 1950 (2009: 238, 241), entre otras. En ocasiones, Dana también enviaba más de una carta al día: “Tú dices que tú has recibido tres cartas

durante su última década: EE. UU. [California], México (1948-1950), Veracruz (1951), Italia (1952), EE. UU. [Long Island, Nueva Orleans] (1953-1956) y Chile (1954).

Una de las etapas más importantes de Mistral en sus últimos años fue, sin duda, su estancia como cónsul en Nápoles y la ciudad italiana de Rapallo, de 1950 a 1953. La diplomática, que servía por aquel entonces como cónsul en Jalapa y Mocambo, cerca del estado de Veracruz (México), solicitó un cambio de destino al gobierno chileno debido a varias razones, entre ellas, la xenofobia que experimentaban tanto ella como Dana —ambas residían juntas— y varios conflictos de índole personal con su secretaria, Palma Guillén. Así, el 20 de diciembre de 1949 Mistral comienza a escribir a Dana, que trabajaba a temporadas en Nueva York, con detalles sobre su próxima partida hacia Italia:

Acabo de despachar la selección de libros que llevo y o que dejo en [el hotel] Mocambo. Porque mañana nos vamos al [Hacienda el] Lencero [...] Creo que hoy hayas recibido mi carta sobre el viaje a Italia. Y espero que me pongas un telegrama diciéndome si vas o no vas conmigo a Italia¹⁷.

La distancia entre ambas es, de nuevo, motivo capital de la escritura de las cartas, que pasan de ser un simple medio de comunicación para convertirse en un complejo espacio íntimo en el que Mistral se configura como un sujeto “paciente”, que se halla enclaustrado en una espera continua y que, por tanto, anhela el viaje como modo de escape de esa inmovilidad:

Yo tuve ayer carta tuya. ¡Gracias! En toda esta mudanza, tú habrías ayudado mucho. Pero solo te preocupaba el viaje a Nueva York. Han pasado, creo, casi dos meses y no has vuelto. Me decías que tus asuntos iban bien; pero quisiste hacer allí más cosas y de este modo yo estoy aquí con el viaje mío a cuestas. Creo haberte dicho que, de golpe, me di cuenta de que me dieron una comisión para Italia, con orden de pasaje incluso. Por eso y además por ciertos imponderables, yo he resuelto irme¹⁸.

Bustos realiza un interesante enfoque semiológico en su análisis de la correspondencia mistraliana con Dana al que merece la pena referirse.

mías. En el mismo día he mandado cuatro —dos a Hotel México— y dos a Hotel Salmones”. Gabriela MISTRAL, *op. cit.*, p. 86.

17. *Ibid.*, p. 177

18. *Ibid.*

Argumenta que, en efecto, “la ausencia se convierte en un episodio que se codifica lingüísticamente como prueba de abandono; el “otro” se encuentra en estado de perpetua partida, es migratorio, huidizo; mientras que el sujeto que enuncia construye una autopercepción que lo sitúa en la inmovilidad, en el sedentarismo.”¹⁹ No resulta así, pues, extraño que Mistral tratara de incluir a Dana, la “otra” ausente, en sus viajes y mudanzas, algo que se observa en la planificación de su viaje a Italia, en el invierno de 1949:

Me duele que no estés aquí: mis libros y papeles tendrán que arreglarlos las criadas. Me parece mal. Yo llevaré lo más necesario. Porque yo debo volver a causa de esta tierra dada. Estoy agitada, muy nerviosa. Creo que te corresponde tomar tu pasaje allá [en Nueva York] y embarcar en la Habana [...] Desembarcaremos en Génova. Daré conferencia e iremos bajando poco a poco: Turín, tal vez Milán, Venecia, etc., etc. En judíos errantes. Ten paciencia y valor. Por ti y por mí²⁰.

La planificación de un itinerario se configura ya desde el primer indicio del viaje como una especie de éxodo, de errancia forzada por una serie de agentes externos como son la ausencia reiterada de Dana y la invasión de la privacidad de Mistral por parte de Palma Guillén y Eda Ramelli. “Ayer te mandé unas letras desde Veracruz, sin certificar, porque se pasó la hora”, escribe Mistral, en una carta fechada el 18 de diciembre de 1949, “¡La encuentro hoy en mi bolsillo, de los hurgados por Eda Ramelli y por Palma. No es vida esta de no ser libre ni aun en su casa [...] Yo funciono, por «acumulaciones». Y ya me cargué, me colmé y vino la explosión”²¹.

Esta “explosión” a la que alude Mistral justificaría la rapidez con la que fue planeado este viaje, que conllevaba una mudanza completa a un país extranjero y a un nuevo hogar. Dana escribe, al respecto, varios telegramas de respuesta en los que ruega a Mistral paciencia y que la espere antes de partir hacia Italia²². Ambas mujeres intercambian varias cartas y telegramas los días posteriores, ultimando los últimos detalles de ese viaje que finalmente

19. Ana K. BUSTOS, *op.cit.*

20. Gabriela MISTRAL, *op.cit.*, p. 175.

21. *Ibid.*, p.174

22. “Me da mucha pena noticias. Ten paciencia y perdónala [a Palma]. También Yin quería esto. No abandona la tierra, te ruego. Yo no debo tirar mi trabajo en este momento. Me haría mucho daño. Va carta larga. Rogándote no hacer cosas en definitiva. Espérame en México. Todo tiene que salir bien (Dana)”. *Ibid.*, p. 179.

realizarían por barco en noviembre de 1950, tras sucesivos impedimentos y un breve consulado en Veracruz²³. (2009: 189, 193, 213, 234, 237, 244).

México, EE. UU., Italia, Cuba o Francia son solo algunos de los países que Mistral visitó a lo largo de su última década. En su correspondencia con Dana, recordemos, fechada de 1947 a 1956, Mistral escribía con especial detalle todos sus itinerarios y rutas. El estilo cuidado de sus descripciones va más allá del mero paisajismo; se arraiga en una especie de costumbrismo naturalista mediante el cual autora crea un espacio íntimo y personal, recreando todos y cada uno de los pequeños detalles de su vida diaria, de los lugares visitados, de los hogares habitados. Mediante esta configuración privada, íntima, de los espacios cotidianos en sus cartas a Dana, Mistral transmite una parte muy significativa de su mundo personal. Este actúa como un marco de inscripción en el que el Yo autoral se registra como un sujeto desarrollado de forma fragmentaria, desde un enfoque introspectivo en el que abundan las reflexiones personales y profundas expresiones de pasión y melancolía.

Sobre su viaje y estancia consular en Veracruz, en 1950, escribe y propone encontrarse en la frontera entre México y EE. UU.:

En cuanto a mí, yo creo que después de estar unos meses en Veracruz (me han nombrado cónsul allá) yo podría ir a verte a la frontera y tal vez llegar a California por lo de mis casas. Ay, esta esperanza me mantendrá. Estoy a oscuras y no sé si todavía tú puedes salir de EE. UU. y venir a México²⁴.

Sus encuentros en territorios fronterizos eran habituales, así como también lo era la vida migratoria y los viajes constantes entre dos o más ciudades, lo cual sugiere la configuración de un espacio liminar en el que se producían no solo las reuniones entre ambas, sino también, la escritura de las mismas cartas:

Este viaje, querida mía, tendrías tú que hacerlo por barco, si vinieses a Veracruz-Jalapa o a Guadalajara-Chalapa, y por tierra si yo me fuese a Ensenada. Si tú fueses hacia la frontera norte a encontrarte conmigo, deberías hacer, a lo menos, cuatro o cinco jornadas. El movimiento del tren daña el corazón. Esta sería cuestión de que me prometás que tú harás esas jornadas en tu viaje a Nueva York. Los Ángeles o Nueva York-Laredo. Yo no te permitiré más que te fatigues ni abusos de tu fuerza. Nunca más.

23. *Ibid.*, p. 189, 193, 213, 234, 237, 244,

24. *Ibid.*, p. 234

Ya no puedes viajar más por avión. Piensa cómo llegarás tú a California. Y cómo se arregla lo de tu auto. Tal vez el chofer de Palma pudiese llevarme con mis bultos a California. Allí, en la frontera, nos juntaríamos.

Hijita mía: te escribo desde Sorrento, donde estamos a causa del calor africano de Nápoles [...] ¿Dónde estás, pajarito volador? No sé dónde ubicarte [...] ¿Cómo te portas? ¿Qué haces? Sin tus cartas, que estarán en Nápoles, estoy a ciegas. Yo quisiera saberte en el campo ²⁵.

En estas cartas, escritas desde numerosos países y ciudades, abundan, como ya hemos apuntado, los topónimos, los detallados itinerarios que Mistral seguía, con fechas exactas y los nombres de los hoteles donde se hospedaba, así como sus impresiones sobre las ciudades o sobre el acto mismo de viajar²⁶. Incluso en sus últimos años de su vida, cuando ambas residían juntas en Long Island, Mistral continúa documentando en sus cartas sus viajes y desplazamientos por el continente americano con un gran detallismo. Un ejemplo de ello son sus cartas a Dana escritas durante el trayecto a Nueva Orleans, textos gestados en el camino, en puro tránsito:

Querida y pensada a cada rato: no tengo ninguna noticia tuya aunque tú sabes dónde estoy. Yo sigo pasado mañana hacia Nueva Orleans. [...] Por ejemplo: yo pienso aprovechar mi bajada al mar para observar si, como otras veces, él me alivia el corazón. No anda bien. Si yo me aliviase allá, pediré al gobierno mudarme a cualquier punto del mar.

Querida: perdón por la tardanza: nos vinimos aquí (Nueva Orleans) buscando sol y hasta hoy no sale... De seguir así —me da rabia— habría que devolverse [...] Esperamos seguir viaje pasado mañana. Si sigue lloviendo habrá que suprimir el viaje y regresar. Yo necesito del Mar, no de Nueva Orleans²⁷.

Es necesario apuntar como décadas antes de iniciar su correspondencia con Dana, Mistral ya relataba sus viajes en sus cartas a la argentina Victoria Ocampo. Las líneas compartidas entre las dos escritoras trataban, de forma mayoritaria, su interés común por la literatura, por la cuestión americana y por sus propias producciones poéticas.

25. *Ibid.*, p. 68-69, 74, 297.

26. *Ibid.*, p. 388-389.

27. *Ibid.*, p. 425,431,

Aun así, y debido a las responsabilidades profesionales de ambas, que las obligaban a estar a menudo en movimiento, hallamos múltiples memorias de sus viajes:

Yo deseo mucho —cada vez más— hablar con mi Victoria. He andado más de dos meses fuera, en Francia, Alemania y Dinamarca. He de mandarle al sosegar —acabo de regresar— ese art. Sobre Ud. Oí a Duhamel y su mujer recordarla, en París (Mistral).

Vivo en el *Hotel de la Trémoille, 14 rue de la Trémoille, Paris* (Ocampo).

Querida: Yo salgo mañana para Nueva Orleans. El invierno de N.Y. me dobla el reuma (Mistral).

Llevaremos 21 días en Lima. Nos iremos el 17. No sabemos aún si a... Guayaquil. Quiere Zaldumbide que vaya a su país, pero no puedo subir a carrito. Yo vuelvo a estar cansada como cuando salí de Uruguay. Y Coni suspira en pleno organdí por el aire de EE. UU... En todo caso quedaríamos sólo ocho días en Guayaquil (Dicen que es lindo ver *pasar* el Guayas, el río grande y lento) (Mistral)²⁸.

Son frecuentes los detalles como los medios de transporte que utilizaban (tren, coche, barco) o los hoteles en los que se hospedaban (el *Hôtel Trémoille* era el predilecto de Ocampo en París, y Mistral se solía hospedarse allí durante sus estancias en la capital francesa). Asimismo, la mención de sus itinerarios y sus destinos, unido al uso de verbos como el pretérito perfecto compuesto (“He andado”, “He de mandarle”), el presente (“Yo deseo”, “Salgo mañana”) o de perífrasis verbales como “Acabo de regresar” subrayan ese “efecto de inmediatez” o “efecto de realidad”²⁹ tan particular de la forma carta que traslada tanto al receptor como al lector a un “falso presente” —falso, en cuanto a que ya ha sucedido y, por tanto, pertenece al pasado. En otras palabras, al momento inmediato de la escritura.

Volviendo al contenido temático de las cartas, en concreto, al relato de sus viajes, el más significativo fue, sin duda, el realizado por Gabriela Mistral a Argentina, invitada por Victoria Ocampo a su casa en el Mar de Plata. Fue durante esa breve estancia en 1937 en la que hallamos un registro, por parte de Ocampo, de la llegada de Mistral a su hogar, de su experiencia de viaje y la relación que establece con la tierra natal de la argentina. Escribe, así, en uno de sus ensayos sobre la chilena:

28. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 58, 179, 259, 93.

29. Ana K. BUSTOS, *op.cit.*

Nuestra amistad empezó de veras cuando vino a Buenos Aires y yo la invité a pasar una temporada en Mar de Plata. Supe que había llegado allí cuando su secretaria me telefoneó de la estación para anunciarme (sin previo aviso) que ya estaban esperando que alguien las fuese a buscar. Diluviaba y ni encontraban taxi, ni sabían a ciencia cierta donde vivía yo [...] Cómo se manejaban esas dos mujeres que andaban rodando por el mundo y que caían a Mar de Plata con ideas tan vagas de su paradero y el mío era cosa que nunca me he explicado. Pero Gabriela tenía un Dios aparte [...] A la media hora de mandar yo el auto, Gabriela estaba sentada junto a mi cama. Me hablaba no sólo de la lluvia sino de la tierra, del cielo y de la condición humana³⁰.

Muy significativa en estas líneas resulta la admiración de la argentina por la forma tan natural, casi innata, de viajar que tenía Mistral: “rodando por el mundo”, “cayendo” en lugares extranjeros sin nada más que su maleta y su anhelo de viajar. A pesar de que sus correspondencias nos demuestran, mediante sus detallados itinerarios, que planeaba de forma coherente sus viajes, en muchas ocasiones sus partidas eran repentinas e improvisadas, como su arrebatada mudanza a Italia, en 1950, o su traslado a Lisboa, en 1933, al igual que las numerosas solicitudes de cambio de residencia consular que solicitó al gobierno chileno lo largo de su vida.

El viaje marcó indudablemente la larga amistad de Mistral y Ocampo, siendo, también, origen de la misma, pues ambas se vieron por primera vez en tierras extranjeras después de haberse carteadado varias veces. “La conocí hace 27 años, en España”, decía Ocampo en un ensayo escrito en marzo de 1957, dos meses después de la muerte de Mistral³¹. “María de Maeztu, la tan española, me llevó a casa de la tan viajera, aunque tan chilena, india y vasca”. En el mismo ensayo, Ocampo rememora y cita los países y ciudades más relevantes en su relación y como cada uno de ellos perteneció a una época concreta que marcó la vida de la chilena:

En Madrid (cuando me la presentaron).

En Mar de Plata (donde vivió feliz).

En Buenos Aires (con sus amigos, en mi casa).

En Niza (con su sobrino).

En Roma (con su angustia).

30. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 317.

31. *Ibid.* p. 305-313: “Y Lucila, que hablaba a río...”

En Washington (aquella noche, de vuelta de Estocolmo, después de recibir el Premio Nobel, cuando me contó el suicidio de su sobrino, el ser que más quería).

En Rosslyn (entre los árboles sin hojas de la casa de Doris Dana).

En el sanatorio anónimo de Hempstead (viéndola pasar por el momento ya previsto y descrito por ella):

Cuando mi cuello roto no pueda sostenerme.

En el océano Atlántico (al pasar mi barco a nuestro hemisferio) ³²

Con todo esto, resulta evidente que el tema viaje no es solo un motivo estético en la poesía mistraliana, sino que va más allá del verso y cruza hasta su prosa más íntima: su correspondencia y sus diarios personales. Tanto en estas últimas líneas de Ocampo sobre la relación de Mistral con los espacios geográficos que ocupó, como en las innumerables cartas a Dana, que podrían ser consideradas un compendio de todos los desplazamientos que realizó la chilena desde 1948 hasta el final de sus días, se demuestra la forma en la que el viaje estructura y vertebrata tanto la vida como su producción poética —véase como muestra, la redacción de su obra *Poema de Chile*, ligada a sus viajes de regreso al país natal.

Así, se pone de manifiesto que ese tránsito continuado que fue su vida es un elemento clave que no sólo marca su obra poética y ensayística, sino que, incluso, condiciona la inscripción de Gabriela Mistral como sujeto identitario en sus textos públicos y privados, y en los distintos espacios socioculturales que ocupó como mujer extranjera y racializada.

Y es que la expresión mistraliana de lo extranjero se recoge en sus cartas, en especial en las intercambiadas con Victoria Ocampo, junto con la cual compartió, a lo largo de su vida, una búsqueda constante de la identidad americana. Mistral, que era india y mestiza, recelaba del “afrancesamiento” de Ocampo, que había nacido en el seno de una familia aristocrática y había sido educada en francés —de hecho, la primera carta escrita por Ocampo a Mistral estaba escrita en dicha lengua (Blaisse, 2004: 74)³³. La cuestión de la americanidad es frecuente tanto en la obra poética como en la ensayística de Mistral, y más allá de su bibliografía, ese auténtico americanismo que la chilena trató de definir a lo largo de su vida se revela, también, en sus escritos

32. *Ibid.*, p. 317.

33. Dorothee BLAISSE, “La vida sociocultural de Chile en la primera mitad del siglo XX” en *Las correspondencias entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo*, Universiteit van Amsterdam, Spaanse Taal en Cultuur, 2004, p. 74.

privados. Así, escribía Mistral en una carta del 24 de enero de 1937, desde Portugal:

Qué bueno es que su Argentina sea lo bastante grande para sí misma y para los que la necesitan en estos trances. México, a Dios gracias, va a llevar diez, nada menos que diez, profesores en poquito más. Yo todavía no saco nada de mi tierra, pero esto de México, logrado desde este Portugal, por Ministro amigo, me alia la conciencia americana³⁴.

En efecto, la “conciencia americana” de Mistral era parte intrínseca de su identidad como mujer mestiza y motivación fundamental de sus empresas de reforma educativas y de su labor como escritora, siempre por y para América. Imposible resulta, pues, separar la obra mistraliana del americanismo, especialmente su obra de madurez, del mismo modo que sería erróneo eludir el tema de su compleja relación con su país natal, Chile. Ocampo en sus *Testimonios*, recuerda como “Gabriela se había propuesto firmemente regalarme América. Tiene fantasías como esa. Pero exigía, a cambio, que yo regalase a América —flaca retribución— mi propia persona, sin reservas.”³⁵ Y, sin embargo, Mistral a menudo expresaba sus propias reservas sobre su regreso al país de origen, prolongando sus estancias en el extranjero todo lo posible: “Algún día me llevarán a tirones hacia Chile. Pero yo confío en el pobre pedazo de memoria que tengo para acordarme de que nuestros países tropicales son xenofobia pura y... una urticaria rabiosa hecha de envidia³⁶”.

Resulta muy significativa en esta experiencia de lo extranjero y de su relación con la identidad analizar otro de los temas predilectos en estas correspondencias: la pérdida de la lengua materna. Dicha preocupación, casi una obsesión, se recoge en varias cartas a Ocampo:

Creo que si yo comenzase mi día oyendo cantar un gallo u oyendo un grito en español de alguien que me diga “Levántate” yo no tendría esta cosa fea y deprimente [de ánimo].

Favor de traerme unos *catálogos* de tus librerías. Yo estoy olvidando el español³⁷.

34. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 57.

35. Dorothee BLAISE, *op.cit.*, p. 72.

36. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 172.

37. *Ibid.*, p. 210, 259.

De igual modo, Dana reconoce el rechazo de Mistral por los Estados Unidos y lo relaciona con la ausencia del idioma materno en los siguientes términos: “Tú no quieres a los Estados Unidos y tú no tienes la lengua. Y ahora yo sé bien que horror de sufrimiento es vivir sin lengua.” Nos encontramos aquí ante una convivencia tensionada entre la lengua materna y la extranjera, pues, aunque existe un temor a la pérdida de lo natal, de los orígenes, también se observa una adopción de vocablos y expresiones tanto del portugués como del francés, idioma en el que Mistral solía leer:

Un día híbrido, el de ayer, de puras *saudades* [anhelos] tuyas.

Saudades anchas y conmovidas, en Connie y en mí, de estos 8 días dichosos (miedo que me da estampar el adjetivo...).

Moi, Pur Sang [Yo, pura sangre].

Llegó un número de Sur con dos cosas tuyas y aquel largo y maduro artículo del francés, denso de cultura y de *sagesse* [sabiduría]³⁸.

De nuevo, se manifiesta la posición dislocante, casi contradictoria, en la que Mistral oscilaba entre dos orillas: el país natal y sus nuevas patrias extranjeras, a medio camino entre unas y otras. Incapaz de echar raíces en ningún lugar, su experiencia nómada la llevará a este eterno estar-y-no-estar, a una polarización entre la presencia y ausencia, pues, como bien admite en sus diarios de madurez, “la vida pierde todo sentido y una se siente un mero fantasma [...] Mi vida es, a la vez, un tumulto de visitas y una gran soledad interior”³⁹.

Al igual que en su imaginario poético, la figura del fantasma o espíritu, y el simbolismo del cuerpo desecho, ausente⁴⁰, está intrínsecamente ligada a su vagabundaje y a esa incapacidad de asimilación cultural que la aislaría en una condición de eterna extranjera, sentimiento que recoge en su correspondencia y diarios —“Gracias a Dios tú tienes familia, Votoya y país”, escribía Mistral,

38. *Ibid.*, p. 69, 81, 119.

39. Gabriela MISTRAL & J. QUEZADA, *Bendita mi lengua sea: Diario íntimo de Gabriela Mistral, 1905-1956*, Santiago, Chile, Planeta / Ariel, 2002, p. 222.

40. “Ando con un cuerpo que ya no vale nada” (*Ibid.*, p. 228); “Con los años nos vamos reduciendo a escombros” (*Ibid.*, p. 236); “Se me va todo, se nos va todo. Apenas puedo despedirme” (*Ibid.*, p. 237). En poesía, ver “La extranjera” o “Desecha” en Gabriela MISTRAL, *Tala*, Sur, 1938, pp. 128, 159.

en una carta de marzo de 1953, “No extranjerismo *perpetuo*.”⁴¹—, así como también en su poesía.

Esta relación con lo extranjero viene intrínsecamente ligada al viaje, como bien se aprecia en la lectura de sus cartas, sus diarios íntimos y su poesía. Muy significativo resulta también ese estar-y-no-estar en muchos espacios al mismo tiempo, sin lograr una estabilidad suficiente como para asimilarse en un contexto sociocultural particular. “Es algo muy melancólico esta situación de mujer extranjera y sola”, escribía Mistral en su “Cuaderno de los Adioses”, “Y más que eso, muy triste, envejecer en tierras extrañas, leer noticias extrañas, aprender cosas que a uno ya no le valen para vivir.”⁴²

Mistral, que siempre se sentía deprimida en las ciudades, trató, sin embargo, de establecer un hogar en un espacio liminar entre la urbe y las afueras, una tregua en esa constante oposición que se traslada, también, a su relación con Dana, simbolizando Mistral esa naturaleza rural idílica y Dana la moderna metrópolis neoyorquina. “Yo sé que tú [Doris] no quieres otra cosa que no dejar Nueva York”, reconoce Mistral, en una carta sin fecha de 1953. “Yo creo que Uds. Tienen algunos alrededores botánicos, es decir, arbolados y frescos. Dime las posibilidades que haya de hallar ahí algo que se parezca a una vida en el campo⁴³”. Esta vida en el campo, recreada incluso dentro del espacio urbano, resulta primordial para la configuración de hogar en el imaginario mistraliano.

Finalmente, ambas mujeres lograron establecerse primero a las afueras de Santa Bárbara y, después, en Roslyn, Long Island, en una casa rodeada de árboles que perteneció a las dos⁴⁴, pero cuya propiedad conjunta se mantuvo en secreto en las correspondencias a Ocampo. Así, cada vez que Mistral escribe a la argentina sobre su casa de Roslyn, en los últimos años de su vida, la describe como “la casa de Doris”. Ocampo describe, en este sentido, la casa de Long

41. Gabriela MISTRAL, *Recado a Victoria Ocampo* [manuscrito], Archivo del Escritor, 2007, p.211. En línea, Biblioteca Nacional Digital de Chile <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-143063.html>. Accedido en 15 / 2 / 2023.

42. Gabriela MISTRAL & J. QUEZADA, *op.cit.*, p. 235.

43. Gabriela MISTRAL, *op.cit.*, p. 402.

44. En sus cartas con Doris Dana, Mistral habla sobre el alquiler de las casas que ya tenía en propiedad y la urgencia de venderlas para poder comprar una nueva casa a nombre de las dos: “Voy a vivir a Florida solamente por ti, porque tú vivas conmigo allí, ya que no quieres volver a Europa. Voy únicamente por esta razón. [...] Yo necesito hacer una vez más una instalación de casa y pretendo, además, comprarme una casa en Florida. El proyecto es hasta ambicioso (Para las dos la casa).” *Ibid.*, p. 387.

Island donde Mistral pasó sus últimos días como su verdadero hogar, ese lugar soñado, rodeado de árboles y pura naturaleza:

El lugar donde vive (donde se está muriendo) es precioso, lleno de árboles y de casitas suficientemente *espacées* para no molestarte mutuamente. La suya [...] está sobre *a hill*. De cada cuarto [...] se ven los bosques circundantes; en realidad, son más bien plantación de árboles con espacio entre ellos, de modo que no se ahogan. A lo lejos, hay algo así como unas colinas ⁴⁵.

Como el 7 de abril de 1937, ella estaba en cama, rodeada de árboles que asomaban su ramas y copas por las ventanas; circundaban el dormitorio. Como el 7 de abril, yo estaba sentada junto a ella, escuchando, mirando. Era una tarde helada y radiante del invierno de Long Island. Una tarde con abedules y cielo azul y viento insistente. Me conocía sin acordarse bien del presente, creo yo.⁴⁶

Resulta muy interesante señalar, para concluir, la referencia a un pasado reconstruido desde la memoria y la nostalgia que Ocampo establece en su recuerdo de la chilena une, a través del tiempo, dos casas muy distintas: la casa de la argentina en el Mar de Plata y la residencia de la chilena en Roslyn, concediendo a ambas la condición de hogar, pues en ambos lugares se gestó una intimidad y un sentimiento de pertenencia imprescindible en la articulación del espacio privado del hogar. Es precisamente mediante esta oposición entre el espacio exterior, natural y orgánico, y el interior, íntimo y privado, se construye ese concepto de hogar que la inestabilidad y el nomadismo de Mistral le impidió obtener hasta los últimos años de su vida. Las diferentes residencias estacionarias en las que la chilena se estableció se constituyen como elementos de extrañamiento y alienación, unidas a esa sensación de extranjerismo perpetua que se traduce en una escritura “de frontera”, en fuga, siempre en movimiento.

45. Gabriela MISTRAL, E. HORAN & Victoria OCAMPO, *op.cit.*, p. 287.

46. *Ibid.*, p. 308.

Glosas al *retrato* de Balzac que *pintó* Baudelaire

Matías López López
Universitat de Lleida
matias.lopez@udl.cat

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

Glosses al *retrat* de Balzac que *pintà* Baudelaire

Charles Baudelaire ha estat, més enllà del poeta *altíssimo* que tots celebrem, un crític d'art extraordinari. Les seves pàgines crítiques, en les quals acredita un profund coneixement de la literatura francesa i de la literatura d'altres països, ens regalen judicis d'una gran saviesa. Presentem i comentem aquí les seves opinions sobre Honoré de Balzac, un escriptor que Baudelaire admirava. Els punts de vista de Baudelaire, lluny de ser elogis buits o gratuïts, són tot un exemple de rigor hermenèutic.

MOTS CLAU

Baudelaire, Balzac, crítica literària, retrat literari, hermenèutica.

RÉSUMÉ

Commentaires au *portrait* de Balzac que Baudelaire *peignit*

Charles Baudelaire a été, au delà du poète *altíssimo* qu'on célèbre, un excellent critique d'art. Ses pages critiques, où il démontre une connaissance profonde de la littérature française et de la littérature étrangère, nous offrent des jugements vraiment savants. Nous présentons et nous commentons ici ses avis sur Honoré de Balzac, un écrivain que Baudelaire admirait. Les points de vue de Baudelaire ne sont pas des éloges vides ou gratuits, mais surtout des exemples de rigueur herméneutique.

MOTS-CLÉS

Baudelaire, Balzac, critique littéraire, portrait littéraire, herméneutique.

RESUMEN

Glosas al retrato de Balzac que pintó Baudelaire

Charles Baudelaire ha sido, más allá del poeta *altissimo* que todos celebramos, un crítico de arte extraordinario. Sus páginas críticas, en las que acredita un profundo conocimiento de la literatura francesa y de la literatura de otros países, nos regalan juicios de una gran sabiduría. Presentamos y comentamos aquí sus opiniones sobre Honoré de Balzac, un escritor a quien Baudelaire admiraba. Los puntos de vista de Baudelaire, lejos de ser elogios vacíos o gratuitos, son todo un ejemplo de rigor hermenéutico.

PALABRAS CLAVE

Baudelaire, Balzac, crítica literaria, retrato literario, hermenéutica.

ABSTRACT

Explanations to the Balzac's portrait painted by Baudelaire

Charles Baudelaire has been, beyond that kind of poet *altissimo* which we all praise, an extraordinary critic of arts. His critical pages, where he reveals a deep knowledge of French literature and of other countries' literature, give judgments of a great sapience to us. We introduce here and we comment upon his opinions about Honoré de Balzac, a writer that Baudelaire admired. Baudelaire's points of view are far from being unsubstantial or gratuitous panegyrics; they are, indeed, a paradigm of hermeneutical authority.

KEYWORDS

Baudelaire, Balzac, literary criticism, literary portrait, hermeneutics.

“Terminado de imprimir en Capellades en el mes de noviembre de 2022”, descubrí en una librería, en esos días de otoño del mismo año, el volumen —editado en Barcelona, magníficamente según es su costumbre, por Acantilado— que lleva por título *Charles Baudelaire. Escritos sobre arte, literatura y música (1845-1866)*, con prólogo de Giovanni Macchia y con selección de textos —junto con notas y traducción— de José Ramón Monreal. Ese descubrimiento coincidió casualmente en el tiempo, aunque nada es casual, con la invitación de la Dra. Àngels Santa a participar en las páginas de *L'ull crític*. Tras evaluar el alcance de las menciones que hace Baudelaire [1821-1867] de la persona (del escritor, en suma) o bien de la obra de Honoré de Balzac [1799-1850], pensé, inmerso como me hallo en el estudio de este

Prometeo de las Letras que es el novelista de Tours, que valía la pena hacerse eco de las anotaciones o reflexiones sobre el autor de *La Comedia Humana* —harto abundantes, como era de esperar— del agudo e inteligente crítico de arte que fue el poeta —y nada desdeñable prosista ‘poético’, me atrevería a añadir— de cuya inspiración brotó ese otro monumento literario que son *Las flores del mal*.

Me vino, pues, al recuerdo el librito [85 páginas] de Mariella Cagnetta *Ne nostros contemnas. ‘Manuale’ di letteratura latina a cura degli autori medesimi* (Venosa, Edizioni Osanna, 1995), en el que la autora se plantea, partiendo de cierto comentario de Antonio —uno de los protagonistas del diálogo ciceroniano *De oratore*—, que los mejores historiadores de cualquier literatura son los propios escritores pertenecientes a ella, pues son a menudo quienes mejor han *leído* y quienes mejor han *entendido* la tradición que heredan, de tal suerte que, a nuestro propósito, el concepto se aplicaría a la posibilidad de esbozar una historia de la literatura francesa escrita por sus propios autores y referida a sus hitos principales. En II 12, 51 de *De oratore*, Antonio —y como si de un mandamiento bíblico se tratara— sentencia “No menospreciarás a los nuestros”, esto es, los verdaderos modelos y los grandes maestros son los más cercanos, ya que su familiaridad con el paisaje intelectual inmediato suele redundar, cuando los comentarios están iluminados por la honestidad (vaya la sinceridad en la dirección que quiera tomar), en la acentuación e incremento de la perspicacia hermenéutica. Es el caso de Baudelaire: en sus páginas críticas, desgrana una serie de consideraciones sobre Balzac que equivalen —tornando ciertas las palabras de Horacio [65-8 a. C.] en su *Poética*, v. 361: *ut pictura póesis*— a un valioso *retrato literario*. Voy a trazar en mi exposición los rasgos más sobresalientes de dicha *pintura*, partiendo de los pasajes de Baudelaire —remitiré a las páginas de la edición de Monreal— y tratando de obtener, con arreglo a unos cuantos apartados, una redacción que me facilite adoptar un estilo próximo al de los apuntes o impresiones —con un tono no alejado del de la confidencia o del del esbozo de unos escolios en los márgenes— que la lectura me ha ido sugiriendo.

1. Generalidades sobre el genio de Balzac¹

Los escritores franceses del tiempo de Balzac y Baudelaire defendían una nueva y particular forma de belleza que no se correspondía ya con la de

1. Remito a las páginas 152, 438-439 y 450 de la edición de Monreal.

los varones ilustres de la historia antigua (como podían haber sido Alejandro Magno o Julio César) ni de la mitología homérica (como Aquiles o Agamenón). Para Baudelaire, es la propia vida parisiense el canon de belleza que se impone y que se erige, además, en la norma de normas. En París se resume todo: la literatura, nutrida de poderosas intuiciones poéticas, y un rango de sociedad que no cesa en su capacidad de aportar temas y argumentos de portentosa envergadura a la novela de costumbres, “la que mejor se adapta a los gustos de la multitud, pues la multitud se complace en los espejos en los que puede contemplarse y a París lo que más le gusta es oír hablar de París” (cf. p. 510 de la edición de Monreal). Baudelaire incide en lo que él llama ‘atmósfera’, que no siempre es algo que los ojos sepan ver, y otorga a Balzac el privilegio de ser el gran intérprete de esa modalidad de belleza moderna que puede adoptar incluso —cuando procede— un rostro convulso; con el entusiasmo que lo caracteriza —y que lo distingue como poeta—, Baudelaire proclama que los personajes de Balzac (Rastignac, Vautrin, Birotteau, Fontanarès...) son superiores a los héroes de la *Iliada*. No fue Baudelaire el único en establecer este parangón: la superdotada capacidad de observación de Balzac, que no debe ser vista como un mérito menor sino como el instrumento de su apasionado impulso visionario, fue puesta de relieve también por los Goncourt, quienes discutían un punto de vista arraigado según el cual *La Comedia Humana* no pasaba de ser un plagio de la *Odisea*². Baudelaire va mucho más allá y sostiene que “Balzac es el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético de cuantos personajes creó Balzac”, y no estamos ante una definición banal: Balzac confundió vida con literatura, y no sólo transfería alma a sus criaturas sino que la propia construcción social del hombre Balzac daba de él —por retroalimentación— una imagen *novelesca* empeñada, como si de un imperativo insoslayable se estuviera hablando, en elevarse a lo sublime con la concomitancia creciente de estímulos que tenían su origen en cuanto escribía y que lo separaban tanto del común de los mortales como de la grey libresca de su época.

2. Cf. Edmond [1822-1896] y Jules [1830-1870] de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989, II (1866-1886), p. 1077. Para estos autores, Balzac fue un artista de mayor genio que Shakespeare (cf. II, p. 1149), de quien afirman que era —como buen anglosajón— un vicioso de la controversia escolástica con una falta de imaginación lastimosa que lo llevaba a echar mano de repertorios sacados de libros baratos de feriante en lugar de estrujarse el cerebro como hacía Balzac, “un grande con mayúsculas de la literatura cuyas creaciones provienen exclusivamente de su cerebro” (cf. III (1887-1896), p. 231); añaden que, a diferencia de Shakespeare, transmisor de un humanismo de corte romántico *avant la lettre* por ser dado a “fabricar personajes de dimensión épica”, Balzac —al cual prefieren— irradia un humanismo “creador de humanidad como ninguno” y “dispensador energético de ideas” (cf. III, pp. 656-657).

Étienne Champfleury [1820-1889], novelista de tendencias populares y sin grandes logros si los comparamos con los colosos de su período, encabezó su libro de cuentos titulado *Feu Miette. Fantaisies d'été* (Paris, Martinon, 1847) con una dedicatoria a Balzac en la que pondera su triple condición de sabio, inventor y observador, y asimismo su predisposición naturalista, que lo convierte en conocedor indistinto de las leyes que generan tanto las ideas como los seres de carne y hueso. Es comprensible que Baudelaire se detenga en el juicio de Champfleury acerca de Balzac, cuya faceta de ‘inventor’ —en expresión de aquél— es la que el autor de *Feu Miette* destaca, a mi juicio, por encima de las de ‘sabio’ u ‘observador’, ya que, en efecto, el *invéntor* [el término latino resulta diáfano] es el que confiere cuerpo por primera vez —el que efectúa el ‘hallazgo’: *invenīre* significa ‘encontrar’— a un método literario llamado a perdurar. Huelga aquí entretenerse en la descripción de cuál es el sistema de ordenación y desarrollo narrativo de Balzac, que luego tratará de imitar Pérez Galdós [1843-1920] en España; lo relevante es que Baudelaire concede a Balzac el timbre de “gran hombre en el sentido más fuerte del término” porque está convencido de que su creación de un universo concéntrico en el que los personajes responden a la lógica —en el fondo, matemática— de la simulación y del medro es la única merecedora de alabanza y estudio. Hay algo más, aunque Baudelaire no se haga eco de ello: por la vía intuitiva —en este caso, no desligada de la inteligencia más noble—, Balzac, según Champfleury, domina con par maestría los *mecanismos* que, de ningún modo independientes los unos de los otros, fundamentan la continuidad solidaria de las morales establecidas y de las respuestas naturales de los individuos (seres sociales) a los estados de cosas que gobiernan la Realidad; pretende esto dejar sentado que, como buen epicúreo, Balzac sabía, sin ningún género de dudas, que la psicología no es otra cosa que una especialidad más en el seno generoso de las ciencias naturales.

Champfleury subraya la alegría como atributo casi ontológico de las obras de Balzac: lo hizo en su ensayo titulado “Sensations de voyage d’un essayiste”³. Baudelaire, que se centra en la predilección de Champfleury por Balzac, toma el ejemplo para esbozar una antropología que, en su objetivo de *retratar* al genio dotado de alegría, se convierte, en la práctica, en una disección de los atributos geniales de Balzac. Veámoslo. En primer lugar: la categoría de *sapiens* [en su acepción filosófica] de Balzac es el resultado de su buen temperamento (que gana —por fortuna— la partida), habida cuenta de las incómodas *tragedias íntimas* que tuvo que afrontar el hombre Honoré

3. Fue publicado en *L'Événement*, en abril de 1851.

desde su más tierna infancia (recuérdese, entre las primeras, su largo encierro escolar en calidad de alumno interno y separado de su familia bajo unas tiránicas imposiciones dictadas por su madre, factor que años más tarde dio pábulo, en el escritor Balzac, a un perfeccionismo atroz y a una necesidad permanente de aceptación). En segundo lugar: un escritor como Balzac lleva incorporado el consuelo a su misma esencia y ética, y ésta es la mejor vía para comprender que un talento de su altura borra de nuestro horizonte —y del suyo— la palabra ‘irreparable’; es imbatible un escritor (que no deja de ser, a su modo, un poeta) capaz de aportar, como lo hicieron los viejos pensadores morales de la Antigüedad, ‘consolación’ con su literatura. En tercer lugar: frente a Balzac, se dan por derrotadas empresas —paradigmas, acaso podríamos decir con mayor propiedad— como las falaces de René (nombre del protagonista de la novela homónima de Chateaubriand [1768-1848]⁴); el *mal-du-siècle*⁵ de Obermann (héroe del libro homónimo de Étienne Pivert de Senancour [1770-1846]); y el extremismo sentimental de Werther (protagonista de *Las penas del joven Werther* de Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832]).

Baudelaire repudia, en un *a contrario* que refuerza la posición de Balzac, toda creación movida por la pereza y —en el otro extremo— toda forma de bastarda e impostada *posesión demoníaca* o “vértigo romántico”, para lo cual recurre a la parábola evangélica de la pira de cerdos que, para librar de los malos espíritus al hombre que debe permanecer sano, acaban convirtiéndose, por orden de Jesús, en los destinatarios y depositarios de unos demonios que se ahogarán con ellos en el lago de Genezaret⁶. Para Baudelaire, Balzac será “el genio de la acción” preparado para ahuyentar, cual fuerza apotropaica de la naturaleza, dichos males.

4. Muy respetado por Balzac, quien acudió a su funeral (fue una de sus últimas apariciones estelares en el *mundanal ruido* parisino).

5. Baudelaire llamó *spleen* a esta propensión morbosa a una melancolía severa y rayana en la depresión, cuyas raíces históricas suelen situarse en la caída del Primer Imperio en 1815.

6. Cf. *Lucas* 8, 33. Revisando los textos de Baudelaire, he llegado a la conclusión de que sus ‘cerdos del lago de Genezaret’ serán, en el siglo XX y en las propuestas estéticas de Salvador Dalí [1904-1989], ‘los putrefactos’ o ‘los cornudos del viejo arte moderno’.

2. El escritor que explica al hombre (y viceversa)⁷

La Belleza consiste a menudo en no confundir las vísceras con las entrañas y en dar a éstas su genuino valor de sede y motor de la Justicia y de la Verdad. Balzac lo sabía, consciente de cómo las Musas anidan en el hombre de instinto ‘poético’ y de cómo, bien mirado, es ese mismo instinto el que las crea y el que las dota de vida. Baudelaire pone en relación el estallido de creatividad y de talento —aclamado por todos los hombres de Letras— que supuso la aparición, en 1857, de la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert [1821-1880] con la recuperación, tras haber incurrido en un sopor alarmante, del gusto del público por las narraciones capaces por sí mismas de imponerse en el gusto literario de una sociedad que, a la par, vitupera dicho género de creaciones y las frena. La fuerza intrínseca de *Madame Bovary*, que desafió y venció algunas coyunturas adversas⁸, es presentada por Baudelaire como un incremento o perfección —en lo concerniente a la evolución natural de la novela realista— del “meteorito prodigioso que cubrirá nuestro país con una nube de gloria”, “el oriente raro y excepcional” y “la aurora boreal que inunda el helado desierto con sus luces maravillosas” que fue Honoré de Balzac.

Baudelaire, a continuación, establece comparaciones —y, por lo tanto, diferencias— entre Balzac y algunos otros grandes nombres (no sólo franceses) de la literatura de su propia época o bien que, por un motivo u otro, pudieran admitir una relación estética —próxima o remota— con él. Destaco aquí la brillantez de Baudelaire —que es algo más que el simple tino— en el arte de la caracterización y descripción de cualidades, una suerte de escritura en el que la mayoría de los críticos no sobrepasa el rasero del tópico manido y la etiqueta vacua, pero en el cual Baudelaire nos ha dejado —y seguiremos viéndolo a lo largo de estas páginas— destellos de una virtuosa acribia. Así, partiendo de las distintas acepciones posibles del término ‘escritor’, Baudelaire contrapone a Balzac, en una primera aproximación, con Théophile Gautier [1811-1872], Chateaubriand y Victor Hugo [1802-1885]. Frente a Gautier, escritor ‘profesional’ por antonomasia esclavo de su deber y consciente de su función, para el cual la Belleza es algo etéreo y parecido a una imposición del destino —casi, podría decirse, a una labor funcional—, frente al magisterio en la expresión dolorosa de la melancolía que venía a ser la marca de Chateaubriand —un precedente del sentimiento de *taedium vitae* que más tarde elevaría a

7. Remito a las páginas 475-476, 507, 613-614, 615-617, 618-620, 635-636, 642-643, 653-654 y 658-659 de la edición de Monreal.

8. Baudelaire se hace eco del proceso, paralelo al suyo por *Las flores del mal*, que sufrió *Madame Bovary* —con una escasa diferencia de meses— en 1857.

su máxima potencia el genio poético de Baudelaire—, y frente al único gigante de la estatura de Balzac, Hugo, “grande, terrible, inmenso como una creación mítica, ciclópeo, representante de las fuerzas de la naturaleza y su lucha armoniosa”, Balzac supondrá la síntesis de esas tendencias y, en el plano estético, una evolución de todas ellas: escritor ‘profesional’ como Gautier pero no interesado —como lo estaba Gautier— en el relato que Baudelaire tipifica como *poético* (cf. p. 510 de la edición de Monreal), *traductor* privilegiado también —fiel a Chateaubriand— de las luces y sombras de los melancólicos que pueblan su universo novelesco, y no menos terrible y complejo que Hugo, ha trascendido la mera opción estilística personal para aprehender, mejor que ninguno, una civilización entera (“todas sus luchas, sus ambiciones y furoros”, precisará Baudelaire), puesto que su pretensión fue la de reflejar en su *catedral de papel*, y hasta donde le fue dado escrutar, el siglo XIX no sólo francés sino europeo en general, abarcando —y lo hizo al precio de la propia vida— todos los matices posibles del mapamundi de las pasiones (desde las más sublimes hasta las más rastreras), un catálogo casi exhaustivo de la psicología humana del cual no excluye, por supuesto, las bajas pasiones políticas y la irresistible voluntad de ascensión social.

Hay otro rasgo que Balzac comparte con los novelistas que Baudelaire llama “vigorosos” o “fuertes”: el gusto por la filosofía, que es la consecuencia de someter a reflexión la sensibilidad en estado puro para transformarla en un arte dotado de fundamento. Baudelaire, junto al de Balzac, coloca los nombres de Diderot [1713-1784], Laclous [1741-1803], Hoffmann [1776-1822], Goethe, Maturin [1782-1824] y Poe [1809-1849] (a quien dedica un espacio muy generoso en sus páginas críticas, y cuyos apuntamientos sobre el autor estadounidense me serán de gran utilidad para el *retrato* de Balzac). Baudelaire señala a Balzac como al único, entre los demás, que practica un realismo depurado, mientras que —en su opinión— el resto practican especies de literatura narrativa que oscilan entre lo fantástico y lo gótico o entre el cuento filosófico y la novela de ensayo o de tesis. Sin embargo, quisiera, con la mayor humildad, corregir a Baudelaire: ¿qué otra cosa son, si no realismo fantástico, los *Cuentos droláticos* de Balzac?; ¿y qué otra cosa ensayó Balzac, si no el relato filosófico, en novelas como *Massimilla Doni* (escrita en 1837 y publicada en 1839) o *La obra maestra desconocida* (1831, en publicación periódica y en *Novelas y cuentos filosóficos*; 1837, en *Estudios filosóficos*)? Ahora bien: ellos no aspiraban en absoluto a calcar la naturaleza con el simple auxilio de la imaginación; más bien —y en esto, Balzac fue paradigmático—, quisieron dar cuenta de *sus* naturalezas respectivas. Balzac aportó, en concreto, una taxonomía, una clasificación de fenómenos que, lejos de ser fría, proporcionaba al lector un desciframiento del sentido oculto o *misterioso* que

encerraban, en interconexión, las distintas parcelas de la Realidad⁹, y es el abanderado, en definitiva, de lo que Baudelaire denomina *chercherie* (algo muy *balzacien*, por otra parte: *La recherche de l'Absolu*—escrita en 1834, reeditada en 1839, incorporada a los *Estudios filosóficos* en 1845—), esto es, un espíritu casi judicial o notarial de *indagatoria*, un ánimo *inquisitorial* (remárguese, por favor, la cursiva: es decir, una pasión por investigar, por formular preguntas—ése es el significado etimológico de ‘inquirir’ e ‘inquisición’—), algo que no hay que descartar que hunda sus raíces en los gozos o en los traumas de la infancia, cuando se forja el carácter y cuando ya hay un escritor en ciernes. La *chercherie* de la que habla Baudelaire inspiró asimismo narraciones de Balzac como *Serafita* (de 1835, incorporada a los *Estudios filosóficos* en 1846) y *Louis Lambert* (que conoció tres ediciones en vida de su autor: 1832, 1833 y 1835), claros ejemplos de su optimismo enciclopédico y de su—casi desesperado—afán por materializar en una obra literaria de conjunto el (casi utópico) ideal de ‘unidad’. A dicho principio, verdadera tiranía para un novelista, orientaron sus esfuerzos autores como Swedenborg [1688-1772], Mesmer [1734-1815], Marat [1743-1793], Goethe y Geoffroy Saint-Hilaire [1772-1844]; lo más aleccionador a nuestro propósito es que Baudelaire los cita como fuentes de Balzac, como referencias de autoridad de las cuales nuestro novelista extrajo ideas y principios de carácter científico susceptibles de enriquecer sus intuiciones literarias y filosóficas. La *chercherie* de Balzac no habría sido otra cosa que una *curiosidad* exacerbada, edificio—según Baudelaire—con tres pilares inalienables: el *método* impregnado de una fuerte personalidad, el interés por lo que no resulta obvio en una primera aproximación y la *manía* filosófica; si estas tres cualidades se dan juntas, el resultado es un artista de índole superior.

Baudelaire se refiere acto seguido, con una expresión harto poética, al “ángel ciego de la expiación” que se apoderó de genios como Balzac: un impulso auto-redentor que se traducía en edificación del prójimo (el prójimo, para un escritor, no puede ser otro que los lectores de su tiempo y del futuro; y el futuro, aunque sea el de su propia muerte, es el de la pervivencia en todos—a través de la fama—gracias a la memoria literaria colectiva). Lo propio de toda sociedad es el anatema contra este género de creación, el vicio de imputar vicios que en realidad son simples prolongaciones de la manía persecutoria

9. Por esta razón y por ninguna otra, *La Comedia Humana* se nos muestra ante nuestros ojos como una *construction*, la cual, aunque *inachevée*, plasma una completa ‘visión del mundo’ (tomo las expresiones francesas del título con el que la *Maison de Balzac* de París exhibe al público, en diagrama o esquema arquitectónico, el andamiaje inconcluso del proyecto literario de nuestro escritor).

de las sociedades contra los grandes talentos. Balzac lo sufrió en sus carnes; incluso, habiendo hecho realidad sus tres ambiciones más acariciadas: disponer de una edición razonablemente bien ordenada de sus obras, saldar todas sus deudas y contraer un matrimonio largamente anhelado. Es posible que la manía persecutoria de las sociedades —dice Baudelaire refiriéndose a Balzac— venga a ser lo mismo que “una Providencia diabólica que predispone a la desdicha desde la misma cuna”. [Baudelaire, con palabras de gran vuelo literario, se expresará así en otro lugar: “naturalezas espirituales y angélicas en ambientes hostiles como mártires en los circos, almas sagradas condenadas a dirigirse a la muerte y a la gloria a través de sus propias ruinas —asediadas por la pesadilla de las *tinieblas*—; en vano adaptadas al mundo, a sus previsiones y sus astucias, y, por más que perfeccionen la prudencia, cieguen todas las salidas y atraquen las ventanas, vulnerables al Diablo, que entrará por el ojo de la cerradura; cuya ‘perfección’ será el defecto de su coraza y cuyas cualidades superlativas serán el germen de su condenación; cuyo destino está escrito en toda su complexión, brilla con un fulgor siniestro en sus miradas y ademanes y circula por sus arterias con cada uno de sus glóbulos sanguíneos” (cf. p. 667 de la edición de Monreal).] Y en efecto: Balzac trató de esquivar ese fantasma por todos los medios humanos imaginables, pero padeció una agonía horrorosa y absolutamente proporcional a su talla prometeica¹⁰. Quizá de este modo resulten más fáciles de entender sus adicciones a toda forma de intensidad, sus *bulimias* ajenas a toda medida y, en última instancia, sus desafueros y actitudes excesivas. Baudelaire destaca, como instrumento literario para estudiar estas psicologías, la novela *Stello* (1832) de Alfred de Vigny [1797-1863], un libro —apunta Baudelaire— que nadie ha discutido y que demuestra que el lugar de un ‘poeta’ [¿quién negaría a Balzac la condición de ‘poeta’ después de habérsela atribuido Victor Hugo en el discurso fúnebre que pronunció en Père Lachaise?¹¹] es un territorio desconocido cuyas fronteras no coinciden

10. Baudelaire establece una comparación con Hoffmann: esclavo de una sensibilidad exacerbada propia del genio, luchó por sobreponerse al destino entregándose a una vida desordenada que arruinó su salud (tras quedar parálítico, los excesos lo dejaron a las puertas mismas de la locura). Y añade el caso de Poe: un personaje trágico, enjaulado en unos Estados Unidos que actuaban con él como si fueran una contaduría y que lo abocaron al alcohol y a las drogas, hábitos que condujeron después a la tuberculosis, a la congestión cerebral y a los fallos cardíacos que, con toda probabilidad, dieron razón a una muerte que él había estado *dándose* ‘por capítulos’ conscientemente.

11. Hugo fue más allá: a la de ‘poeta’ sumó la de ‘historiador’; el propio Baudelaire llama a Balzac “gran historiador” (cf. p. 433 de la edición de Monreal): sin duda, asumiendo su criterio —al que me refiero más adelante en este mismo apartado— de que ‘la novela es la historia privada de las naciones’. En verdad, todo eso fue Balzac sirviéndose de sus novelas a la vez mucho más

—aunque pudiera haber *coqueteado*, por vanidad o imprudencia, con los distintos regímenes de gobierno— ni con las de una república ni con las de una monarquía absoluta ni con las de una monarquía constitucional. “Hay destinos *fatales*: existen en la literatura de cada país hombres que llevan la palabra *infortunio* escrita con caracteres misteriosos entre los pliegues sinuosos de su frente”: asombrosa apreciación de Baudelaire que nos lleva al *parentesco* de Balzac con Edgar Allan Poe y que anticipa —preludiada por la cita incluida en este mismo párrafo— la cuestión de la ‘fisiognomía’, que trataremos en breve.

Algo se ha apuntado páginas más atrás acerca del influjo de los más tiernos años en la formación del escritor. Baudelaire se refiere al hábito de ‘*psicologizar* consigo mismos’ que genios como Poe (coetáneo, prácticamente, de Balzac) y el propio Balzac desarrollaron en los duros tiempos de sus respectivos internados: Poe, a lo largo de cinco años, en el Stoke Newington (cerca de Londres, después de un traslado tras la muerte de sus padres); Balzac, desde 1807 hasta 1813, en el Colegio de Vendôme, de cuyos alumnos fue el menos activo, el más perezoso y el más contemplativo si nos tomamos en serio la transposición a sí mismo de su personaje Louis Lambert, a quien atribuye un *Tratado de la voluntad*¹² de cuya existencia no cabe dudar del todo y que habría sido destruido por la malquerencia de uno de sus maestros. Baudelaire, con gran perspicacia crítica y casi sin solución de continuidad con lo anterior, incide en un particular que interesó sobremanera no sólo y en general a todos los grandes narradores del siglo XIX, sino que lo hizo —y de un modo marcadísimo, casi obsesivo— en Honoré de Balzac, quien le dio incontables vueltas a lo largo de toda su trayectoria literaria: me estoy refiriendo a la fisiognomía, trascendental en la caracterización de los personajes de ficción como elemento correlativo de las biografías, las costumbres o hábitos y el aspecto físico de los artistas mismos. Baudelaire nos hace pensar en la proverbial sonrisa persistente de Voltaire [1694-1778] como segura fuente de su ironía pertinaz y, tras invitar a discernir las claves de *La Comedia Humana* como el resultado de la frente y el rostro poderosos y “complicados” de Balzac, se lanza a la comparación

que costumbristas, realistas sin manierismos de corte naturalista, filosóficas de amplia irradiación moral y psicológicas que se asomaban a los más sutiles intersticios de la visión contra-materialista de una sociedad que, paradójicamente, estaba entregada a la codicia y al arribismo.

12. Es un lugar común que la filosofía de Arthur Schopenhauer [1788-1860], resumida en su tratado *El mundo como voluntad y representación* (1818), ejerció una enorme influencia en Balzac y en otros novelistas europeos del siglo XIX y de comienzos del siglo XX. Entre los intelectuales europeos decimonónicos de primera línea profundamente marcados por Schopenhauer, se encuentra el músico —y muchas más cosas que músico— Richard Wagner [1813-1883], personalidad afín a la de Balzac en aspectos cruciales relativos a la visión del mundo y a la concepción de la propia obra.

con Poe: éste, en su primera juventud, era famoso por su fuerza descomunal y por una ejercitada destreza en el cálculo preciso de sus posibilidades, y así, en una ocasión en la que apostó que saldría de uno de los muelles de Richmond, remontaría a nado siete millas por el río James y volvería en el día, lo cumplió sin dificultad de ninguna clase como el hombre de gran distinción que era, *marcado* por un físico y una compostura que *llamaban la atención* y que dejaban al común de los mortales *pensativos* ante la *extrañeza* que transmitían aquel cuerpo y aquel ornamento distraído pero no descuidado, aquel gesto *triste* mas no colérico ni insolente (pero que no dejaba de traslucir, a la vez, una inquietante desazón interior que era, en última instancia, la que se transfería a sus relatos...¹³); en cuanto a Balzac, lo evoca Baudelaire asistiendo a los ensayos de su drama *Los recursos de Quinola* (estrenado en 1844 en el Théâtre de l'Odéon), dirigiéndolos y representando él mismo todos los personajes¹⁴, corrigiendo en los recesos pruebas de sus libros¹⁵, cenando después con los actores¹⁶ y, fresco como una rosa, regresando a su casa para —mientras todo el mundo se entregaba al sueño— proseguir con la redacción de sus novelas en un alarde permanente de sobriedad y de resistencia al insomnio¹⁷.

Poe y Balzac fueron grandes ascetas de la creación, seres *sistemáticos* aun cuando el Sistema, reticente a querer comprenderlos, entonara siempre

13. Pienso, mientras esto escribo, en la fisionomía que permitía analizar el porte físico, la voz, la indumentaria y los *hechos* (la obra escrita y no sólo la obra escrita) de alguien próximo perteneciente a nuestra historia cultural: el dramaturgo, filólogo, pensador, poeta y traductor Agustín García Calvo [1926-2012].

14. Como todos los grandes ‘cómicos’ que en el mundo han sido: Plauto [254-184 a. C.], Shakespeare [1564-1616], Molière [1622-1673], Fernando Fernán Gómez [1921-2007] o Albert Boadella [1943-], entre muchos otros.

15. Baudelaire (cf. pp. 433 y 665 de la edición de Monreal) recuerda que Balzac, en la fase de corrección de pruebas, sobrecargaba sus manuscritos de anotaciones a menudo caóticas que no siempre se sometían a un orden, lo cual, cuando afectaba a los períodos sintácticos de una manera significativa, podía llegar a crear a los editores problemas no menores relacionados con lo que en filología conocemos como ‘crítica textual’. Aunque la observación de Baudelaire podría hacerse extensiva a las obras de muchos otros escritores, lo cierto es que el trabajo de imprenta con las novelas de Balzac pasaba por el desciframiento de una caligrafía abigarrada que parecía tejer dibujos parecidos a los de las telas de araña, motivo por el cual nuestro autor se hizo particularmente famoso.

16. Y, probablemente, no sería la única vez que cenara: Balzac, muchos días, en las horas en las que le era posible cultivar la vida social, cenaba varias veces (era éste uno de sus excesos habituales más queridos —y, sin duda, más dañinos—).

17. Más que de ‘sobriedad’, habría que hablar de ‘disciplina’ (con cierta liturgia añadida, ampliamente divulgada, de la sobriedad —*monástica*, incluso: su *traje de faena* de monje—); en cuanto a la ‘resistencia al insomnio’, cabría preguntare cuántas tazas de café —de las cincuenta que tomaba en un solo día— reservaba para las horas de trabajo nocturnas.

contra ellos la misma “letanía trivial”: que eran unos inmorales, que eran incapaces de sentir *com-pasión*¹⁸ verdadera por el género humano, que resultaban extravagantes y que se decantaban por opciones literarias *inútiles*¹⁹. Al aplicar todo esto a Poe, Baudelaire, poniendo el acento en la cuestión de la literatura *inútil*, aduce el ejemplo de “Un gran hombre de provincias en París”, título de la segunda parte de *Las ilusiones perdidas* de Balzac, sección de este maravilloso texto (escrito entre 1836 y 1843) que la crítica francesa se tomó como una ofensa en toda regla porque suponía un desafío a los rancios patrones que presidían la asignación de mérito o la atribución de excelencia en el universo de las artes²⁰. Poe y Balzac sentían un parecido ardor en cuanto a la consecución de un ideal de *sapientia* que les permitiera la ascensión a lo infinito, que vendría a ser un lugar “con el aire enrarecido como lo está en un laboratorio” en el que no sólo la literatura se impregnara de filosofía sino también la filosofía se impregnara de métodos asimilables a los del álgebra, en virtud de los cuales la voluntad (cf. nota 12 y cuanto da pie a ella), orientada a la inducción y al análisis, alcanzaría, glorificada, el valor de fuerza casi divina y de nuevo *lógos* capaz de *investir* a quienes, con su explicación racional del Todo, han adquirido la alta categoría de *profetas*. Esta aparente floritura retórica de Baudelaire puede hacérsenos diáfana si reparamos en cuál fue el propósito genuino que animó toda la obra de Balzac, según unas palabras rotundas que el genio de Tours dejó escritas —con intención epistemológica— en esa joya de los ‘estudios analíticos’ que son *Petites misères de la vie conjugale* (1830-1839-1846): “Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l’histoire privée des nations”. Vemos ahí su sed de totalidad y de unidad, pero está presente también en el aserto —y no en menor medida— un hábito y necesidad de indagar que no puede excluir de

18. Deseo evitar el horrisono y —aunque con tradición— algo contrario a la *proprietas* —por desgracia, generalizado— ‘empatía’, ya que no se habla tanto de ‘entrar *en* el sentimiento del otro’ (en rigor, no es posible) cuanto de ‘estar en sintonía afectiva *con* ese otro’ o de ‘estar *con* ese otro *acompañándolo*’ [impulso filantrópico al que los griegos dieron el nombre de *syn-pátheia*].

19. Desde la Antigüedad, tildar de *inútil* había sido una manera cómoda de llamar a un autor ‘difícil’ o ‘inconveniente’ para los cánones estéticos y morales establecidos.

20. Los gacetilleros de París y Francia trataron de manera injusta e hipócrita a Balzac a raíz de su muerte (salvo el fiel Hugo: cf. nota 11 y cuanto da pie a ella), y, en torno a su cadáver aún caliente, dieron pábulo a escándalos cuyo único motor fue el de la envidia; Baudelaire, con la ironía que lo caracteriza, precisa que “Balzac, sin embargo, murió decorosamente” (cf. p. 678 de la edición de Monreal) [repárese en que no se habla aquí de un sepelio decoroso —Balzac lo tuvo—, sino de una ‘muerte decorosa’, esto es, acorde con la grandeza de un artista que, aun habiendo sido tan ‘parisino’, fue indudablemente universal (“cosmopolita” es el término que usa Baudelaire —cf. p. 661 de la edición de Monreal—)].

la *chercherie* ninguna pasión, ninguna ambición, ningún código de represión o exaltación.

Y, en fin, Baudelaire no deja de lamentar que Balzac, como Poe o como Hoffmann, tuviera que abandonar la vida en el momento en el que su inacabable penitencia de *Sísifo* de las Letras [no son palabras de Baudelaire sino mías] parecía que iba a dejar paso a una victoria sobre el Destino: de un seco hachazo, cuando aún mayores y definitivos frutos asomaban en el horizonte, la inexorable Fatalidad cerró a traición el ominoso círculo en el que —aun habiendo sido él un hombre amable, seductor y adornado por la serenidad del espíritu— la Providencia había encarcelado a quien, acaso, pecó de *hýbris* tuteándose con la Divinidad. Es comprensible que su vida no exenta de espantos diera a luz ocasionalmente obras imperfectas o apresuradas en su concepción²¹; lo que de él pervivirá y constituirá motivo de elogio eterno, en contrapartida, es su preocupación sincera por los temas “realmente importantes, los únicos dignos de la atención de un hombre espiritual”. Balzac comparte con Poe una erudición poco frecuente y una “imparcialidad antitética respecto a su naturaleza subjetiva”, un don escasísimo que convierte a ambos en venerables cabezas de sus respectivos países. Mas ¿qué significan estas últimas palabras textuales de Baudelaire (“imparcialidad antitética respecto a su naturaleza subjetiva”)? Hay que admitirlo: distan de ser claras en una primera lectura; pero vale la pena el esfuerzo de hacérselas inteligibles: Baudelaire ha querido ponderar en estos escritores su sincera predisposición dialéctica a *salirse* de los márgenes pautados por cuanto aprendieron y asimilaron —como si de un credo se tratara— hasta que esa costra, *malgré eux*, devino una segunda piel casi imposible de *retirar*. Baudelaire llamó “romántico” a Balzac (cf. apartado 1), pero —como a Poe— lo aparta, y por sus propios logros, de los inflexibles y anti-dialécticos “sectarios de la escuela llamada romántica”.

21. Es posible que un mal método en las resoluciones finales (cf. nota 15) sea lo que, en novelas concretas, da de Balzac la imagen de un creador “atropellado y difuso” —“su único defecto”— (cf. pp. 433 y 501 de la edición de Monreal), pero tal posible limitación no desdora en absoluto a quien se propuso —y consiguió— escribir con un estilo muy personal y de talento reconocible y único; para Baudelaire, en materia precisa de estilo, Balzac “siempre fue uno de los más agudos y exigentes entendidos”. A propósito de la poesía, Baudelaire apunta —en la línea de lo dicho acerca de ‘entendidos’— que Balzac [se aplica a Chateaubriand asimismo], “nunca capaz de hacer un solo verso pasable”, “sabía reconocer los buenos” (cf. p. 840 de la edición de Monreal). [Se ha divulgado hasta la saciedad que Balzac, llamado a una vida ‘exterior’ más que a la introspección propia de los poetas, en la urgencia de tener que poner en boca o en pluma de alguno de sus personajes una composición estrófica, pedía a a Charles Lassailly [1806-1843] o a Gautier que lo sacaran del apuro con sus destrezas.]

3. Breve²² elogio (razonado) de Honoré de Balzac²³

Baudelaire repara, para su *retrato* del autor de *La Comedia Humana*, en la gran importancia que tuvieron en la experiencia literaria de Balzac los famosos caricaturistas e ilustradores —que fueron también sus amigos— Paul Gavarni [1804-1866] y Honoré Daumier [1808-1879]; pero no solamente ya por lo apuntado en los preliminares del presente estudio —y lugar común de raigambre clásica— acerca del parentesco entre ‘pintura’ y ‘poesía’, sino porque, en la época de nuestros personajes, la interdependencia de las artes plásticas y las artes verbales configura, en admirable complementariedad, una ambiciosa visión del mundo. No son aportaciones de rango desigual aun reconociendo la mayor trascendencia del escritor: en los mismos años, y principalmente, la sátira *pictórica* de Gavarni (con quien Balzac compartió anécdotas de gran interés que quedan ahora lejos de nuestros objetivos²⁴) expresaba conceptos sobre París impregnados de una marcada sensibilidad social que nos atreveríamos a tildar de *pre-existencialista*; ¿y cuál era el designio autoimpuesto de Balzac si no el de proceder cual *flâneur*, a medias observador despreocupado (mas no indolente) y a medias filósofo que, cuando callejea, absorbe verdades eternas que atesora lo en apariencia casual? Sería menester asomarse aún a una región de ese andamiaje creativo a la cual el Baudelaire crítico de ideas no llegó a acceder —quién sabe si por pudor—: la mayor trascendencia de Balzac responde a la segura superioridad de la palabra sobre la imagen, pues nunca es cierto que una sola imagen vale por mil palabras más que en la mente de los antologistas y amantes de los epítomes, a los cuales Balzac detestaba porque estaba convencido de la necesidad del trabajo exhaustivo para alcanzar la cima de una ‘obra de arte total’²⁵.

Por tal motivo, Balzac elevó a la categoría de arte supremo todas las tensiones de la vida tanto plebeya como aristocrática (en el fondo, una única y la misma cosa: *the struggle for life*, la pugna de todos contra todos en pro

22. Aunque en páginas anteriores el lector pueda hallar elogios frecuentes del hombre y del escritor Honoré de Balzac —y aunque vaya a encontrarlos aún en apartados siguientes—, he elaborado esta sección ciñéndome tan sólo a dos pasajes (a mi modo de ver, de un modo especial relevantes) del libro de José Ramón Monreal.

23. Remito a las páginas 337 y 510-511 de la edición de Monreal.

24. El lector curioso puede hallarlas en las *Memorias* de los Goncourt (cf. nota 2).

25. La noción es wagneriana: la *Gesamtkunstwerk* o ‘macro-cosmovisión’ que no soslaya en el arte ninguna faceta de la Realidad, la cual, a su vez, necesita simultáneamente el concurso de todas las artes (cf. nota 12). Balzac no sería nadie sin “una inmoderada ambición de verlo todo, de mostrarlo todo, de adivinarlo todo, de hacerlo adivinar todo”.

de la supervivencia —por decirlo al modo de los narradores ingleses—. ¿Qué aportó él a dicha causa?: su entero ser sin reserva alguna, unos personajes cuyo ardor vital era su exacto ardor vital, “unas ficciones que tienen la misma profundidad de color que los sueños”²⁶. ¿En qué detalle se percibe sobre todo al *pintor* Balzac?: en que *corrige* el color de los seres reales (“cargó las tintas de sus sombras y reforzó sus luces”) y los torna más astutos en la refriega, más perseverantes a pesar de la adversidad, más voluptuosos en el delirio e, incluso, más angelicales cuando se dan a la filantropía; como sentencia Baudelaire, “en Balzac incluso las porteras tienen genio, todas las almas son almas cargadas de *voluntad* hasta los topes” (la cursiva es mía: véase, sobre el influjo *schopenhaueriano*, lo tratado en el apartado 2, la nota 12 y cuanto da pie a ella). Son dignos de ser destacados el léxico de la pintura y los símiles relativos a ella que sirven a Baudelaire para *pintar* —es decir, para elogiar— a Balzac: “el vicio del retrato de Balzac”, “todos los seres del mundo exterior se ofrecían a la mirada de su espíritu con un relieve poderoso y un mohín impresionante”, “su gusto prodigioso por el detalle lo obligaba a señalar con mayor fuerza las líneas principales para salvar la perspectiva del conjunto”, “me hace pensar en uno de esos aguafuertistas nunca satisfechos con el mordiente, que transforman en barrancos los surcos principales de la plancha” (...). Baudelaire lanza, en conclusión, un desafío que resume su paradigma de ‘o Balzac o nada’: “¿Quién puede hacer eso? Ahora bien: quien no lo haga, a decir verdad, no hace gran cosa”.

4. Algunas anécdotas trascendentes²⁷

Las anécdotas, por lo común episodios amenos en las biografías de los personajes ilustres, suelen arrojar luz sobre cómo las celebridades, cuando son escritores, se caracterizan por poseer una mirada sobre las cosas que no es la habitual, o bien por tener que reivindicar, ante la envidia o la incompreensión, su propio lugar en el mundo²⁸. Innumerables detalles menores podrían, por supuesto, sumarse al conjunto²⁹. Las páginas críticas de Baudelaire nos

26. O el entusiasmo me ciega o no va a haber manera humana de superar este *baudelairianismo*.

27. Remito a las páginas 178-179, 356, 457-458 y 608 de la edición de Monreal.

28. De ahí que Baudelaire escriba a propósito de Balzac: “¿Quién no escucharía con respeto todas las anécdotas, por pequeñas que sean, referentes a este gran genio?”.

29. Ni que decir tiene que el anecdotario de Balzac, recogido por sus biógrafos y comentaristas más conspicuos, da a conocer minucias y situaciones vividas por el escritor que arrancarían nuestras carcajadas; pero no nos ocuparemos aquí de ellas.

muestran también al Balzac mundano; con una salvedad que yo me atrevo a sumar al análisis: el Balzac más mundano es a veces, de manera sorprendente, el más profundo.

En cierta ocasión, Balzac se encontraba mirando un cuadro cuyo autor desconocemos: un paisaje invernal con escarcha y favorecedor de la melancolía, aderezado con casuchas y “feos campesinos enclenques” y con el fondo de un “raquíptico humo” que ascendía por una de las chimeneas. Baudelaire refiere que Balzac hizo la siguiente observación: “¡Qué bonito! Pero ¿qué hacen en esa cabaña? ¿En qué piensan? ¿Cuáles son sus preocupaciones? ¿Han sido buenas las cosechas? ¿Tendrán deudas que pagar?”. Me detengo en el “¡Qué bonito! Pero...” inicial y en el “¿Tendrán deudas que pagar?” final, cuyas cursivas son debidas no a Baudelaire o al editor sino a mi propio deseo de destacar algo categórico. El “Pero” de Balzac incide en lo que no hace mucho he denominado ‘una mirada sobre las cosas que no es la habitual’. De hecho, cualquier amante de los museos, cualquier buen degustador de la pintura figurativa, debería entenderlo sin mayores dificultades: de la misma manera que los textos literarios admiten una lectura ‘en palimpsesto’, así también los cuadros contienen otros cuadros y, cual muñecas rusas, nos permiten descubrir en ellos universos subsidiarios. En el caso de un novelista con los rasgos distintivos de Balzac, el salto del goce estético a la exploración ética está servido. En tal trance sobrevienen las inevitables interrogaciones al obvio paisaje: si en las casuchas son más propias unas actividades que otras, si sus ocupantes se dejan llevar por unos pensamientos más que por otros, si sus angustias se tiñen de unos colores particulares, si prosperan gracias al trabajo, si deben dinero...; sobre todo, si hay deudas: a Balzac las deudas lo tuvieron atenazado a lo largo de toda su vida, y es ésta la menos gratuita de todas las preguntas que podía plantearse a sí mismo ante un cuadro de aquella naturaleza.

Según Baudelaire, aquel cuadro “tuvo el honor de hacer vibrar, conjeturar e inquietar al gran novelista”; y se encerraba en ello una lección de crítica de primer orden, pues el cuadro ya no era solamente un lienzo o una fotografía *in pectore* alusiva a lo cotidiano, sino un aliciente para el espíritu, algo que lo empujaba al conocimiento y a la ensoñación. Estimo fundamental esta circunstancia para entender a Balzac y a tantos otros novelistas que de las llanas costumbres extrajeron un sistema moral capaz de otorgar sentido a su siglo y, por extensión, a todos los siglos (contra la falacia del Progreso, “que ha eximido a la voluntad” [una vez más, la ‘voluntad’] “de todos los *vínculos*” [la cursiva es nuestra] “que le imponía el amor a lo bello”). Cito a Baudelaire: “Cuando el personaje evocado, cuando la idea resucitada se han alzado y nos miran cara a cara, no tenemos derecho —sería el colmo de la puerilidad— a discutir las fórmulas evocadoras del brujo”. La gran pintura, como la gran

literatura, no envejece ni decae con la irrupción de nuevas tendencias. Y *esa* mirada de Balzac, la de *aquel* día, aporta una línea de pensamiento y una epistemología que ningún nuevo reglamento, ni siquiera levantándose en rebeldía, tendrá poder suficiente para abatir; ¿por qué?: porque de *esa* mirada de *aquel* día iban a nacer, sin ninguna duda, varias novelas. No hay progreso en las bellas artes; acaso, y a lo sumo, pinceles más perfectos para dibujar y artilugios de escritura sofisticados que obliguen a habilidades distintas sin alcanzar a mover el foco con el cual *tendremos que seguir apuntando* a lo infinito. A propósito del Balzac admirador de composiciones pictóricas, dejará sentado Baudelaire que de la noción de Progreso, “fanal oscuro y pérfido, idea que ha florecido en el putrefacto terreno de la fatuidad moderna”³⁰, hay que protegerse como del mismísimo infierno.

Ahora, un interludio amable. Baudelaire, entre lo casual y lo dicho de soslayo, se refiere a algunos aciertos de Balzac en cuanto al hallazgo de etiquetas o expresiones para definir a personas (o grupos de personas) que gozaban de un buen protagonismo en los ambientes o círculos de la vanidad parisina que él frecuentaba. Así, por ejemplo, trae a colación que Balzac llama “volatineros del *tercer sexo*” a los travestidos que gustaban de *acrobacias* tanto indumentarias (‘acrobacias’ significaría en tal caso ‘estridencias’ o ‘excentricidades’) como relativas a los gestos o relacionadas con las posturas que demandaban los ritos coreográficos de la danza amanerada. Baudelaire documenta de esta forma la homosexualidad con la que Balzac se topaba en los festejos más histriónicos, “que tornaban imposible adivinar la virilidad” y que daban lugar a “la palpitación de unos trémulos fulgores, a la agitación de amplios vestidos, al rojo encendido del maquillaje de las mejillas, de los ojos y de las cejas, a los gestos histéricos y convulsos, a las largas melenas que caen blandamente sobre la cintura”; y remite al lector a la cuarta parte de *Esplendores y miserias de las cortesanas*³¹.

Veamos a continuación un lance de los muchos que conciernen a la vida literaria, dominada por las rencillas y las envidias más rastreras (algo, por cierto, que con benevolencia deberemos hacer extensivo a todas las épocas y que, tratándose de escritores, adquiere casi la dimensión de un universal antropológico). Baudelaire se hace eco en sus páginas de los ataques que contra Balzac lanzó Hippolyte Castille [1820-1886] en *La Semaine*: este

30. Véase *supra*, en la nota 6 y en cuanto da pie a ella, la relación establecida con la ‘putrefacción’ como síntoma de los esnobismos estéticos contemporáneos.

31. Dicha sección lleva por título “La última encarnación de Vautrin”; la obra capital a la cual pertenece, incluida en *Escenas de la vida parisense*, se publicó entre 1838 (primera parte) y 1847 (cuarta parte) [la segunda parte vio la luz en 1843 y la tercera lo hizo en 1846].

“joven escritor” acusó a Balzac de comportarse como un inmoral cuando convertía en protagonistas de sus novelas a seres que rozaban la criminalidad, y lo hizo intentando polemizar con él sobre el problema de la moral en el arte. Balzac, como es obvio, se defendió esgrimiendo la tesis de que el artista no puede cerrar sus ojos a los aspectos más torvos de la Realidad y de que no es posible confundir al autor con sus personajes³². Esta suerte de recriminaciones hipócritas amargaban a Balzac y aprovechó la interpelación que se le hacía para disculparse ante los veinte mil lectores de *La Semaine*. Pero no se conformó con eso y respondió con una clase magistral de literatura. Efectuó el recuento o censo de sus personajes virtuosos y al lado de éstos puso el elenco de los criminales; se constató que la virtud ocupaba aún un espacio mayor que la perversidad en sus obras, y ello a pesar de ser la sociedad un nido de alimañas (a Balzac le gustaba repetir —informa Baudelaire— que no era creación suya ni era culpa suya el semblante siniestro del que hacían ostentación la vida y el entramado social en su conjunto [perdóneseme el salto poligenético —y el cambio de registro— que en este punto me permito si anoto que esa autodefensa de Balzac me trae al recuerdo los versos de la canción (de 1975) de Sandro Giacobbe [1949-] titulada *Il giardino proibito* que rezan “Scusa tanto se la vita è cosí, / non l’ho inventata io”). Balzac *remató la faena*: urdió un alegato a favor de los “tunantes” y demostró que no hay alma ruin sin un reverso consolador, de modo semejante —diríamos— a como toda mentira está cosida con el hilo de pequeñas verdades y a como toda verdad en teoría granítica esconde falsedades inconfesables. Para el autor de *La Comedia Humana*, hay una *némesis* —justicia vengativa o venganza justiciera— que persigue y destruye a los violadores de la Ley Moral, y tuvo en cuenta este principio en la ocasión que estamos conmemorando. El hecho de que personajes sin escrúpulos de ninguna clase como los *parvenus* Étienne Lousteau (en el campo del periodismo) y Lucien de Rubempré (en el campo de las Letras), criaturas suyas³³, llegaran a despertar envidia y deseo de emulación jamás pudo poner en boca de Balzac otras palabras que éstas: “¡Ay de ustedes, señores!”. Baudelaire cierra el relato de las pullas del bisoño Castille con una doble ponderación: figura entre los méritos de Balzac el haber *pintado* los vicios humanos tal y como de veras son, pues ni por asomo se situó ante la tentación de no querer

32. Ni con sus personajes ni —en el caso de un poeta— con sus versos; sabemos esto por la literatura desde, como mínimo, aquel famoso pasaje del romano Catulo [87-53 a. C.] en el que llama a separar la moral particular del autor (sea ésta la que sea) del estilo de moralidad de sus poemas: *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, versiculos nihil necesse est* [XVI 5-6: “Pues al poeta piadoso, en efecto, le cuadra el ser casto; / pero no es perentorio que sus versos lo sean”].

33. Ambos, de *Las ilusiones perdidas* (1836-1843).

verlos; y está perdido el lector que no lleve dentro de sí un guía filosófico y religioso³⁴ que lo acompañe en la lectura: “¡Peor para él!”.

Finalmente, Baudelaire aplica su sorna —su cultivada ironía— a los vaivenes de las ideologías, especialmente a cómo las revoluciones (esos raros experimentos que sólo consiguen cambiar una Clase Dominante por Otra para que nada cambie) afectan a la imagen general que de los grandes escritores se forja la masa manipulada por cada mudanza. Balzac llegó a conocer los estallidos iniciales de una revolución de alcance europeo [el compositor Richard Wagner fue uno de sus cabecillas en Dresde] que llegó a París el 23 de febrero de 1848 y que culminaron con la proclamación del régimen republicano y con la declaración del sufragio universal y la elección de Carlos-Luis Napoleón III Bonaparte [1808-1873] como Presidente de la República, así como con la publicación del *Manifiesto del Partido Comunista* por parte de Karl Marx [1818-1883] y Friedrich Engels [1820-1895]. No era poco. Pero Baudelaire precisa trasladarlo a la literatura o, más bien, a una sociología de la literatura. Según él, se estableció una “alianza adúltera”, una “alianza monstruosa y extravagante” entre la escuela literaria de 1830 (una de cuyas culminaciones fue Balzac) y el nuevo concepto de ‘democracia’. Todo —casi por decreto— debía revestir las cadencias (engañosas, por lo demás) de lo revolucionario y de lo filantrópico. Baudelaire se mofa de quienes comenzaron a ver en Shakespeare, con ánimo revisionista, un paladín del socialismo; y se mofa más aún de quienes, de pronto, transformaron a Honoré de Balzac —“un hombre del Trono y del Altar”— en alguien “subversivo y demoleedor”. Tiene razón Baudelaire: estamos ante “supercherías”; Balzac, sin duda, fue un novelista subversivo en sus planteamientos y demoleedor en sus disecciones de la vida social. “¿Del Trono?": ¿y qué?, ¿a alguien sensato le cabe en la cabeza que Balzac pudiera tener de la Monarquía una noción bien elaborada desde el punto de vista intelectual cuando la única Monarquía que supo concebir fue aquella en la que el Rey era él mismo? [Como Salvador Dalí: “Yo soy católico, apostólico, romano y monárquico; por supuesto, de una Monarquía cuyo único rey se llama Salvador Dalí”.] “¿Del Altar?": es en extremo problemático que lo fuera en puridad un autor bastantes de cuyas obras acabaron siendo incluidas en el *Índice de libros prohibidos* de la Santa Madre Iglesia; por otra parte, Balzac, el mayor ‘moralista’ del siglo XIX europeo, siempre abordó las cuestiones religiosas genuinas y trató de lo divino con una actitud —por decirlo con una expresión posterior de Friedrich Nietzsche [1844-1900]— claramente

34. No hay que tomarse ‘religioso’ como ‘sometido a un credo’, sino —viene a redundar con ‘filosófico’— como ‘espiritual’ [en el más amplio sentido: próximo, pues, a ‘intuitivo de grandes valores’].

extramoral. No pasemos por alto al ‘irrefutado’ Alfred de Vigny, con gran oportunidad citado en el apartado 2: el lugar del artista es un territorio desconocido cuyas fronteras no coinciden —aunque pudiera haber *coquetado*, por vanidad o imprudencia, con las distintas modalidades de gobierno— ni con las de una república ni con las de una monarquía absoluta ni con las de una monarquía constitucional.

¿Qué sucede aquí, entonces?: que el cultivo de una autarquía moral en autores de la talla de Balzac fue lo que los preservó de los males que Baudelaire identifica con ambiciones espurias que son propias de “un tiempo de cambalaches”; en definitiva, con el vicio de *sobreactuar* que muchos sintieron en aquellos momentos y que los impelía —hay que reconocer que Balzac no se habría librado del todo de ello tampoco— a *codearse*, a dejarse ver en los salones o a enredarse en consignas que se improvisaban sin pensar y que se cantaban a coro sin cálculo de las consecuencias que aventuras de este estilo acarrearían. Ahora bien: esa autarquía moral de la que hablábamos fue la que salvó a Balzac de ser contado —no lo necesitaba en absoluto— entre quienes tenían por costumbre, inmersos en la vorágine que se inició con la Revolución Francesa y que desembocó en los acontecimientos de 1848, incurrir en bajezas marcadas por el ‘espíritu de los tiempos’ como, entre otras, lo era la muy *decadente* de saberse al dedillo las listas de fallecidos ilustres para acudir a los domicilios familiares de sus deudos a entonar elogios fúnebres de personas a las que nunca habían conocido.

5. Un opúsculo de Baudelaire con título y fecha³⁵

Todas las menciones que de la vida o de la obra de Balzac hace Baudelaire aparecen diseminadas en textos cuyo asunto principal no es el autor de *La Comedia Humana*. Pero hay una excepción notable que, aun siendo propiamente una anécdota más, merece tratamiento aparte; y ello, no sólo porque se trata de una anécdota ‘ampliada’, sino porque —casualidad o no— regresa a la cuestión de las deudas³⁶ y porque nos ofrece un retrato psicológico completo de nuestro personaje. Me refiero al opúsculo —pieza breve, tipificaríamos acaso mejor— titulado *Cómo se pagan las deudas cuando se es un genio* (*Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, publicado por

35. Remito a las páginas 419-422 de la edición de Monreal.

36. Se puede afirmar que Balzac, con la sola competencia de Richard Wagner, fue el artista más endeudado de todo el siglo XIX europeo.

primera vez anónimamente en *Le Corsaire-Satan* el 24 de noviembre de 1845 sin el último párrafo³⁷ —a esto tendremos que volver—).

Baudelaire supo atraer la atención de sus lectores con estos sucintos prolegómenos: “Me contaron la anécdota siguiente con el ruego de que no hablara de ella a nadie, razón por la cual quiero contársela a todo el mundo”. Me siento en el deber de transcribir, *ensuciado* tan sólo por algunas notas filológicas complementarias, el núcleo del precioso relato de Baudelaire: “Estaba triste, a juzgar por su ceño fruncido, su ancha boca menos distendida y menos morruda que de ordinario, y por la forma, interrumpida por bruscas pausas, en que recorría a paso largo el Pasaje de la Ópera. Estaba triste. Era por supuesto él, la cabeza comercial y literaria mejor dotada del siglo XIX³⁸; él, el cerebro poético tapizado de cifras como el despacho de un financiero³⁹; por supuesto que era él, el hombre de las quiebras mitológicas, de las empresas hiperbólicas y fantasmagóricas que hacen que olvide siempre cómo encender la lámpara⁴⁰; el gran perseguidor de sueños que no descansa jamás en su *búsqueda del absoluto*⁴¹; él, el personaje más curioso, el más chusco, el más interesante y el más vanidoso de *La Comedia Humana*⁴²; él, ese ser extravagante

37. Merece la pena dejar constancia del periplo editorial completo del texto del cual nos ocupamos: se publicó de nuevo en *L'Écho. Littérature, Beaux-Arts, Théâtres, Musique et Modes* el 23 de agosto de 1846, con la adición de un párrafo final y con la firma ‘Baudelaire Dufaÿs’; y reprodujo esta versión ya íntegra el Vizconde Spoelberch de Lovenjoul [1836-1907], personaje importantísimo para la ‘recepción’ *post mortem* de Balzac, en *Un dernier chapitre de l'histoire des oeuvres de H. De Balzac* (1880) y en *Bibliographie et littérature. Trouvailles d'un bibliophile* (1903).

38. En ningún otro novelista del XIX como en Balzac se da una concurrencia tan asombrosa de la literatura con la chamarilería y con la ensoñación de convertirse en millonario mediante negocios fabulosos largamente acariciados.

39. No deberá olvidarse que la vida de Balzac experimentó un curioso tránsito del *homo negotians* al *homo ludens*: aunque era el grandísimo contador de historias —y mucho más que eso— quien aguardaba, como el oro del Rin, su momento de salir —cautivo aún en las profundidades del río— a la superficie, lo cierto es que el primer oficio de Balzac fue el de impresor de obra ajena y que su ambición primera, viciada por una madre que le había metido en la sangre el veneno de ser ‘alguien’ y de medrar en la sociedad, era la de acometer grandes empresas que le aseguraran una *notoriedad verdadera*. Muchos de los grandes personajes de Balzac reflejan esa íntima tensión vivida por su progenitor.

40. Se da, en efecto, en la vida de muchos genios, esa curiosa negación de las mentes para lo más elemental de la vida: para las cosas más triviales de lo cotidiano, para las operaciones indispensables que aseguran la subsistencia, etc.; lo he pensado a menudo leyendo a Salvador Dalí y sobre Salvador Dalí, y es doctrina común de los biógrafos de Balzac.

41. Alusión velada a *La recherche de l'Absolu* (escrita en 1834, reeditada en 1839, incorporada a los *Estudios filosóficos* en 1845).

42. Y “el más romántico y el más poético” de todos ellos, dejó escrito Baudelaire (cf. p. 152 de la edición de Monreal).

tan insoportable en la vida como delicioso en sus escritos⁴³, ese niño gordo henchido de genio y de vanidad que reúne tantas cualidades y tantos defectos que dudaríamos de suprimir los unos por temor a quedarnos sin los otros y echar así a perder esa fatal e incorregible monstruosidad. ¿Qué hacía andar, pues, tan sombrío, al gran hombre, caminar así, con la barbilla contra la panza y obligando a su frente arrugada a hacerse *piel de zapa*⁴⁴? ¿Acaso soñaba con piña tropical barata⁴⁵, un puente colgante de lianas, una villa sin escalera con *boudoirs* tapizados de muselina? ¿Es que alguna de esas princesas que frisan los cuarenta le había dirigido una de esas miradas profundas que la belleza debe al genio? ¿O bien su cerebro, preñado de alguna máquina industrial, estaba atezado por todos *Los sufrimientos del inventor*⁴⁶. No, ¡ay!, no; la tristeza del gran hombre era una tristeza vulgar, prosaica, innoble, vergonzante y ridícula; se encontraba en esa situación mortificante que todos conocemos y en la que cada minuto que vuela se lleva en las alas una oportunidad de salvación; en la que, con la mirada fija en el reloj, el genio de la invención siente la necesidad de duplicar, triplicar, centuplicar sus fuerzas en proporción al tiempo que disminuye y a la velocidad con la que se acerca la hora fatídica⁴⁷.

43. Es éste otro lugar común: el Balzac que, “chusco” en la distancia corta y vulgar en sus modos de manifestarse (aunque vestido y adornado con mil lujos), de pronto se transformaba y adquiría un brillo inaudito en la mirada cuando, al entrar en contacto con la escritura, era ya *otro* y se tornaba irresistible.

44. Baudelaire, partiendo del título *La peau de chagrin* (novela que Balzac empezó a escribir a finales de 1830 y que se publicó en agosto de 1831; reeditada en septiembre del mismo año, la tercera edición data de 1833 y la cuarta —que sirvió ya para encabezar los *Estudios filosóficos*— data de 1835 [la quinta data de 1838, la sexta es de 1839 y se reimprimió con numerosos retoques en 1845: recuérdese el enorme problema ecdótico que plantean los manuscritos y las pruebas de imprenta de Balzac —cf. nota 15—]), nos propone aquí un juego homonímico para que, aunque ‘zapa’ [*chagrin*] pudiera sonarnos a ‘piel áspera de algunos selacios, peces marinos como la tintorera o la raya’ —y a ello tiene que sonarnos igualmente, pues la novela de Balzac trata de los efectos casi mágicos de una tira de piel de estos animales—, no deje al mismo tiempo de sonarnos —pues en la novela se asocia a las consecuencias que la mengua de esa tira de piel convertida en talismán ocasiona en el estado de ánimo del personaje principal— a ‘disgusto’ o ‘pesar’ [*chagrin*], ya que lo aplica a un Balzac apesadumbrado por tener que pensar en las deudas que lo asedian.

45. No es una ocurrencia al azar de Baudelaire: está documentado que el negocio de la importación de piña tropical fue una de las obsesiones comerciales de Balzac.

46. Aunque Baudelaire menciona aquí el título de la tercera parte de *Las ilusiones perdidas* (novela escrita entre 1836 y 1843), un texto eminentemente literario y asociado a la vida literaria en sus múltiples facetas, no está ausente de la alusión el interés desorbitado que Balzac mostró a lo largo de su vida por las teorías científicas y por su concreción en multitud de artefactos y artilugios propios de la técnica industrial.

47. Lo leído desde el último ‘punto y coma’ se antoja, en cierto modo, una reminiscencia o trasunto del sentido temático de la novela *La piel de zapa* (*La peau de chagrin*) [citada hace poco: cf. nota

El ilustre autor de *Teoría de la letra de cambio*⁴⁸ tenía que abonar el día siguiente un pagaré de mil doscientos francos, y la noche estaba ya muy avanzada”.

Baudelaire aporta acto seguido una breve pero jugosa interpretación psicoanalítica de cómo una mente prodigiosa —pero oprimida— como la de Balzac supo conjurar no sólo la amargura sobrevenida (en él, una amargura familiar) sino, sobre todo, la difícil coyuntura. Balzac fue un hombre de “chorros inesperados y victoriosos”, y ello lo libró, una vez más, de las brumas de un cerebro torturado por la necesidad. Narra Baudelaire que Balzac ejecutó un plan en dos tiempos que, en cuanto pudo exclamar ‘eureka’, súbitamente, le devolvió la sonrisa y la serenidad de espíritu y que le restituyó, con la holgada respiración, unos andares ligeros y despreocupados; claro está: hay que ser un genio para salir airoso del apuro cuando no se cuenta con un atadero firme al que agarrarse, y, en el fondo, esa genialidad sería una arma írrita (¿de qué serviría

44], a saber, la angustia de Raphaël ante el hecho de no disponer de más fuerzas para plantar cara al tiempo, que inexorablemente se recorta ante nuestra mirada atónita sin que importe ya demasiado si ello es porque se cobra nuestros anhelos que han quedado satisfechos o porque nos castiga burlándose de nuestra urgencia por satisfacerlos.

48. Con razón apunta Monreal (cf. pp. 887-888) que Balzac no escribió jamás nada con el título de *Teoría de la letra de cambio*. Monreal conjetura que esta anotación de Baudelaire podría remitir a la tercera parte de *Las ilusiones perdidas* [“Los sufrimientos del inventor”]: concretamente, a un pasaje en el que se trata de una letra de cambio. Pero yo creo, más bien, que a Baudelaire le falla aquí la memoria o que acaba citando con un título aproximado o inexacto una obra que no hay que descartar que conociera —y de la que, en cambio, Monreal hace caso omiso más por prudencia, estoy seguro, que por desconocimiento—: me refiero al opúsculo titulado *L’art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers, sans déboursar un sou; enseigné en dix leçons*, publicado anónimamente en 1827 bajo los auspicios de Balzac en la ‘Librairie Universelle’ [‘Imprimerie Balzac’] que con más pena que gloria el escritor en ciernes o todavía no consagrado regentó en París durante sus años de formación echando mano de préstamos que generosamente recibía de su entorno familiar. Hay que hacer la crucial precisión siguiente: este tratado, cuya versión original se conserva en la *Maison de Balzac* de París, no se ha vuelto a reeditar en Francia desde 1827 y no está incluido en el catálogo de las *Obras completas* de Balzac; la autoría del mismo dista de estar clara, aunque hoy en día se admite con naturalidad que Balzac lo escribió en colaboración con su amigo Émile Marco de Saint-Hilaire [1796-1887]. Es verosímil que Baudelaire tuviera en mente un estado de la cuestión algo confuso y que soslayara una referencia inequívoca al opúsculo *balzacien*, pero no se olvide, al mismo tiempo, la ominosa semejanza entre el título de Balzac *L’art de payer ses dettes* (de 1827) y el título del opúsculo de Baudelaire —centrado en Balzac— *Comment on paie ses dettes* (de 1845-1846), semejanza que, en última instancia, responde a una sola e idéntica inquietud temática. El opúsculo que hoy se lee bajo el nombre de Honoré de Balzac contó, en su impresión primera, con las ilustraciones de Honoré Daumier (cf. apartado 3). En el mercado editorial español contamos, por lo menos, con dos traducciones: la de 2010 de Jürgen Jencquel (*El arte de pagar sus deudas sin gastar un céntimo [en diez lecciones]*, Sevilla, Renacimiento-Ediciones Espuela de Plata); y la de 2018 de Fernando Ortega (*El arte de pagar las deudas y satisfacer a los acreedores sin desembolsar un céntimo, en diez lecciones*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta Editor).

una genialidad innata pero no cultivada?) si quien la empuña no ha adquirido los galones sociales —edificados sobre un talento literario indiscutido— que atesoraba Honoré de Balzac (en otras palabras: si no se llamaba Honoré de Balzac).

Primer tiempo. Ya “con paso sublime y cadencioso”, Balzac se encamina hacia la *rue Richelieu*. Allí, sube unas escaleras hasta ser recibido “con todos los honores debidos a su nombre” por alguien a quien Baudelaire llama —sin identificarlo— “un comerciante rico y próspero” y que parece haber sido, según todos los indicios, Léon Curmer [1801-1870], editor de los ocho volúmenes de que consta *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), y al cual Balzac propone tener “para pasado mañana” dos grandes artículos firmados por él sobre ‘los franceses vistos por sí mismos’ en las secciones de *Variétés* de *Le Siècle* y *Les Débats*, con el argumento de que él necesita “mil quinientos francos” [¿pero no eran mil doscientos?] y de que para Curmer eso es una ocasión de oro. Curmer accede y Balzac exige que los mil quinientos francos le sean pagados en cuanto se publique el primero de los dos artículos; acto seguido, regresa en paz al Pasaje de la Ópera.

Al cabo de unos pocos minutos se entrevista con un jovencuelo a quien Baudelaire tampoco identifica pero acerca del cual da la noticia de que había escrito un “pasmoso prefacio” para la novela de Balzac *Grandeza y decadencia de César Birotteau* (1837, perteneciente a las *Escenas de la vida parisienne*); se admite que este colaborador de Balzac haya sido Édouard Ourliac [1813-1848]⁴⁹. Balzac ofrece ciento cincuenta francos a Ourliac a cambio de que éste tenga escritas “por la mañana y a primera hora” tres grandes columnas de *Variétés* sobre ‘los franceses vistos por sí mismos’, proposición que Ourliac acepta, y le precisa que el artículo entero deberá ser transcrito a continuación por su propia mano y llevar su firma. Baudelaire anota que Balzac despachó la situación y se empleó “con el énfasis admirable y el tono soberbio” con el que podía decir a un amigo ‘Mil perdones por dejarlo en la puerta, pero estoy a solas con una princesa cuyo honor está a mi disposición, y como comprenderá...’, y, ciertamente, ese tipo de *gloriatio* o fanfarronería constituye ortodoxia pura de la leyenda que acompaña al hombre que escribía *La Comedia Humana* (o que acompañaba al escritor que con el hombre se confunde).

Segundo tiempo. “El gran escritor” encarga un segundo artículo en la *rue de Navarin*. La localización reviste interés por haber tenido casa en

49. Conmilitón de otras figuras de la bohemia parisina como Théophile Gautier, Gérard de Nerval [1808-1855] y Arsène Houssaye [1815-1896]. La información de Baudelaire es valiosa porque queda meridianamente claro que Ourliac había sido utilizado en alguna ocasión como *negro* por nuestro *Prometeo de las Letras*.

dicha calle Théophile Gautier, un Gautier, por cierto, *bon vivant* y diletante, acompañado por animales exóticos, que hallaba recreo en pasadizos secretos ajardinados y llenos de misterio y que disfrutaba incluso de la presencia de una exuberante cascada⁵⁰. Apresurémonos a desmentir, aunque de manera no categórica (cf. nota 21), que Gautier hubiera sido otro *negro* de Balzac. Baudelaire no identifica tampoco a ese segundo amigo necesario, pero su nombre —a diferencia de lo visto en el caso del primer encargo— permanece en una nebulosa indescifrable: Baudelaire se limita a consignar que era “gordo, perezoso y linfático, carente de ideas y capaz solamente de hilvanar y ensartar con primor las palabras”.

Desenlace. El primer artículo apareció dos días después en *Le Siècle*. Ni siquiera llevaba la firma de Balzac; lo firmó un tercero, un ser “muy conocido por sus amoríos nefandos y de opereta”⁵¹. El segundo artículo no se publicó hasta transcurridos varios días más; el despropósito guardaba en su seno aún el imprevisto o la sorpresa de no haber sido *Les Débats* sino *La Presse* el lugar en el que el escrito apareciera, y Baudelaire, en un intento de explicarse y de explicarlo, y ya que había calificado a su desconocido autor como una nulidad literaria, nos regala un aserto brillante en el que constatamos su refinada *malicia retórica*: “lleva mucho más tiempo amontonar tres grandes columnas que hacer todo un volumen de ideas”.

Balzac cobró los mil doscientos francos de los cuales —como siempre— parecía depender su vida, pero el editor [Léon Curmer], como resulta más que lógico, quedó satisfecho sólo a medias. Y, en fin, concluye Baudelaire, “así es como se pagan las deudas cuando se es un genio”⁵².

50. Este Gautier es sin duda contrastante con el que Baudelaire *retrató* con apasionamiento en su ensayo de 1859 titulado *Théophile Gautier*, cuyas palabras finales son “UN PERFECTO HOMBRE DE LETRAS”.

51. Se ha especulado con que en algún momento del proceso de urgente composición de la pieza hubiera intervenido Gérard de Nerval, pero carecemos de todo elemento válido para cimentar la hipótesis.

52. No estoy en condiciones de saber si alguna vez dieron a Balzac con la puerta en las narices ni sé si importa demasiado; pero no puedo por menos de ver en Léon Curmer y en tantos otros benefactores ocasionales de Balzac el mismo vínculo *parasitario* que —hecha abstracción de la trama de infidelidad con la esposa Mathilde [1828-1902]— unió a Richard Wagner con Otto Wesendonck [1815-1896]. En cuanto a *negros* circunstanciales como en la vida de Balzac pudieron serlo el citado Édouard Ourliac o quizá Léon Gozlan [1803-1866], no dejaremos de establecer el paralelismo con Wagner a propósito de figuras como el director de orquesta Hans von Bülow [1830-1894] o el compositor Engelbert Humperdinck [1854-1921].

6. Colofón

Aprovecho, para dar por terminadas estas glosas, un dato con el que inicié el apartado anterior: Baudelaire añadió, en la segunda y definitiva aparición de su opúsculo monográficamente dedicado a Balzac (*L'Écho. Littérature, Beaux-Arts, Théâtres, Musique et Modes* de 23 de agosto de 1846), un párrafo que no debemos pasar por alto. La primera versión publicada del texto podía transmitir a los lectores, con el anonimato, que la anécdota que se narraba, aun salpicada de rendida admiración al talento literario de Balzac, era susceptible de ser interpretada como un ataque indirecto a su persona en un tono homologable al del libelo —aunque sin la acrimonia propia de la invectiva— y en el marco de un periódico satírico (*Le Corsaire-Satan*). Nada más alejado de la verdad, sin embargo.

Baudelaire escribió textualmente (reproduzco la traducción de Monreal): “Si a algún malicioso se le ocurriera tomar esto por una *broma* de periódico satírico y un atentado contra la gloria del hombre más grande de nuestro siglo, se equivocaría vergonzosamente; mi única pretensión ha sido mostrar que el gran poeta sabía resolver una letra de cambio con la misma facilidad que la novela más misteriosa y de más intriga”.

Y es que únicamente alguien tan grande como Baudelaire, no sólo en la cumbre que como poeta ocupa sin discusión posible dentro de la poesía francesa y universal sino también en su calidad de agudo crítico literario, podía saber que no convenía dejar escapar la oportunidad de extraer jugo hermenéutico de lo que en apariencia se antojaba frívolo o superficial. Sus palabras son un homenaje inequívoco a Balzac, quien no precisa de ninguna absolución (y, mucho menos, de la nuestra), y ofrecen tres elementos —fugaces, pero sólidos— de análisis: en primer lugar, el alto concepto que Baudelaire tenía de Balzac cuando corona tantas sutilezas acerca de su persona y obra con una alabanza que, aunque sonaría estridente en un contexto publicitario, adquiere plena autenticidad en el universo de sus ideas y sentimientos, a saber, Balzac es “el hombre más grande de nuestro siglo”; en segundo lugar, la perseverancia con la que Baudelaire llama ‘poeta’ a Balzac (he tratado este pormenor en cuanto da pie a la nota 11 y, de maneras más indirectas, es un hilo conductor temático que recorre la totalidad del presente estudio); y, en tercer y último lugar, que Baudelaire declara explícitamente que lo ha guiado la “pretensión” de señalar que, en un superdotado de la literatura como Balzac, creador de una literatura de la concreta naturaleza que muestra la de Balzac, se revela útil (imprescindible, casi), si de lo que se trata es de resolver intrigas misteriosas, haber aprendido antes a resolver letras de cambio, y si es que lo uno no va con lo otro en inteligencias de tan elevado calibre.

La topografía como lectura del espacio narrativo en la producción novelística de Justo Sotelo

Almudena Mestre Izquierdo
Universidad Complutense de Madrid
marmes02@ucm.es

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

La topografía com a lectura de l'espai narratiu en la producció novelística de Justo Sotelo

En aquest treball s'aborda l'anàlisi de l'espai literari en la producció narrativa de Justo Sotelo, autor postmodern del XXI. El nostre propòsit és centrar l'interès en l'escenari de Madrid com a espai urbà i rodalies, amb tota la simbologia i el significat. S'intenta analitzar el rol que té la ciutat de Madrid en tota la narrativa, així com la construcció de l'espai urbà, les funcions i els mecanismes de transformació de l'espai real en un espai imaginari amb la càrrega simbòlica i metafòrica. S'observa l'espai de la ciutat de Madrid i les metàfores derivades del seu ús a la tècnica narrativa. Es contempla la ciutat-marc i la ciutat com a personatge; s'examina l'espai a la ciutat segons el vessant temporal; la ciutat hostil i violenta i, finalment, s'incideix a la ciutat com a cos.

PARAULES CLAU

Cartografia, espai urbà, metàfores de la ciutat, escriptura, signe, topoanàlisi, Madrid.

RÉSUMÉ

La topographie comme lecture de l'espace narratif dans la production romanesque de Justo Sotelo

Ce travail aborde l'analyse de l'espace littéraire dans la narration de Justo Sotelo, auteur postmoderne du XXIème siècle. Notre intention est de centrer l'intérêt sur le scénario madrilène en tant qu'espace urbain et ses alentours, avec tout son symbolisme et sa signification. Nous voulons analyser le rôle que joue

la ville de Madrid dans toute sa narrativité ainsi que la construction de l'espace urbain, ses fonctions et les mécanismes de transformation de l'espace réel à un espace imaginaire avec toute sa charge symbolique et métaphorique. Nous voulons donc étudier l'espace de la ville de Madrid et les métaphores dérivées de son usage dans la technique narrative. Nous voulons de même contempler la ville comme cadre urbain et la ville comme personnage, observer l'espace urbain selon son aspect temporel, la ville hostile et violente, et en dernier lieu examiner la ville en tant que corps.

MOTS CLÉS

cartographie, espace urbain, métaphores de la ville, écriture, signe, topoanalyse, Madrid.

RESUMEN

La topografía como lectura del espacio narrativo en la producción novelística de Justo Sotelo

En el presente trabajo se aborda el análisis del espacio literario en la producción narrativa de Justo Sotelo, autor posmoderno del XXI. Nuestro propósito es centrar el interés en el escenario de Madrid como espacio urbano y alrededores, con toda su simbología y significado. Se intenta analizar el rol que posee la ciudad de Madrid en toda su narrativa, así como la construcción del espacio urbano, sus funciones y los mecanismos de transformación del espacio real en un espacio imaginario con su carga simbólica y metafórica. Se analiza el espacio de la ciudad de Madrid y las metáforas derivadas de su uso en la técnica narrativa. Se contempla la ciudad-marco y la ciudad como personaje; se analiza el espacio en la ciudad según su vertiente temporal; la ciudad hostil y violenta y, por último, se incide en la ciudad como cuerpo.

PALABRAS CLAVE:

cartografía, espacio urbano, metáforas de la ciudad, escritura, signo, topoanálisis, Madrid.

ABSTRACT

The topography as a reading of the narrative space in the novelistic production of Justo Sotelo

In the present work the analysis of the literary space in the narrative production of Justo Sotelo, postmodern author of the XXI century, is dealt with. Our purpose is to focus interest on the Madrid scene as an urban space and its surroundings, with all its symbology and meaning. We attempt to analyze the role that the city of Madrid has in all its narrative, as well as the construction of

urban space, its functions and the mechanisms of transformation of real space into an imaginary space with its symbolic and metaphorical load. The space of the city of Madrid as well as the metaphors derived from its use in the narrative technique are looked into. The city-framework and the city as a character taken into consideration; the space in the city is studied according to its temporal aspect, the hostile and violent city and, finally, bearing the city as a body.

KEYWORDS

Cartography, urban space, metaphors of the city, writing, sign, topoanalysis, Madrid.

Introducción

Uno de los objetivos de este artículo es divulgar y difundir el análisis del espacio urbano en la narrativa de Justo Sotelo focalizando el interés principal en el escenario de Madrid y alrededores cargados de simbología y significado. La imagen de Madrid representa uno de los elementos narrativos más significativos en la producción novelística de Justo Sotelo sin olvidar otros lugares como París, Port Bou, Colliure, Montpellier, La Habana, Samarcanda, Lisboa, Bagdad que pertenecen a su imaginario narrativo y no desmerecen nuestro interés.

Con el fin de analizar el rol que posee la ciudad de Madrid en toda su obra narrativa, de cómo Sotelo construye el espacio urbano y cuál es su función, establecemos como hipótesis de trabajo determinar e interpretar los mecanismos de transformación del espacio real en un espacio imaginario con su carga simbólica y metafórica. Como punto de partida defendemos lo siguiente: La ciudad de Madrid en la narrativa de Justo Sotelo se configura como escritura y como signo, y, por lo tanto, nuestro objetivo general es detectar y analizar las metáforas de la ciudad entendida como escritura y discurso.

Como objetivos específicos necesitamos encontrar una forma de explicación a los fenómenos urbanos a través del estudio narrativo de las novelas del autor; describir y analizar el espacio que él contempla en su narrativa y reconocer los códigos que nos muestra en sus novelas así como establecer los dispositivos urbanos que se insertan en sus textos (culturales, éticos, sociales, políticos, económicos y religiosos); mostrar al lector los espacios públicos, privados y fronterizos de cada una de sus seis novelas donde queda reflejada la

ciudad de Madrid y poner de relieve la transformación del espacio de Madrid en espacio afectivo y/o antropológico.

La investigación llevada a cabo se divide en una breve descripción del autor y de su obra con el fin de situar la evolución de su trayectoria literaria, dentro del marco de la posmodernidad. Se aborda el marco teórico necesario para el estudio del espacio urbano dentro de los presupuestos de la posmodernidad. En el corpus de la investigación nos centramos en la imagen del espacio narrativo en sus novelas a modo de metáfora dividido en cuatro grupos interrelacionados entre ellos. En la parte central de la investigación analizamos el espacio de la ciudad de Madrid y las metáforas derivadas de su uso en la técnica narrativa. Se contempla la ciudad-marco y la ciudad como personaje; se analiza el espacio en la ciudad según su vertiente temporal; la ciudad hostil y violenta y, por último, se incide en la ciudad como cuerpo. Partiendo de cada elemento espacial describimos y analizamos la función y el uso de los espacios en las novelas, se incide en el abanico de metáforas que produce la ciudad de Madrid, en el imaginario espacial, en el modo en que funcionan la ciudad y los personajes y en los espacios simbólicos generados por el movimiento de los personajes por la ciudad. Finalmente, se presentan las conclusiones derivadas del trabajo desarrollado.

El autor y su implicación en la narrativa posmoderna del XXI

Como economista y profesor, es licenciado en Administración y Dirección de Empresas (CUNEF, adscrito a la Universidad Complutense), Doctor en Ciencias Económicas y Empresariales por la misma Universidad y Catedrático de Política Económica. Además, ha trabajado como titulado del Servicio de Estudios del BBVA en el área de Macroeconomía y Coyuntura Económica. También es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Doctor en Literatura y Máster en Estudios Literarios y en Literatura Española. Profesor de Economía y Literatura en distintas universidades (ICADE, CUNEF), es Premio “Ángel Herrera” a la mejor labor docente. Imparte conferencias, colabora en coloquios, y participa en congresos relacionados sus labores docentes y actividades literarias. Escribe artículos científicos y literarios en revistas especializadas. Desde hace más de veinticinco años coordina y dirige unas tertulias literarias, primero en las famosas “Cuevas de Sésamo”, luego en el café “Puro Teatro” del barrio de Malasaña, después en el “Café Gijón” y actualmente en “Casa Manolo” del famoso barrio de Argüelles.

Dentro de su trayectoria literaria, la producción narrativa de Justo Sotelo está formada por seis novelas: *La muerte lenta* (Madrid, Ediciones Libertaria, 1995), *Vivir es ver pasar* (Madrid, Editorial Huerga y Fierro, 1997), *La paz de febrero* (Madrid, Editorial Huerga y Fierro, 2006), *Entrevías mon amour* (Madrid, Narrativa Bartleby, 2009), *Las mentiras inexactas* (Madrid, Izana Editores, 2012) y *Poeta en Madrid* (Madrid, Huso, 2021); dos libros de cuentos: *Cuentos de los viernes* (2015) y *Cuentos de los otros* (2017) (Narrativa Bartleby); dos ensayos: *Los mundos posibles en las novelas de posguerra de Manuel Rico* (Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense, 2012) y *Los mundos de Haruki Murakami*, (Izana Editores, 2013); y una parte de su obra poética: *Ocho heroidas al estilo de Ovidio* (Madrid, Revista Hesperia, Culturas del Mediterráneo, 2008).

Dentro del siglo XXI, a Justo Sotelo se le considera un escritor posmoderno que asimila y capta su propia historia intentando resolver lo que todavía no está resuelto en el momento histórico en el que vive. Su perfil como escritor posmoderno y economista está influido por concepciones literarias, pero también económicas, matemáticas y humanísticas que han marcado, entre unas y otras, las líneas maestras en su forma de expresarse, como son la deconstrucción del sujeto y la realidad, el fin del tiempo y de la historia lineal, la ironía y la parodia intertextual, el ocaso de la utopía, el pastiche como herramienta estructural, etcétera. Como escritor posmoderno logra romper en toda su narrativa las fronteras de la ficción y la realidad insertando como premisa la *textualidad* ontológica del mundo, es decir, sus textos se engarzan en la realidad como texto, donde la intertextualidad es la única referencia posible. La realidad de sus novelas se desvanece y se diluye hasta convertirse en un simulacro, una nueva forma de percibir la realidad, una mirada donde se aprecian los procedimientos que definen su escritura fragmentaria, la hibridación genérica, la intertextualidad o la autoficción y de esa forma, se plasman a través de diferentes voces narrativas o simplemente mediante la propia voz del narrador.

Sus mundos narrativos despiertan mucho interés en el lector que se acerca a sus textos ya que el autor se caracteriza por ser una figura literaria muy interesante, un personaje público admirado y un intelectual que posee un atractivo lenguaje, coloquial y sencillo a la vez que culto. Acercarse a su producción literaria supone indagar sobre la vida literaria y artística de un intelectual nacido en Madrid, Villa y Corte en la que se desarrollan todas y cada una de sus seis novelas. Comentamos a continuación la trama de todas y cada una de sus novelas que conforman el corpus estudiado.

La muerte lenta (*Ediciones Libertarias, 1995*)

Es la historia del “Vía Crucis” de un ser humano que desea ser él mismo, pero al mismo tiempo el amigo de su infancia, Enrique Espejo. Este último le prestará sus mejores años para recordar la infancia y adolescencia que ambos vivieron. La trama se desenvuelve en los famosos años de recuperación económica, época de transición en España en los que era fácil alcanzar un alto poder económico eliminando el sentido ético y moral debido al despilfarro y la riqueza. Transcurre en la pasada década de los ochenta paralelamente a la muerte del protagonista. Una novela nostálgica que analiza la idea de realidad de un mundo compartido por los dos amigos desde la infancia e indaga en los temas más importantes para ellos, la música y la literatura. El protagonista nos recuerda desde un principio los “tres cadáveres de su memoria” y a los que, de forma circular, alude hasta el final: “su juventud, Van Gogh y su amigo preferido al que admira como un ejemplo de existencia humana, Enrique Espejo” (Mestre, 2018:62). El protagonista sin nombre buscará su identidad y su doble en esos años de juventud, preparación académica, éxito y declive donde se verá a lo largo de la trama, un proceso de aniquilamiento y destrucción interior. Necesita encontrar sentido a su vida, recuperar la memoria y conocer por qué su amigo lucha contra la muerte en una clínica de toxicómanos.

Vivir es ver pasar (*Huerga y Fierro, 1997*)

El protagonista César Figueroa, columnista semanal del periódico *Nuevo Madrid*, colabora como periodista en un momento clave en el que se desarrollan una serie de atentados y matanzas de la banda terrorista ETA en Madrid, provocando un mundo sórdido y hostil en torno a sus jefes y las mujeres. Todo ello le permite abrir los ojos y salir a la verdadera realidad sociopolítica del momento. Aparecen venturas y desventuras en su vida con amigos y compañeros en los rincones lacónicos y melancólicos del Viejo Madrid. Los principales temas que se desarrollan en la trama son: el amor, el sexo, la amistad, la solidaridad, la literatura y el arte, el futuro, la felicidad, etc. Melia una antigua compañera del periódico y con la que mantuvo una relación sigue estando presente en su vida al igual que Petra, una especie de ama de llaves y una auténtica madre para César; un grupo de amigos aparecen en una tertulia en el Círculo de Bellas Artes, los lunes por la tarde, donde discuten y se cuentan anécdotas, surgen los enfrentamientos verbales y la vida denota un ambiente bohemio, con decadencia y nostalgia, donde César entra en él con aires de poeta y, en poco tiempo, se bautizan a sí mismos como “El grupo de

los Nueve” (Mestre, 2018:78). El protagonista se ancla en sus recuerdos, en sus fantasías, en sus deseos; camina por la vida sin implicarse en nada hasta que no le queda más remedio que “tomar partido ante ella” y ver lo que acontece a su alrededor. Es un viaje de Madrid a París, de ida y vuelta donde se mezcla la realidad y la ficción al tiempo que se enfatizan los estados emocionales, deseos y sentimientos del protagonista.

La paz de febrero (*Huerga y Fierro, 2006*)

Esta novela comienza con una manifestación en Madrid contra la Guerra de Irak en la que millones de personas aquella tarde de 2003 gritaron un “NO” profundo a la guerra; gentes de ideologías, sexos, edades y estamentos sociales diferentes respectivamente solicitaron la paz a escasos metros del centro de la capital entre la Plaza de Atocha y la Puerta del Sol. Luis Seoane, protagonista de esta historia como ser anónimo en la ciudad de Madrid toma la palabra y profundiza sobre el tema de la guerra, la implicación social y moral de un país como España dentro de ella. Los personajes de la novela buscan la felicidad por encima de todo a pesar de sus vidas cruzadas y difíciles. Luis Seoane, lector empedernido y cinéfilo; su pareja sentimental, Natividad Duarte, debe curar a los niños enfermos de cáncer; sus padres adoptivos, Pedro Costa y Josefina Arbisu y sus dos hijas, Lupe y Beatriz desean lo mismo. Una pareja de homosexuales forma parte del círculo más íntimo de los protagonistas (los nonos). Los temas tratados en la historia profundizan en la existencia humana: el amor, el sexo, el complejo de culpabilidad, la muerte, la guerra, el cine, etc. Es una obra de compromiso ético y social con un trasfondo político. El hilo conductor es una revelación contra el sistema político establecido en España.

La experiencia y el reconocimiento en los otros, el aprendizaje y el sentimiento de búsqueda de la existencia priman por excelencia desde el principio de la novela; se aprecia una búsqueda constante de lo inefable, de lo esencial, de la pura existencia del ser humano en medio de las guerras que aniquilan al hombre (Mestre, 2018: 104-105).

Una serie de acontecimientos envuelven la trama además de la manifestación contra la Guerra de Irak. Unas investigaciones médicas que hacen en la lucha contra el cáncer, los amores y las seducciones que permiten las relaciones de poder entre los personajes, los accidentes y las muertes, la falta de comunicación y la soledad que habita en el discurso narrativo. Desde un principio se perciben los sentimientos de impotencia, ira y dolor ante las

injusticias humanas; el amor y la muerte conforman la dualidad que late en la trama, la ausencia, el vacío, el silencio.

Entrevías mon amour (*Narrativa Bartleby*, 2009)

Es la historia de amor entre un padre y su hijo, Teo Abad, un reportero de guerra y narrador de la historia del mismo modo que un grupo de mujeres solitarias y el mismo héroe a la vuelta de un conflicto bélico. Es un homenaje que el autor hace a dos figuras de la mitología clásica, Antígona e Ifigenia. En esta historia compleja y bien estructurada el amor y la muerte conviven en un mundo de amores, contradicciones y soledades. Las similitudes se perciben desde el principio en la novela entre Antígona y su protagonista femenina Judith la cual, necesita encontrar los cuerpos de sus padres asesinados por la dictadura franquista para darles sepultura. Tres mujeres giran alrededor de Judith: Edipa, Tamara y La Niña. El recuerdo, la incertidumbre, el miedo y el poder son los temas candentes en esta reflexión que el autor hace sobre la “guerra” y su sinrazón, ya sea la Guerra de Irak o la Guerra Civil española. Judith es una mujer atormentada a causa de la muerte de sus padres, asesinados después de la guerra a manos de alguna “brigada azul del amanecer”, simplemente, por el delito de ser rojos. Son los huesos de sus padres lo que busca Judith y los encuentra amparada en la aplicación de la ley de la “memoria histórica”. Una reflexión profunda del protagonista Teo Abad a sus cuarenta años sobre la realidad que le ha tocado vivir en el barrio de Entrevías de Madrid. Como reportero capta y acapara la noticia momentánea y reflexiona sobre el desaliento que le producen las guerras y la angustia existencial que supone para los seres humanos. En él se debate una lucha interior por seguir esclavo de su profesión o volver a la vida anterior. Los personajes se enfrentan a la realidad sin dejar atrás la memoria histórica que late a lo largo de toda la trama en la que una serie de hechos y acontecimientos marcan el discurso narrativo. El autor intenta explicar el pasado a partir de un presente y proyecta un futuro hermoso y lleno de esperanza. El escenario principal es el barrio de Entrevías en Madrid donde se desarrollan los misterios y enigmas a desvelar. El autor intenta reconstruir a través de diversos discursos narrativos y polifónicos la veracidad de los hechos históricos entre los que la guerra y la destrucción del hombre van unidos y, hoy en pleno siglo XXI, siguen siendo los temas principales del mundo y de los medios de comunicación.

Las mentiras inexactas (*Izana Editores*, 2012)

Nora Acosta, una profesora de literatura comparada que está escribiendo un ensayo sobre el futuro de la novela entra en una librería del

centro de Madrid situada en la Plaza de Santa Ana y se encuentra con su dueño, Sergio Barrios, un antiguo alumno de la facultad. A partir de ese momento su vida cambiará y se enamorará de él a pesar de separarles casi treinta años. Cuando aparecen los amigos de Sergio contribuyen a convertir la vida en una especie de película de Woody Allen en la cual no dejan de suceder cosas y contar historias que se acercan a la “oralidad”. La trama continúa por el camino de la recuperación del padre de Sergio, del que todos creen que ha muerto en el Malecón de La Habana. El protagonista Sergio Barrios es un joven seductor, hombre apuesto que regenta la librería de su padre desde hace tiempo. Es el símbolo cultural y bohemio del corazón de Madrid en el Barrio de Las Letras, escenario por el que se mueven y transitan los personajes. Sergio es el motor de atracción de esa fiesta continua que sucede en el interior de esa librería donde se entremezclan secretos, mentiras y borracheras entre un círculo amplio de artistas y escritores que a diario, entran y salen continuamente de ella. La novela es una reflexión sobre el significado de la literatura en un tiempo de crisis económica y espiritual en la que el autor juega con multitud de espejos pasando por la relación existente entre Nora Acosta /Nora Lange, la última poeta viva del 27, los pasadizos interiores de Murakami y Cortázar en sus novelas hasta el significado de la Nora de Ibsen y su casa de muñecas.

Poeta en Madrid (*Huso*, 2021)

Es un viaje al centro de la creación literaria¹ y del propio hecho creativo. Gabriel Relham está escribiendo una obra y necesita que sus fantasmas, amores y obsesiones se encuentren junto a él en una buhardilla de la calle Atocha de Madrid. Una novela que reúne la hibridación de géneros (desde el narrativo hasta el dramático, pasando por el poético) y enfatiza la figura del genio creador, del artista y su creación literaria.

1. Sotelo nos introduce del mismo modo que ya lo hizo Aristóteles en *La poética* en el siglo IV a.C. primero, en un verdadero espectáculo con una estructura de seis capítulos como si fueran los actos de una obra de teatro; segundo, en el canto surgido de forma similar a los intérpretes de *La Bohème* de Puccini, que aparecen y desaparecen continuamente de la escena como ocurre con la música de Mahler y Beethoven y, por último, en la elocución con el fin de reflexionar sobre la verosimilitud y la mimesis.

Presupuestos metodológicos

Roland Barthes, en su artículo “Semiología y Urbanismo”, considera la ciudad como escritura. Nuestra investigación se basa en el estudio de la ciudad desde una perspectiva semiótica. La metodología adopta un enfoque comparativo entre las novelas del escritor posmoderno para estudiar, por un lado, el espacio urbano de la ciudad de Madrid, y por otro, describir y analizar su narrativa desde una perspectiva interdisciplinar. Dentro de los presupuestos de análisis de Roland Barthes se estudia el espacio urbano (la ciudad de Madrid) como espacio real y como espacio imaginario en función de las intenciones estético-literarias del autor. Desde esta perspectiva, se pretende presentar los modelos que estudian el espacio cultural urbano que aparecen en la obra de Sotelo teniendo en cuenta la consideración de Roland Barthes:

La ciudad, esencial y semánticamente, es el lugar de encuentro con el otro, y por esta razón el centro es el punto de reunión de toda ciudad; el centro de la ciudad es el instituido ante todo por los jóvenes, por los adolescentes. Cuando estos últimos expresan su imagen de la ciudad, siempre tienen tendencia a concentrar, a condensar el centro; el centro de la ciudad es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales y diría casi de las actividades eróticas en el sentido amplio del término (Barthes, 1990: 265).

Muchos autores relevantes se ocupan del espacio urbano y su relación con la literatura. Sin embargo, nuestro trabajo de investigación se centra exclusivamente en los marcos teóricos para el estudio de la ciudad desde cuatro puntos de vista: semiológico (Roland Barthes y Eugenia Popeanga), sociológico (Zygmunt Bauman, Marc Augé y Henri Lefebvre), urbanístico (Kevin Lynch) y por último, desde el imaginario (Gaston Bachelard).

El marco teórico de la ciudad posmoderna

Desde el punto de vista semiológico, la ciudad adquiere importancia en la literatura y en el cine dando lugar a metáforas, símbolos e imágenes que se relacionan con el espacio urbano. Roland Barthes en su artículo “Semiología y Urbanismo”, dentro del libro *La aventura semiológica* (París, Seuil, 1985), concibe la ciudad “como discurso, un texto que es necesario descifrar”. La ciudad es un lugar común dentro de ese espacio urbano con múltiples metáforas que nos remiten a su lectura. Leer la ciudad significa mirarla y descifrarla dentro de unos patrones de geografía objetiva y descriptiva. Roland

Barthes como semiólogo postestructuralista defiende que se debe estudiar la ciudad escrita basada en el estudio de la oración gramatical del discurso. Cada elemento urbano es considerado como un fragmento desde la semiótica de la imagen. Lo urbano se convierte en un “espacio plural, multicultural y plurilingüe” (Popeanga, 2008: 20-22) en el que se desarrolla la metáfora de la ciudad como escritura con diferentes lecturas a modo de cuerpo en el diseño de la red urbana. Para indagar una semántica de la ciudad es necesario profundizar en los aspectos simbólicos y míticos que permiten a sus habitantes reescribir su entorno y encontrar los valores en los que se fundamentan. Es imprescindible indagar en el sentido más profundo del entorno urbano y resaltar las metáforas que se le atribuyen según las unidades constituyentes con el fin de determinar y clasificar las variantes que se hacen de los elementos concretos (calles, plazas, edificios, etc.). Roland Barthes utiliza un modelo binario basado en las connotaciones y denotaciones que reflejan los códigos culturales, organiza su discurso según unos códigos y una simbología que forman parte del imaginario colectivo. El simbolismo de cada uno de los elementos urbanos puede fluctuar y es cambiante. Siguiendo con las teorías aplicadas al espacio urbano nos adentramos en la imagen literaria de la ciudad y más concretamente en el artículo “La imagen literaria de la ciudad. Una aproximación” de Barbara Fraticelli (2006) en el libro *La ciudad como escritura*, coordinado y dirigido por Eugenia Popeanga. La ciudad se dibuja esencialmente como un signo y la metodología que se debe seguir es “una lectura de este signo”.

Desde el punto de vista sociológico resaltamos las personalidades de Zygmunt Bauman, Marc Augé y Henri Lefebvre. Según la línea argumental de Zygmunt Bauman en nuestra sociedad imperan el individualismo y el aislamiento; la tendencia actual nos conduce a la unificación lingüística con una asimilación de distintas comunidades inmigrantes. La ciudad posmoderna es un foco de atracción en el cual convergen diferentes grupos sociales y culturales otorgándole una complejidad lingüística que asimilan diferentes comunidades inmigrantes. El antropólogo francés Marc Augé centra sus estudios en las funciones que configuran desde el punto de vista antropológico y sociológico. Son muchas las disciplinas que estudian desde diversos ángulos el concepto de “espacio” pero hemos preferido acercarnos al estudio del espacio urbano considerándolo “un espacio antropológico cargado de significaciones” siguiendo la terminología del antropólogo francés Marc Augé y centrando nuestro foco en el estudio de las funciones que lo configuran. En ese espacio existen un fondo o decorado que es el lugar donde interactúan los personajes en una obra literaria y la caracterizan. Los lugares antropológicos defendidos por Marc Augé implican una construcción concreta y simbólica del espacio “con principio de sentido para aquellos que lo habitan por un lado y por otro,

principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (Augé, 2017:58). Los lugares antropológicos² se consideran identitarios, relacionales e históricos reflejando a la vez, un contenido espacial y social. En su obra *La producción del espacio* (2013) clarifica y elabora una teoría llamada “tríada conceptual” en la que desarrolla tres dimensiones del espacio: las prácticas espaciales o espacio percibido, el espacio concebido y “el espacio de la imaginación y de los símbolos”. A Henri Lefebvre se le considera uno de los principales pensadores del espacio público urbano cuyos estudios y aportaciones siguen hoy en día estando vigentes. En el prólogo de *La producción del espacio* (1974), Ion Martínez Lorea reflexiona sobre otro de sus libros, *El derecho de la ciudad* (1978), en el que su autor considera el espacio urbano como un lugar que supone “simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones e informaciones, conocimiento y reconocimiento así como confrontación de diferencias (también ideológicas y políticas)” (Lefebvre, Henri, 2013: 21). En su teoría nos continúa explicando Ion, el autor plasma la riqueza de la calle como lugar de encuentro donde “el grupo se manifiesta y se apodera de lugares y realiza un adecuado tiempo-espacio”. El espacio concebido para Lefebvre “pretende reducir lo vivido a lo visible, a lo legible”.

Desde el punto de vista urbanístico, Kevin Lynch, ingeniero, urbanista y escritor americano pone su mirada en la imagen del paisaje urbano. En 1960 publica su libro *La imagen de la ciudad* que se convierte en un manual de referencia para entender cómo se construye la imagen de la ciudad y qué instrumentos poseemos para analizarla. Lynch elabora un sistema para analizar la conciencia perceptiva de la ciudad utilizando mapas mentales y establece cinco elementos clave para comprender los elementos perceptivos más significativos de una ciudad: las sendas (vías, paseos, calles y aceras) son las que permiten a cualquier observador organizar los demás elementos del entorno urbano; los bordes son elementos que actúan de frontera entre sí y son los puntos de referencia lateral de cualquier ciudad; los barrios son los puntos de la ciudad cohesionados que poseen una fuerte entidad y visibilidad; los nodos son los cruces o intersecciones que pasan de una estructura a otra o lugares de encuentro de colectivos y, por último, los hitos o mojones son los puntos de referencia (edificios, monumentos, signos gráficos, etc.) que permiten centrar la atención en las ciudades desde diferentes ángulos. Esto implica un análisis práctico y funcional de la percepción e interacción de los

2. Los lugares antropológicos defendidos por Marc Augé implican una construcción concreta y simbólica del espacio “con principio de sentido para aquellos que lo habitan por un lado y por otro, principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (Augé, 2017:58).

seres humanos en relación con la forma y el entorno urbano sin indagar ni profundizar excesivamente en su significación.

Lynch focaliza su estudio en la imagen visual de las ciudades y considera que el espacio urbano debe ser “legible” y fácilmente se puede reconocer y organizar sus partes. Este marco de referencia que Lynch establece le ayuda al individuo que habita la ciudad a establecer un lugar de referencia afectivo y de seguridad. La legibilidad de las ciudades depende de cómo se integren e identifiquen los elementos anteriormente descritos. Lynch focaliza su estudio en la imagen visual de las ciudades y considera que el espacio urbano debe ser “legible, imaginable y visible”. Desde el punto de vista del espacio del imaginario es necesario recordar la figura de Gaston Bachelard para entender y comprender el significado de las imágenes poéticas dentro del espacio de la novela y su libro *La poética del espacio*³ (1957).

El propósito de Bachelard consistía en “buscar una determinación fenomenológica de las imágenes. La fenomenología intenta describir objetivamente los fenómenos de la realidad y exige, claro está, cierta neutralidad por parte del observador (Gullón, 1980: 14).

Desde el punto de vista psicológico, sus investigaciones tienen interés para nosotros porque se centran en los lugares del lenguaje, los formados por las imágenes, es decir, los lugares de nuestra vida íntima mediante lo que él denomina *topoanálisis*. Dentro de la psique humana operan dos funciones, la de lo real y la de lo irreal que, mezcladas e interrelacionadas aparecen en la literatura. Gaston Bachelard explora el topoanálisis de lugares íntimos y realiza un estudio psicoanalítico y una poética de la vivienda. La casa es el lugar emotivo donde se desarrolla la vida cotidiana que abarca los aspectos domésticos, íntimos y poéticos. La descripción de la casa en el topoanálisis de Bachelard supone un entendimiento humano del espacio basado en experiencias del ser humano. Explorar la casa implica explorar e indagar en el ser humano el cual, tiene en su vida “desvanes y sótanos, rincones y galerías” (Gullón, 1980: 14). El trabajo de Gaston Bachelard marca unas pautas para reflexionar sobre los lugares domésticos y su repercusión espacial tanto en la arquitectura como en el entorno urbano. El valor otorgado a la imagen es un punto de inflexión clave en el pensamiento del autor así como la importancia que da a los espacios

3. Gaston Bachelard abre nuevas posibilidades a espacios y temporalidades del imaginario; su obra es referente de la geografía humana y perceptiva y ejerce una influencia sobre la psicología analítica. Explora el topoanálisis de lugares íntimos y realiza un estudio psicoanalítico y una poética de la vivienda. La casa es el lugar emotivo donde se desarrolla la vida cotidiana.

vitales. La casa para Bachelard está en el universo, en ese que es cambiante en función de la estación del año.

Espacio y discurso en las novelas de Justo Sotelo

La novelística del autor Justo Sotelo gira en torno a las preocupaciones actuales del ser humano dentro del entorno urbano de Madrid, en elementos fundamentales de sus novelas ambientadas en Madrid entre los siglos XX-XXI. En esta última parte, el espacio del entorno urbano transformado en metáfora se puede dividir en cuatro apartados: la ciudad-marco/ ciudad-protagonista, la ciudad entendida dentro de su dimensión temporal, la ciudad hostil y la ciudad como cuerpo, todos ellos dentro de la concepción del signo espacial. A partir del objeto referencial analizamos la localización, la ubicación de los espacios madrileños o la referencialidad existente en las novelas; desde la relación con el discurso, analizamos los signos espaciales, el contexto, el discurso, el lenguaje y la focalización; y, por último, desde el análisis de la función de los espacios, nos centramos en la tipología y la simbología de ellos. Hablar de Madrid en la narrativa de Justo Sotelo es adentrarse en la ciudad de la infancia, en un recuerdo sentimental, en la ciudad perdida y recuperada por él mismo a través de su escritura. Esta ciudad convertida en espacio de la memoria es un “lugar antropológico” al que el autor recurre en todas sus novelas. Madrid es un marco imprescindible en la vida y obra del autor, en sus relatos, en su escritura, es el sueño de un seductor de la palabra.

Madrid se erige como ciudad-marco y como ciudad-protagonista. En el marco topográfico de Madrid suceden una serie de acontecimientos, vivencias y hechos que derivan de las acciones que realizan los personajes de Sotelo que deambulan y transitan por sus calles. El lector queda atrapado por esos ambientes en los que se escenifican los hechos que, de alguna forma, configuran a los personajes. Sotelo realiza una cartografía real mediante no solo la enumeración y la yuxtaposición de objetos sino que inserta de modo coherente en sus novelas, las descripciones cinestésicas e intercala las motivaciones y los estados de ánimo de sus personajes. Se identifican lugares de la ciudad de Madrid utilizando nombres, adjetivos y números por un lado y, por otro, se sirve de recursos narrativos como la metáfora, la metonimia, la comparación o la sinécdoque. Nos encontramos con un universo narrativo lleno de adjetivos lógicos y enumeraciones. Desde una lectura crítica de la ciudad analizamos la forma en que Sotelo utiliza como telón de fondo la ciudad de Madrid y la convierte en ciudad-marco, configurándola como discurso desde un enfoque semiótico. En las novelas estudiadas, la ciudad interrumpe los pensamientos de

los personajes, confundiéndose con ellos, y marca el ritmo narrativo. La obra de Justo Sotelo nos ofrece una visión detallada de la ciudad de Madrid. A veces se identifican ciudad y protagonista; la ciudad simboliza y representa a sus gentes, a los habitantes que deambulan por sus calles reflejando la identidad de la propia ciudad; muchas veces la ciudad se borra y se desdibuja, en otras se describe. El espacio urbano se convierte en verdadero protagonista de las novelas ya que desplaza a los personajes convirtiéndose en un cúmulo de metáforas. El Madrid de Sotelo tiene una historia que acompaña y nutre al relato en el que se sitúan los elementos fundamentales de la narración adquiriendo especial relevancia los espacios públicos. *La ciudad* como discurso es la que habla a sus habitantes, la que les permite habitarla y recorrerla. El autor utiliza la técnica descriptiva de ciertas partes de un mismo barrio desde el punto de vista funcional. Con ello consigue que la ciudad-marco acoja a los personajes y les sirva de entramado arquitectónico para transitar por sus calles y plazas.

La topografía de Madrid

Para leer la ciudad de Madrid a través del autor, hemos analizado los espacios agrupándolos en cuatro categorías: espacios privados, espacios fronterizos, espacios públicos y espacios adyacentes a la ciudad de Madrid, resaltando las funciones que representan dichos espacios y su sentido. Conviene resaltar las funciones que representan dichos espacios en la narrativa del autor, comprobar el sentido de dichos espacios en la trama y en la evolución de sus personajes y verificar el valor semántico de los elementos que produce en la ficcionalidad del autor. De ese modo, nuestra focalización se centra en las tipologías espaciales para realizar una recreación simbólica de cada uno de los espacios asociados a los marcos escénicos en los que se desarrollan las tramas. El espacio de la ciudad de Madrid el autor lo asocia e identifica a sensaciones, percepciones y sentimientos. La abundancia de referencias topográficas induce a pensar en un espacio habitado y un lugar antropológico repleto de movimiento, ritmo y actividad.

Dentro de los espacios públicos en sus novelas se pueden analizar diversos lugares de Madrid. *La plaza*, “Era como un mar de cerveza y cocaína” (Sotelo, 2012: 16). La Plaza de Santa Ana se convierte de ese modo en un lugar de comunicación, reunión y diversión cercano al hotel y al teatro Príncipe; es el escenario central de la novela, mezcla de aire bohemio y aristocrático. Está situada cerca de la calle del Príncipe donde se presentó por primera vez esta novela en *Las Cuevas de Sésamo* y el propio autor inició sus tertulias literarias hace más de veinte años. Dicho enclave en la ciudad alberga la encrucijada

moderna de la plaza tradicional, con historia y solera. Los puntos de referencia de los *barrios principales* se pueden traducir de forma visual y plástica en imágenes y funciones de los elementos urbanos con una definida función del imaginario espacial. La fragmentación, la disolución y la separación de la ciudad en barrios permiten a Sotelo configurar la capital de España dentro de los modelos urbanos de ciudad-cuerpo, ciudad-marco o ciudad-personaje, ciudad-hostilidad y ciudad atravesada por el eje temporal. El concepto de *barrio* está muy bien arraigado en el autor que, describe con mucha facilidad y deforma detalle diversos barrios de Madrid, reflejo de la urbe posmoderna donde confluyen mezcla de razas, etnias, culturas y religiones. *Las calles* son lugares de tránsito, de circulación y de paso mientras que las plazas adquieren la condición de permanencia siendo el centro neurálgico y geográfico de una ciudad radial como es Madrid. Cada elemento de la ciudad real aparece representado en los textos bien a través de modelos culturales o por medio de la ciudad imaginada o soñada. Dentro del espacio urbano, los monumentos, los edificios y las casas definen la verticalidad de Madrid. Existen párrafos descriptivos de espacios exteriores a la librería (paseos por El Retiro, calle Huertas, calle Lope de Vega, calle Cervantes, calle del Prado, parques, estanque, agua, pretil) e interiores (Las Cuevas de Sésamo, la panadería, El Ateneo, etc. La descripción de las calles de Madrid en otoño o en invierno sirven de marco de la ciudad en la novela *Vivir es ver pasar*:

Y el hombre más rico del mundo se hizo calles, o callejuelas (Madrid está llena de callejuelas, Madrid es una gran callejuela, con nombre de flor sin aroma). Y las calles de Madrid se hicieron paseo; el del Prado, por ejemplo. Lucía hermoso, el Paseo del Prado en diciembre de Madrid, en el último de otoño, en el prefestejo, cuando los solitarios sentimentales pasean sus angustias, sus miedos, por los lugares de más ruido, para que no se escuchen los gritos de sus pisadas (Sotelo, 1997: 75).

Madrid se nos presenta como una ciudad intelectual y cultural, rodeada de cafés y plazas que la constituyen a modo de *estructura* con espacios públicos, abiertos, de comunicación y de intercambio; una confluencia de plazas y calles que dan movimiento y forman el engranaje de la ciudad de Madrid. Los códigos simbólicos-afectivos aparecen en la percepción de las calles. Se perciben una serie de lugares comunes a toda la producción novelística del autor dentro del entorno cultural madrileño (la Fundación Juan March, el Ateneo, la Academia de Bellas Artes en *La paz de febrero* o el Círculo de Bellas Artes, escenario de exposiciones de arte, música y cine o el jazz que suena en la Plaza de Santa Ana o el Café Momus, la Cafetería Embassy, el Teatro Fausto, el Teatro Real,

la Bolsa de Valores Madrid, El Café de Los Artistas en *Poeta en Madrid*). En realidad, se perfilan como los códigos culturales que bañan a la ciudad de Madrid y la convierten en el marco intelectual que recoge la ciudad cosmopolita y multicultural:

Los hombres nos pasamos la vida necesitando amar y que nos amen, vivimos sentados en un Café mientras la evocadora música del último piano, del último cigarro, de la última taza de porcelana, nos dedican el poema que es mirada, búsqueda, paz, posesión, aliento, el primer mandato de este preámbulo (Sotelo, 1997: 13).

Los libros, el conocimiento y la intelectualidad sobresalen por las calles de la primera novela publicada por Sotelo, *La muerte lenta*. En esos lugares de tránsito y paso por las calles de Madrid el tiempo deja de existir cuando pasean los dos protagonistas:

Y todos los otros libros Enrique, ¡y todos los otros libros!; los que comprábamos cuando no comíamos, y los que robábamos (...), cuando nos perdíamos en las horas intemporales de la “Cuesta Moyano”, de “Los Libreros”, de San Ginés...” (Sotelo, 1995:29).

Los cafés distintos de su función primaria en todas las novelas de Sotelo se asocian a códigos intelectuales donde el foco de atención es una tertulia o un debate. La ciudad de Madrid aparece como modelo cultural urbano, reuniendo por un lado, la parte intelectual y por otro, la de ocio y diversión:

Recuperé entonces anécdotas deliciosas de las tertulias que consumían todos ellos en el Círculo de Bellas Artes, las que tanto extrañaban a la buena Petra, sus discusiones, que no solo terminaban en enfrentamientos verbales, las borracheras en honor de nadie y en pos de nada, los enamoramientos de treinta segundos (Sotelo, 1997: 26-27).

Los espacios de circulación, tránsito y encuentro son lugares públicos y abiertos; los dividimos en calles, glorietas, plazas y jardines, lugares perfectamente localizables en el plano de Madrid. Se consideran elementos importantes del espacio urbano en el que los personajes recrean una sensación de actividad y movimiento dejándose llevar por “sensaciones, matices, olores y perfumes” (Sotelo, 2006: 75).

Son típicos los cafés como lugares de encuentro público con función social destacando diálogos, charlas y tertulias entre los personajes y resaltando

la comprensión, la comunicación y el respeto. Son lugares de comunicación, de ocio, de placer en sociedad, de tiempo libre: “No exagero si digo que comencé a leer en serio casi con dieciocho años gracias a los consejos de aquella mujer, Solesmes, el Gijón, el Círculo, el Ateneo; en estos cafés nos pasábamos las horas muertas leyendo sin parar” (Sotelo, 2006: 68).

Las calles en las novelas de Sotelo se convierten en lugares de encuentro y compañía, de diversión y ocio, están llenas de gente que cantan, se ríen y sueñan. Se convierten en una fiesta a la que están todos invitados y simbolizan el jolgorio y la algarabía: “En la calle León estaban el café Cervantes, el restaurante Pereira y Casa Pueblo, y muy cerca el Ateneo o la cafetería del Palace, una especie de resumen de la vida de mis padres o de mi propia vida a su lado” (Sotelo, 2006: 104).

En cuanto a los *espacios de ensoñación y recreación artística* resaltamos los cines, los teatros, las salas de exposiciones y conciertos y, por último, la ópera. Todos ellos simbolizan el espacio de la ficción donde suceden cosas. Henri Lefebvre es uno de los principales pensadores del espacio público urbano y es interesante recordar sus reflexiones sobre el mismo y los códigos sociales asociados a la calle, en general. *Las tiendas* aparecen en *El Rastro de Madrid* en la novela *Entrevías mon amour* como un mercadillo con historia y leyenda, un lugar envuelto de misterio que dinamiza la vida de la ciudad día a día como espacio simbólico. *Las estaciones de ferrocarril* de Chamartín o de Atocha salpican las novelas del autor simbolizan y representan lugares de opulencia y bullicio de la ciudad; no obstante, en ambas se convierten en N-lugares atravesados por la mendicidad y la propia soledad de los protagonistas. La estación simboliza la espera, ilusión; genera sorpresa e incluso ansiedad. La Estación de Chamartín se convierte en la novela *Vivir es ver pasar* en un verdadero protagonista. La estación simboliza la espera, ilusión; genera sorpresa e incluso ansiedad: “La Estación de Chamartín parecía la corte de los milagros: sucia, estridente, famélica, violenta y expresiva. La ciudad pretendía resumirse en el ir y venir de sus habitantes, a la busca y captura de un metro cuadrado de libertad” (Sotelo, 1997: 177).

Como espacios fronterizos dentro de sus novelas podemos encontrar *la iglesia* como foco central de la acción de la historia en su novela *Entrevías mon amour* que se convierte en elemento simbólico y lugar de experiencia trascendente. También existen espacios dedicados al trabajo en esta misma novela reflejando la situación laboral de las mujeres. Dos personajes femeninos Judith y Edipa realizan un trabajo meticuloso en el famoso Museo Arqueológico Nacional, simbolizando el papel de la mujer en el arte y la estética del mundo posmoderno del XXI en la misma novela. Un lugar predominante ocupa el periódico *Nuevo Madrid* que aparece en varias de las novelas del autor de

forma fragmentada. Es un espacio de trabajo donde determinados personajes desarrollan actividades intelectuales y burocráticas. *El banco* adquiere la condición de no-lugar, un espacio aséptico, sin vida lugares de trabajo donde se firman pactos y se hacen reuniones simbolizando como un lugar evitado, escondido y alejado. En los no-lugares aparece un lugar de referencia “que pasa por palabras hasta por los textos” (Augé, 2017: 98). *El hospital* es el escenario de algunos dramas donde lo público se convierte en privado. Es un espacio límite, una frontera que marca el emplazamiento entre la propia existencia. Un lugar de tránsito que llega a ser privado desde un enfoque público y de servicio a una comunidad. *El hotel* es el espacio de paso y descanso al viajero, siendo un lugar civil y público en el cual, se aprecian las historias de amor. En el hotel se ofrecen prestaciones al viajero y un buen servicio durante su estancia.

Como elementos de la naturaleza y del paisaje (lo construido incide en lo no-construido) que rodea a la ciudad de Madrid se pueden plantear como una forma de “creación artística” considerando al paisaje, “una forma del espíritu” (Prado Biezma, 2007:16). Estos espacios exteriores y naturales son los que permiten al autor metaforizar el “paisaje interior” y estar en armonía con la naturaleza. El simbolismo de la montaña aparece reflejado en la novela *La paz de febrero* como concepto de “inmensidad”.

Justo Sotelo de forma hábil incide en la verosimilitud de los textos para penetrar en la dimensión temporal. En la cronología de las historias de sus novelas del autor se presentan los ambientes madrileños alternando e intercalándolos los diálogos, los monólogos y la polifonía o multitud de voces de personajes con referencias espaciales a lugares de la capital. Es importante analizar los topónimos, los verbos y las partículas deícticas que los unen para comprobar la identidad del protagonista y su ubicación. Intercala y retrocede en el tiempo con los recuerdos; el flujo del tiempo de las historias de sus novelas alterna con la visión de los espacios. El lector que se acerca a ellos se preguntará si la ciudad de Madrid se espacializa en el tiempo o se temporalizan los espacios dentro de ella. Encabeza cada capítulo de sus novelas situando al lector en un juego de los espejos espacio-tiempo para centrar la acción y la trama en el tiempo crónico o convencional y, como consecuencia, la relación espacio-temporal permite al lector crear entradas en la ciudad imaginaria o incluso, onírica.

El discurso urbano en la narrativa de Sotelo se puede considerar como “ideología”. La ciudad de Madrid se convierte en discurso. El espacio-marco de la ciudad de Madrid enfoca la ciudad desde el prisma ideológico y de esa forma vemos cómo la Guerra Civil española se convierte en un evento urbano enclavado en un momento histórico concreto y particular. El paisaje urbano de Madrid es “mirada y memoria” de la Guerra Civil española donde

se reconfigura el espacio real y su memoria; por eso, el tejido urbano tiene una función estructural o conectiva donde el autor mezcla lo ficcional y la verdad histórica. Uno de los recursos clásicos del estudio de la ciudad es compararla con el cuerpo humano a modo de metáfora. La ciudad se asemeja al ser que vive y siente como un “ente vivo” que permanece en continuo movimiento y apela a su condición de “espacio urbano”. El lector podrá apreciar en su penúltima novela *Las mentiras inexactas* que el escenario de la librería actúa como ciudad-cuerpo, de modo semejante a un ente vivo que va cambiando con el tiempo. La ciudad de Madrid se convierte en ciudad-cuerpo con la descripción que el autor hace de las vías de acceso al centro o casco urbano girando en sus seis novelas alrededor de la Puerta del Sol, la Plaza de Atocha, el Barrio de Las Letras, el Barrio de Lavapiés.

En cuanto a los espacios privados nos centraremos en la casa y sus variantes principalmente. La casa se considera por lo general, un espacio protector, un lugar de acogimiento, un símbolo del interior materno que representa la femineidad, el hogar. En todas las novelas del autor se aprecia la sensación de bienestar y felicidad *La poética del espacio* de Gaston Bachelard están marcadas por los conceptos espaciales “dentro” y “fuera” y sirven para analizar las funciones semántica, sintáctica y constructiva de los textos. La función principal de la casa en la narrativa de Sotelo es metafórica o metonímica ya que todas las “casas” adquieren cierta carga simbólica o emocional. Es importante la función descriptiva que el autor hace de las diferentes estancias por las que determinados protagonistas entablan diálogos y mantienen conversaciones así como los rincones concretos a los que hace referencia en determinadas ocasiones. Existe una simbología importante a reseñar entre la puerta y el umbral de la casa como límite entre lo profano y lo sagrado, lo exterior y lo interior, lo pasajero y lo eterno. En la novela *La paz de febrero*, desde el primer capítulo el narrador en tercera persona describe el acceso a la casa de Natividad y Luis Seoane (personajes principales). El adjetivo “blindada” da la primera pincelada a la forma de entrar en la vivienda. El autor entremezcla los hechos que suceden en la trama con la descripción de aquel “ático abuhardillado junto al cine Doré” (p.18). Un lugar cercano a la cultura, entremezclado los sitios de ocio y alterne como sex-shop así como cafés y restaurantes como lugares de ocio en pleno centro de la ciudad. El lector encuentra la descripción del ático de dos plantas en forma de “bóveda” como si fuera una catedral y seis habitaciones que la componen: una habitación, un cuarto de estudio, cocina, un baño, un salón abovedado, etc. La habitación, según Bachelard, es interpretada como reconciliación del hombre y el universo. Aparece el concepto de “rincón” de Gaston Bachelard, un lugar a la entrada de la casa semejante a un pequeño café (p.19) como lugar de encuentro y bienvenida

antes de la visita al hogar de la pareja. Se describe hasta el lugar donde la pareja prefiere dormir, un sofá cama, regalo de sus padres adoptivos, Pedro y Josefina, debido a la incidencia próxima de la luz del día. Alrededor de estos escenarios descriptivos gira el entorno por el que se mueve la pareja: cines, cafés, restaurantes del centro de la gran urbe. Los menús, el tipo de comida que piden en *Las mentiras inexactas* y las funciones que tienen para sus personajes. El mundo narrativo que envuelve representa un espacio vivencial donde revivir los recuerdos, anhelar el pasado y olvidar los problemas diarios. La casa es símbolo de erotismo que induce a la felicidad, un escenario de evocación de pasiones y amores ambientado ante el calor de la lumbre para crear una atmósfera íntima de los personajes. Es una invitación continua al sexo bañada y tejida por los códigos acústicos con las sonatas de Beethoven o de Schubert, los olfativos referidos al gel, los audibles representados en los silencios de los amantes y los sensuales en general, unidos a los aromas de mujer. En realidad, la casa es símbolo de felicidad y satisfacción dentro del microcosmos de la pareja, “un escenario onírico y delirante, postmoderno y pornográfico” (p.35). Un chalet entre Pozuelo y Majadahonda a las afueras de Madrid es la vivienda de Pedro y Josefina, que a precio económico se compraron sin dejar su pequeña casa de la calle Cartagena, gracias a las ayudas y subvenciones que la universidad prestaba a los profesores. Simboliza un lugar de recuerdos de buenos momentos y una mesa donde quedan expuestos los libros Justine, una cocina, una buhardilla, la cama, el ordenador donde visualizar el correo electrónico y el acceso a internet. Sin embargo, del lujo de la casa de la novela *La paz de febrero* se pasa a la casa de Judith, personaje principal de su cuarta novela *Entrevías mon amour* situada en el barrio obrero de Entrevías. El narrador nos recuerda nada más empezar la novela realiza una descripción de aquel extrarradio de la ciudad: “las casas de adobe con el techo de uralita y la heroína disuelta por la ciudad”, atravesado por un río que discurre en un barrio en el cual siempre existía el misterio marcado por las fronteras de las vías del tren. Desde un primer momento aparecen las descripciones de la casa de Judith inundadas por el olor a incienso, la humedad y un ambiente un tanto asfixiante. Según se van presentando los personajes aparecen los lugares preferidos de cada uno de ellos.

Conclusiones

Se puede considerar que la ciudad de Madrid se convierte tanto en personaje como en marco real hasta en metáfora. El autor nos muestra los diferentes espacios de Madrid a través del discurso de sus narradores. Intercala

los espacios ajenos a la historia en sus novelas y nos presenta a veces, el paisaje natural y entornos cercanos a la capital con el fin de completar y dar mayor significación a la acción narrativa que acontece. Madrid es la ciudad que conforma una red urbana definida y particular en la narrativa del autor en la cual se teje una red de flujos sociales, políticos, culturales e icónicos que pertenecen a su imaginario.

En las novelas analizadas, la ciudad de Madrid es parte de la identidad y de la propia psique de los personajes. El autor pretende ofrecernos la imagen de la ciudad a modo de metáfora (como personaje, como marco, como protagonista, como cuerpo e incluso como ciudad hostil) en la cual, intervienen una serie de factores que la conforman y la definen. Las guerras, la violencia generada en la ciudad manifiestan la hostilidad originada en un Madrid lleno de contrastes entre lo antiguo y lo nuevo, viva imagen de la decadencia y la melancolía que se expresa desde el inicio de su narrativa. Se aprecia una variedad de referentes espaciales madrileños que permiten realizar un recorrido topográfico y geoespacial por la ciudad. El entorno de Madrid se convierte en signo, escritura y discurso⁴ en la producción narrativa de Justo Sotelo. La literatura de Sotelo pone de relieve los tres pilares de la posmodernidad: el espacio, el tiempo y la relación con el Otro a través del entorno urbano de Madrid. Las imágenes reales de Madrid se convierten en signos que perduran a lo largo del tiempo y dejan huellas imborrables. Una recreación del espacio urbano madrileño a través de la mirada contemplativa del autor. El entorno urbano se convierte en un entramado/laberinto de callejuelas que confluyen en el centro de la ciudad.

Se detecta que el relato de muchos personajes, no solo de los protagonistas, refleja la tipología y el alcance de lugares concretos de Madrid mediante sus recuerdos, sus evocaciones y sus pensamientos. Un paseo por el Madrid de Sotelo nos conduce a adentrarnos en la melancolía y nostalgia de sus calles llenas de historia y leyenda, de literatura, arte y música en los que, se describen los espacios madrileños por medio de los diálogos, las reflexiones, los monólogos o la polifonía de varios personajes. Después de descifrar la ciudad de Madrid a través de diferentes códigos analizados se reconocen los espacios simbólicos que aparecen de forma fragmentada. Dentro del prisma ideológico que late en todas ellas encontramos el símbolo de destrucción de la guerra con

4. El escritor percibe el espacio de Madrid en su imaginario y lo trasladada al lector con verosimilitud y precisión al espacio textual. Según la concepción del cronotopo de Batjín, podemos reflexionar sobre el discurso narrativo existente en la obra de Sotelo y afirmar si es posible, que se constituye como “como una realidad pluriestilística, plurilingüe y plurivocal en cuyo interior conviven elementos de muy diversa índole: literarios y no literarios, orales y escritos”.

sus correspondientes códigos políticos (la bandera, Guerra Civil española y la Guerra de Irak, matanza, la destrucción y el aniquilamiento del ser humano, la pobreza, la miseria en la dictadura franquista). La ciudad guarda el recuerdo del pasado, el estancamiento causado por la guerra se mantuvo durante muchos años y la memoria del desastre en la configuración del espacio de la ciudad. Esa huella perdura en la mente de los personajes y condicionan los espacios. Esos lugares recurrentes en las novelas que hacen referencia a estos espacios hostiles (la repercusión de las guerras, la construcción del Valle de Los Caídos; los fusilamientos) son los que condicionan la construcción literaria de las novelas y se nos revelan hostiles en algunos momentos puntuales. En consecuencia, la realidad que nos muestra el autor después de una dictadura franquista donde la censura jugó un papel importante durante 40 años, revela el enfrentamiento sociopolítico que hubo en España y que, de forma magistral, describe en sus espacios narrativos. Toda su producción novelística se define como género poliédrico; triunfa el estilo sobre la trama exponiendo y describiendo con coherencia y claridad los espacios narrativos dentro de cada una de ellas. En las tramas de las seis novelas se desvela una exaltación del presente y un deseo de recuerdo del pasado con latentes referencias espaciales a la memoria histórica por medio del recuerdo de las guerras y el impacto que estas tuvieron para nuestra sociedad.

Tras el letargo de la guerra, el mundo de la cultura volvió a resplandecer. Justo Sotelo, nos invita a descifrar todos los códigos culturales que laten en su narrativa a través del conocimiento, los espacios públicos dedicados a la cultura y el pensamiento. Aparecen los cines, los teatros y la ópera en todas sus novelas como escenarios interiores de apertura al mundo, a la sabiduría y a la intelectualidad. La magia de la ciudad, la reconstrucción literaria de Madrid está cargada de sentimiento por un lado y de intelectualidad, por otro. Sotelo también nos ofrece una visión onírica y de ensoñación a veces descrita con delicadeza y riqueza del lenguaje; sin embargo, en otros momentos nos invita a acceder a un universo intelectual multidisciplinar.

Aparecen los “lugares antropológicos” que dan identidad y aportan características históricas a la ciudad de Madrid. Existe una clara evidencia de que las sendas o vías de tránsito y calles son los elementos urbanos predominantes de Madrid por los que se desenvuelven y se mueven los personajes de las novelas del autor lo cual aporta un mayor conocimiento de la estructura de la ciudad a los lectores. En las páginas que Sotelo existe una mayor relevancia y preferencia de la topología descriptiva del espacio urbano sobre el espacio natural, de lo público sobre lo privado (casa, apartamentos y buhardillas), del espacio edificado sobre el natural. Todos ellos se han ido analizando a lo largo del estudio con ejemplos concretos y se puede concluir

que desde el punto de vista de Gaston Bachelard en su obra *La poética del espacio*, Sotelo analiza y describe suficientemente el interior de los espacios, en concreto, la casa dándole y confiriéndole un halo de misterio e intimidad. El espacio geopolítico de la ciudad de Madrid en Sotelo se configura como “real, simbólico e imaginario”, una realidad textual que se plasma en discurso, signo y escritura. El autor nos ofrece la visión de una ciudad analizando los lugares donde los personajes de sus novelas se detienen, por los que transitan, se pasean y tienen experiencias que harán cambiar su comportamiento. La mirada y la perspectiva del autor sobre la ciudad de Madrid la transmite mediante los diferentes recursos narrativos, las referencias espaciales y la función mítico-simbólica que asigna a los espacios. La percepción personal e imaginaria de los espacios de Madrid es una recreación sociopolítica del autor. El Madrid de Sotelo es una escritura, pensada o soñada con los sentidos que desvelan los espacios que configuran las acciones de la mayoría de sus personajes. Para comprender y entender Madrid es necesario recorrer su espacio urbano y adentrarse por los espacios a los que Sotelo nos va conduciendo. Por medio de una mirada limpia sobre Madrid, el discurso literario del autor recrea el pensamiento intelectual de la posmodernidad. En un intento de indagar la memoria histórica su escritura nos permite recordar y rememorar el pasado.

Referencias bibliográficas

- Marc Augé, *Los No-Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2017.
- Gaston Bachelard, *Poética del espacio* [trad. de Ernestina Champourcin; 4ª Ed.], México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Roland Barthes (1990-1997), *La aventura semiológica* [trad. Ramón Alcalde; 1ª ed.], Barcelona, Paidós, 1985, p. 257-266.
- Mijaíl Batjin (1989): “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica en Teoría y Estética de la novela” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, p. 237-409. (2001).
- ____. “El cronotopo” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá, ed. [2ª ed.]. Barcelona, Crítica.
- Antonio Garrido Domínguez, “El espacio” en *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 207-237.
- Miguel Ángel, Garrido Gallardo, dir., *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*. Madrid: Síntesis, 2009.
- Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. Barcelona, Antonio Bosch, 1980.

- Henri Lefebvre, *La producción del espacio*. [prólogo de Ion Martínez Lorea; introducción y traducción de Emilio Martínez Gutiérrez], Madrid, Entrelíneas, 2013.
- Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, 3ª ed., Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Carmen Mejía Ruiz, « Leer la ciudad: de lo urbano a lo poético. La casa: espacio plural », *Revista de Filología Románica*, 6, 2008.
- Almudena Mestre Izquierdo, *Lenguaje y ficcionalidad a ritmo de jazz: la obra de Justo Sotelo*, Madrid, Huerga y Fierro, 2018.
- Doina Popa-Liseanu y Barbara Fraticelli, (eds.), *La ciudad como escritura*. Bucarest: Cartea Universitară, 2006.
- Eugenia Popeanga, “Topografías de lo urbano”, en Eugenia Popeanga (coord.), *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Anejo VI de la *Revista de Filología Románica*, vol. 1, 2008, p. 20-22. Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- _____. *Ciudad en obras: Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Berna: Peter Lang, col. (Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España), 2010.
- _____. *Reflejos de la ciudad: Representaciones literarias del imaginario urbano*, Berna: Peter Lang, col. (Perspectivas de la Germanística y la Literatura Comparada en España), 2014.
- _____. *La ciudad hostil: Imágenes en la literatura*. Alba Diz y Javier Rivero (edit). Madrid, Síntesis, 2015.
- Javier del Prado Biezma, “Divagaciones en torno a la función del paisaje en Occidente o El paisaje como morada del espíritu” en *Paisajes reales e imaginarios. Estudios sobre el paisaje en la literatura, el pensamiento y las artes*, Madrid, La Discreta, 2007, p. 11-43.
- Justo Sotelo Navalpotro, *La muerte lenta*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1995.
- _____. *Vivir es ver pasar*. Madrid, Editorial Huerga y Fierro, 1997.
- _____. *La paz de febrero*, Madrid, Editorial Huerga y Fierro, 2006.
- _____. *Entrevías mon amour*, Madrid, Narrativa Bartleby, 2009.
- _____. *Las mentiras inexactas*, Madrid, Izana Editores, 2012
- _____. *Poeta en Madrid*, Madrid, Huso, 2021.

Écrire, lire, partager : autant d'*exercices de joie*

Lídia Anoll Vendrell
Universitat de Barcelona
lidiaanoll@yahoo.es

Rebut: 16 de gener de 2023

Acceptat: 28 de febrer de 2023

RESUM

Escriure, llegir, compartir: d'altres *exercicis de joia*

Amb aquest article em proposo compartir la meua experiència lectora de l'obra poètica de Louise Dupré partint d'*Exercices de joie*, recull que clou la trilogia iniciada amb *Plus haut que les flammes*, seguit de *La main hantée*. Al llarg del meu recorregut intentaré posar de relleu, servint-me dels seus propis versos, cinc dels aspectes mes significatius, formals o temàtics, que integren aquests *exercicis de joia*.

PARAULES CLAU

Literatura francòfona; poesia

RÉSUMÉ

Écrire, lire, partager : autant d'*exercices de joie*

Par cet article je me propose de partager mon expérience lectrice de l'œuvre de Louise Dupré à partir d'*Exercices de joie*, dernier recueil de la trilogie initiée avec *Plus haut que les flammes*, suivi de *La main hantée*. Au long de mon parcours, j'essaierai de mettre en valeur, m'appuyant sur ses propres vers, cinq des aspects formels ou thématiques les plus significatifs qu'intègrent ces exercices de joie.

MOTS CLÉS

Littérature francophone ; poésie

RESUMEN

Escribir, leer, compartir: otros tantos *ejercicios de gozo*

Con este artículo me propongo compartir mi experiencia lectora de la obra de Louise Dupré a partir de *Exercices de joie*, volumen que cierra la trilogía iniciada con *Plus haut que les flammes*, seguido de *La main hantée*. A lo largo de mi recorrido trataré de poner de relieve, sirviéndome de sus propios versos, cinco de los aspectos más relevantes, formales o temáticos, que integran esos *ejercicios de gozo*.

PALABRAS CLAVE

Literatura francófona; poesía

ABSTRACT

Writing, Reading, Sharing: as many Exercises of Joy

In this article I intend to share my reading experience of Louise Dupré's work, starting with *Exercices de joie*, the volume that closes the trilogy begun with *Plus haut que les flammes*, followed by *La main hantée*. Throughout my journey, I will try to highlight, using her own verses, five of the most relevant aspects, formal or thematic, that make up these *exercises of joy*.

KEYWORDS

Fracophone literature; poetry

Avant-propos

Lors de son passage à Barcelone, en novembre dernier, Louise Dupré, —une des grandes dames de la poésie québécoise, femme de lettres cultivant tous les genres littéraires—, m'a offert une primeur dont je lui suis très reconnaissante. Il s'agissait de son dernier livre, qu'elle accompagnait de cette belle dédicace : « À toi, chère Lidia, ces *Exercices de joie* comme autant de petits cercles de lumière que je veux jeter sur le noir du monde ». Ce titre me renvoyait l'écho de certains vers de *Plus haut que les flammes*¹ : « il faut des rires/ pour entreprendre le matin /et tu refais ta joie / telle une gymnastique² / en levant la main / vers les branches d'un érable / derrière la fenêtre / où une

1. Louise DUPRÉ, *Plus haut que les flammes*, Québec, Éditions du Noroît, 2010.

2. C'est moi qui souligne.

hirondelle veut faire / le printemps » (I, 15)³, que j'avais eu du mal à saisir probablement parce que je n'avais jamais envisagé la joie comme une question de volonté. De bonne volonté.

Ce titre venait aussi me rappeler des travaux qui dataient, d'après ce que j'ai pu constater par la suite, de 1988, où je réfléchissais sur la joie à partir de *La Joie*, de Georges Bernanos,⁴ et sur l'empreinte laissée dans mon esprit par *Que ma joie demeure*, de Jean Giono. De façon spontanée et comme s'il s'était agi d'un sujet tout à fait ordinaire, nous en sommes venues, Louise et moi, à parler de la joie et de la fascination exercée sur moi par Bobi, personnage principal du roman de Giono. Par la suite, elle a exprimé son désir de lire ce que j'avais écrit à ce sujet, ce qui m'a amenée à récupérer mes vieilles réflexions. Au fur et à mesure que je relisais ce que j'avais écrit à ce moment-là, je constatais aussi bien l'évolution de ma pensée que ma souscription ou mon opposition aux idées que j'y avais exprimées. Tout à coup, mes yeux se sont heurtés à une comparaison que j'avais établie —et tout à fait oubliée— entre la joie et la rose du Petit Prince :

Mais le cas de la joie est semblable à celui de la fleur du Petit Prince : un beau jour on apprend que, comme elle, la joie est éphémère, ce qui veut dire « qu'elle est menacée de disparition prochaine ». Alors nous considérons ce que cela suppose de l'avoir laissée « toute seule à la maison »⁵ ...

Je ne saurais pas dire exactement ce que j'ai éprouvé à la lecture de ces mots, mais j'ai senti se réveiller bien nettement nombre de questions que je m'étais posées au moment où je me suis hasardée à parler de la joie. La joie ! mais, qu'est-ce que la joie ? Comment définir ce sentiment, venu on ne sait d'où, qui envahit entièrement corps et âme, d'après les uns, qui n'est qu'émotion agréable, d'après les autres, et qui se trouve, par son étymologie et son historique, associé à des concepts tels que : contentement, allégresse, gaieté, satisfaction, bonheur, extase, exultation, volupté, consolation, ivresse, jouissance, joie de vivre, pour n'en citer que quelques-uns ?

3. Je me servirai des chiffres romains pour indiquer la source des citations : I) *Plus haut que les flammes* ; II) *La main hantée* ; III) *Exercices de joie*.

4. Lúdia ANOLL, « Le monde n'est pas fait pour les anges. À propos de *La Joie*, de Georges Bernanos », dans *Georges Bernanos 1888-1988*, Palma de Mallorca, Estudi General Lul·lià, 1988, p. 9-26.

5. Lúdia ANOLL, *Reflexions entorn de La Joie, de Georges Bernanos, i la joia, "La Mañana"*, novembre 1988, p. 14.

Mais ce n'est pas tant la comparaison établie entre la rose et la joie qui a attiré mon attention, à présent, mais l'idée de « disparition prochaine » ... Comme tout ce qui est du domaine des sentiments, la joie a ses intermittences, c'est bien connu, mais elle va et vient sans crier gare, et sans qu'on puisse déterminer la durée de ses intervalles. Le jour vient où ce sentiment qui avait été, auparavant, source de surprise et d'émerveillement, nous est presque étranger, tant le monde que nous avons à découvrir —et que nous découvrons au jour le jour— nous a fait perdre le sens de la fidélité, des soins attentionnés, de la fragilité de tout ce qui embellissait notre existence... D'où le regret de « l'avoir laissée toute seule à la maison » ... Non, la joie, ce n'est pas comme un bon vin qu'on laisserait dans la cave pour le retour... La joie, c'est l'ivresse.

À un moment où nous avons tous plus ou moins la sensation que la joie se fait rare, à un moment où parler de la joie s'avèrerait encore plus anachronique qu'en 1988, je me suis permis le luxe de reprendre romans, poèmes et réflexions portant sur la joie afin de mieux approfondir le texte que je me préparais à lire. Après lecture, cependant, j'ai compris qu'il ne s'agissait pas seulement de la joie telle que je pouvais la concevoir, mais que cette *joie* tenait de la création poétique. Par son travail, la poète n'accomplit pas seulement cette tâche énorme qui consiste à transformer « le lait maigre des mots [...] en corne d'abondance » (III, 41) : elle transforme ce trop-plein qui l'accable en autant d'exercices d'écriture qui, telle la joie, devraient l'amener à sa propre libération.

Riche de cette lecture qui vient éclairer davantage ma connaissance de l'œuvre poétique de Louise Dupré, je me propose de partager avec le lecteur mon expérience lectrice en partant de ce dernier recueil, que je mettrai en rapport, le cas échéant, avec ceux qui l'ont précédé. Divisé en cinq parties, mon itinéraire essaie de mettre en valeur cinq des aspects, formels ou thématiques, les plus significatifs de ce cheminement vers la joie.

Cohérence d'une pensée. Construction d'un itinéraire

Quand j'ai pris *Exercices de joie* dans mes mains, j'ignorais que ce nouveau recueil était le dernier d'une trilogie inaugurée en 2010 avec *Plus haut que les flammes*, et dont le deuxième avait été *La main hantée*, paru en 2016. Cependant, depuis les premiers vers —de même qu'il m'était arrivée avec *La main hantée*—, j'ai remarqué certains aspects qui témoignaient de leur filiation : même voix, mêmes soucis, même malaise vis-à-vis du malheur étalé partout sans vergogne et dont la poète ne parvient pas à se faire l'écho.

Ces « petits cadavres / blanchis / par les ans // qui te réveillent / la nuit » (III, 13) faisant pendant à ces « cauchemars / qui habitent / le silence fragile / de tes draps » (II, 11) ne sont qu'un exemple des multiples hantises que nous entendons d'un recueil à l'autre. Si dans *Plus haut que les flammes* Dupré parlait d'une expérience bouleversante : sa visite aux camps d'Auschwitz-Birkenau ; si dans *La main hantée* la décision d'avoir fait euthanasier son chat lui révèle sa capacité à tuer, ainsi que sa contribution à la douleur qui sévit dans le monde, dans *Exercices de joie*, arrivée à l'âge des testaments, non pas moins bouleversée qu'auparavant, mais encore tout à fait lucide et vivante, elle se propose de s'exercer à la joie, parce que « malgré [ses] colères / légitimes / et toutes [ses] déceptions » (III, 64), elle se refuse à léguer le désespoir.

En alternant vers et prose poétique, comme elle l'avait fait dans *La main hantée*, Dupré dessine dans *Exercices de joie* un itinéraire également structuré en trois parties qui contiennent, à leur tour, trois poèmes précédés d'une citation poétique à la manière d'exergue. Bien que la distribution soit la même, je dirais qu'ici le fil conducteur ne se dessine pas aussi nettement que dans les autres recueils, comme si la discontinuité obtenue par le passage d'une époque à l'autre de sa vie permettait à la poète de mieux montrer les intermittences de la joie et sa fluctuation, ainsi que le malheur qui n'entend pas d'époques, toujours présent et agissant, et qui parcourt toute la trilogie. Du même coup, et probablement à cause de sa volonté de s'exercer dans l'expression de la joie, ce troisième recueil perd de cette tension envahissante, affolante oserais-je dire, qui arrivait au paroxysme dans *La main hantée*. Par une sorte de calme tendu aux rebondissements de lumière, la poète s'exerce, ici, à l'acceptation de son vieillissement, qui n'atteint ni sa lucidité ni sa sensibilité poétique. C'est par là qu'elle parviendra à accomplir son désir, but de son poème, de ne pas léguer un univers de misère à ses enfants, son petit-fils et sa fille, à qui le livre est dédié, et dont nous devenons tous les légataires par le caractère universel du poète.

Plus que prière secrète, confession

« Ni confession ni chambre d'écho » (III, 46), a-t-elle dit, et cependant, c'est par ces mots que débute son poème : « les rêves noyés / au fond de tes yeux // finissent par remonter / dans le sel de tes larmes // petits cadavres / blanchis / par les ans // quand tu voudrais dormir / de tout ton sommeil » (III, 13), mots qui disent bien le remords qu'elle se fait de ses silences. C'est pourquoi je dirais que son poème, plus que prière secrète (« le poème est une prière / secrète // une nuit qui désire / faire entendre / les opéras du passé »), (III, 24), se veut confession. Confession faite par le biais de cette voix-conscience

qui traverse toute sa production et qui remplace le *je* depuis qu'elle a décidé de ne plus s'en servir, (« Un jour, tu as cessé d'écrire *je*, tu ne te rappelles plus pourquoi »), (II, 113). C'est l'aveu de l'orgueil d'appartenir à une lignée de femmes qui n'ont jamais cédé : « Tu appartiens à la généalogie des femmes qui n'ont jamais renoncé » (III, 113) ; c'est l'aveu de sa foi en la force du poème ainsi que des hésitations concernant son efficacité

C'est l'aveu de ses décisions, (« tu cherches depuis peu / à pratiquer // la douceur // comme une discipline / de combat // une charité à te faire / à toi-même »), (III, 14-15) ; de ses va-et-vient de l'euphorie à la tristesse (« Tu passes sans cesse de la joie à la peine, tu l'admets, ça dépend des jours, des images... »), (III, 34) ; de sa vulnérabilité. Aveu aussi, fait de manière erratique, de son parcours vers le dépouillement dernier : acceptation des changements subis par son corps ; acceptation du regard qui te dit que tu as fait ton temps ; réflexions sur un futur hypothétique au parcours incertain. Aveu de ses faiblesses, du besoin de se sentir au chaud (« Tu dormirais sur la tombe de ta mère [...]. Tu te réveillerais dans la chaleur de son ombre »), (III, 126) ; de l'incohérence de son raisonnement, lorsqu'elle dit se préparer à bien mourir et qu'elle demande à être épargnée sous prétexte d'avoir à laisser aux siens « quelques paroles, quelques gestes, des cailloux pour retrouver le chemin » (III, 88).

Aveu des craintes d'un avenir où elle ne trouvera plus ses mots ou la rime dont elle aura besoin ; de son incapacité à se renouveler ; de l'impuissance, l'énorme impuissance du poète, à faire autrement que de vivre pour et par son poème.

La force de la fragilité et fragilité de la force

« Tu n'es pas une femme à renoncer // toi, pur vouloir / pur désir d'espace / et d'avenir » (I, 90-91), avait-on lu dans *Plus haut que les flammes*, et la voix-conscience, qui connaît bien la volonté inébranlable qui caractérise cette femme, se plaît à lui insuffler confiance : « malgré ton cœur tropical / tu n'es pas encore trop vieille pour la leçon / des vents qui t'encerclent » (I, 103). Sa figure fragile aux mouvements délicats ferait plutôt douter de ses possibilités physiques, mais la voix intérieure ne cesse de l'encourager : « tes os sont plus solides / que tu ne crois // ils ne te trahissent pas encore » (I, 106), et aussi : « malgré tes côtes / friables // tu es encore capable / de respirer / encore capable de remuer / l'air étroit / des rues // sans attendre / de consolation » (III, 18-19). Cependant, ce désir qui la pousse à poursuivre son entreprise ne pourra pas empêcher les effets que le temps a sur elle, et ce

que l'on exprime souvent à l'aide d'euphémismes, (« tu n'as plus l'âge des roses et des oiseaux »), (III, 19), ce que la conscience se résiste à admettre, le monde le dit sans y mettre de manières : « tu te sais vétuste, tous les jours on te le dit, tous les jours on te martèle des phrases sans manières, et tu entends exploser les étoiles sous ton crâne » (III, 35), réalité d'autant plus poignante qu'elle se présente sous le triple aspect de décrépitude physique, morale et créatrice : « Vieillir ne t'apporte aucune sérénité, aucune sagesse, seuls les ravages d'un désert où tes mots ne peuvent rien pour les otages démantelés à coups de sabre » (II, 110).

Comment se fait-il que l'on soit plus prêts à accepter la mort que la décrépitude ? Est-ce parce que l'on voit la mort comme étant inhérente à l'être humain ? « Tu es terrienne et tu retourneras / à la terre // qui composte / les cadavres / comme des restes de table » (I, 88-89), s'est-elle dit maintes fois, mais, au fur et à mesure qu'elle dit se préparer pour la mort, la voix-conscience dénonce sa contradiction : « tu te prépares / à la nudité qu'il faudra // pour tes noces / avec la terre // mais tu dis encore / présente // comme tu répondais en classe / à l'appel » (III, 99). C'est dans ce dernier parcours que la femme qui semblait n'avoir besoin de personne se montre fragile et vulnérable, mendiant de douceur, d'amour maternel, se confiant à ses morts.

Par cette idée de légataire qui la rattache autant aux vivants qu'à ceux qui ne sont plus ; par la douceur qu'elle leur accorde et par celle qu'elle leur réclame, elle exprime nettement la vulnérabilité de l'être humain à sa dernière étape. Pourtant, l'idée qui la possède de ne pas vouloir « quitter / [son] petit monde // sans une parole / capable de résister / à la détresse » (III, 96-97) maintient vivante la femme courageuse qu'elle a toujours été : « Tu n'as plus rien / à perdre // c'est maintenant ou jamais / —lui dit sa voix-conscience— si tu veux vivre / tout de suite / tes dernières volontés » (III, 104). Et la femme agit « dans sa paume / les mots de la chance // afin de voir soudain / apparaître / une étincelle de joie // qu'elle rêve de sauver / sans la domestiquer » (III, 101). Elle, la femme fragile au désir inébranlable, « se laisse séduire [...] et tape le mot *joie*, (III, 57), redevenant par-là femme de courage.

Joie, ce sentiment indicible...

Bien qu'ayant dit, après la lecture des poèmes, que j'avais eu la sensation que ces *exercices de joie* étaient plutôt des exercices de la joie d'écrire, je ne dirais pas moins qu'ils sont des exercices de joie par la volonté initiale d'apporter une lueur d'espoir dans ce monde où les ténèbres l'emportent sur la clarté. Toute poète qu'elle est, Dupré se heurte aux mêmes obstacles où je

m'étais heurtée lorsque je m'apprêtais à parler de la joie : comment parler d'un sentiment si difficile à définir et qui a reçu, au long de l'histoire, tellement d'acceptions ? « Tu dis *joie* en pensant à *catastrophe* » (III, 30), lui dit la voix-conscience, comme si elle ignorait que c'est par le biais des contraires que nous définissons souvent l'indéfinissable. Mais voilà que par sa sensibilité et par l'art de maîtriser les mots, elle dit mieux que toute définition : « tu dis *joies* / car tu ignores / comment nommer // les instants où ton cœur / cesse de cogner / contre tes côtes // ces instants de grâce // où une carapace te protège / des cris / que tu entends » (III, 15). Joie, « instants de grâce », d'apaisement... : « la joie, elle élargit ton âme, elle te permet de survivre à toutes les inquiétudes » (III, 75). Ne me demandez pas si ces mots définissent la joie, mais ils disent bien ce que nombre de gens ont éprouvé. De peur de ne pas trouver juste, la femme-poète hasarde des mots capables d'apporter un baume aux blessures de la vie : *douceur* : « tu cherches depuis peu / à pratiquer la douceur » (III, 14-15) ; *politesse* : « tu penses à la joie comme à une politesse (III, 32) ; *caresse*, « car tu crois à l'offrande des mains, printemps sur la peau... » (III, 33) ; *tendresse* : « tu peux maintenant prendre le risque de la tendresse » (III, 33) ; *bonheur* : « tu abordes le mot *bonheur* de biais, tu l'abordes par la joie, la joie simple » (III, 75) ; *alégresse* : « l'alégresse qui te secoue brusquement, dans le malheur, tu ne sais pas d'où elle te vient » (III, 85).

À force de vouloir définir les mots nous risquons de ne pas vivre ce que ces mots réalisent. Parler de la « joie » d'après une définition établie n'a rien à voir avec l'ivresse d'une expérience de vie ou bien l'image surgie de la sensibilité poétique. Sans prétendre à l'exhaustivité, j'ai fait un choix de citations qui seraient l'écho de tout ce que j'ai dit jusqu'ici autour de la joie : *impossibilité de la définir* : « la joie / ne se laisse pas / dessiner // et pourtant elle découpe / des ajours / à même le crâne / où surgit le rose / tapi sous le noir » (III, 102) ; *ses intermittences* : « tu sais que la joie viendra à toi si tu ne la brusques pas. // Elle repartira comme elle est arrivée, la joie. Tu n'en feras jamais ta demeure » (III, 121) ; *sa nature* : « car la joie se contente / de hasards // une rencontre, un livre / un chaton retrouvé // ces brèches / dans la monotonie / du jour // qui remettent la douleur / à sa place » (III, 104-105). Une restriction qui en appelle une autre, et encore une autre, avant d'aboutir à la simplicité de cette image : « La joie est un vent frais / déliant / les muscles » (III, 104), ou à la beauté de ces mots invitant au rêve et à l'espoir : « Le ciel bleu — bleu bleu, bleu ciel — n'appartient à personne, tu peux en arracher un morceau, le garder bien au chaud dans ta paume, il y a des éclairs de joie qui ne coûtent rien » (III, 41) ou à cette rêverie poétique qui excelle dans l'art de la suggestion :

Il faudrait inventer un mot pour l'euphorie qui émerge soudain de la douleur, la prend de vitesse, un mot avec des ailes, comme les nuées d'éphémères survolant les marécages, le temps de se reproduire avant de plonger dans le néant, un mot léger, exubérant, parfumé, couleur de fruits et de sèves, si sonore qu'on sentirait à nouveau la vie bouillonner sur les lèvres, à nouveau la fièvre de croître, de se multiplier, et l'appétit de rire et de s'amuser, un mot de la main gauche⁶ avec des taches d'encre sur la paume, un mot d'adolescent qui ne se doute pas qu'il deviendra vieux » (III, 31).

Par ce feu d'artifice, vrai *exercice de joie*, la poète ne parvient pas à inventer ce mot extraordinaire dont elle rêve, mais elle réussit à exprimer l'inexprimable.

Processus créateur... à l'âge des testaments

Aragon l'avait dit en toute beauté et de toute sa force :

Je ne sais ce qui me possède / Et me pousse à dire à voix haute / Ni pour la pitié ni pour l'aide / Ni comme on avouerait ses fautes / Ce qui m'habite et qui m'obsède. // La souffrance enfante les songes / comme une ruche ses abeilles / L'homme crie où son fer le ronge / Et sa plaie engendre un soleil / Plus beau que les anciens mensonges ».⁷

Peut-on rien dire de plus beau et de plus juste ? Le poète, lui-même, semble ne pas comprendre d'où lui vient cette pression qui l'amène à dénoncer la souffrance humaine, non pas comme un acte de pitié, mais comme besoin de transformer en poème ce trop-plein qui l'accable. Louise Dupré, évoquant dès les premiers vers l'action des images qu'elle voit défiler dans ses insomnies, (« c'est tout près / c'est partout / et chaque jour // cette détresse / impossible à soulager // Ça déchire ton oreille / ça te tue / sans t'achever / et tu deviens une morte-vivante »), (III, 16), me semblerait répondre à cette même lignée de poètes, si ce n'était que dans *Exercices de joie*, les regrets du silence et le but du poème se font jour en tout moment. Et si je dis 'semblerait', c'est parce que, s'agissant de poètes et de poésie, le lecteur ne parvient jamais à tout dévoiler.

6. Je tiens à remarquer que, étant gauchère, Louise Dupré écrit de sa main gauche. Oublions toute allusion péjorative ; l'image se rapporte toujours à la main qui écrit, la main du poète.

7. Louis ARAGON, *Les Poètes*, Paris, Gallimard, 1976.

Paradoxalement, elle préfère cette souffrance plutôt que de renoncer à l'inquiétude qui la tient éveillée : « on te rend folle / et tu le sais / mais tu préfères ton tourment / à la maladie / des *cœurs endurcis* // tu apprivoises ton délire / et tu écris » (III, 22), parce que c'est la source où s'abreuve son poème. Voici donc les deux éléments qui seraient à l'origine de sa création poétique mais, par son poème, la poète, arrivée à *l'âge des testaments*, envisage de léguer à ses enfants, mieux que des valeurs matérielles : son acheminement vers la joie. De là qu'elle se mette à l'ouvrage non pas sans un certain sentiment d'ambiguïté, car, si d'un côté, sa voix intérieure lui dit : « Tu travailles pour les tiens. Tu voudrais que l'aube accueille leur douleur » (III, 86), de l'autre, elle s'entend dire : « Tu continues à taper ces pages qui ne font avancer aucune cause, seulement à te maintenir la tête hors de l'eau quotidienne » (III, 34).

Dupré, qui ne s'est jamais revêtue de l'auréole dont se sont affublés certains poètes, ne demande pas « un corps de gloire, juste une écorce assez dure pour [se] protéger », (III, 43). Cela explique pourquoi, le long du poème, on voit surgir çà et là des images où le doute fait place à la justification, parce qu'en somme, c'est dans le processus créateur qu'elle trouve son apaisement : « Le lait maigre des mots, tu essaies de le transformer en corne d'abondance. Pendant quelques instants, tu oublies la cruauté » (III, 41). Et bien qu'elle sache qu'« écrire, [tu le sais] / est un pari perdu / d'avance // comme ces amours virtuelles / qui prétendent caresser / la voix // sans toucher / la peau » (III, 57), elle sait qu'elle ne cessera pas de le faire jusqu'à la fin de ses jours. C'est ainsi qu'elle poursuit son entreprise en mettant l'accent sur deux aspects qui s'entrelacent : son dépouillement en tant que poète et son dépouillement en tant que femme.

La poète dévoile sans pitié les affres du poète parvenu à la vieillesse, mais aussi la liberté que la vieillesse lui confère. Elle a beau savoir qu'*écrire est un pari perdu d'avance*, elle se « laisse séduire / chaque matin / par les reflets de l'écran » et elle se fait un devoir de jouer son rôle d'illusionniste car « ce n'est pas mentir / que d'épargner / à ses amis les apocalypses » (III, 60). Illusion qui fait pendant à l'image de joie qu'elle se propose de faire jaillir tous les matins afin d'apporter cette lumière d'espoir dont se réclame tout son être. Elle tient à montrer que, le moment de l'aphasie arrivé, elle oublie ses mots et leur signification ; qu'elle ne parvient plus à les faire rutiler de tout son éclat ; que certains mots de son vocabulaire sont déjà partis, tels : *beauté, santé, liberté...* Que les rimes deviennent difficiles, justement parce qu'il y a de ces mots actuels imposés qui ont du mal à rimer avec *félicité*, mot essentiel dans son poème. Elle n'a aucune honte à se dire « glaneuse / fouillant / dans les poubelles » et à recycler « fleurs séchées, bibelots/ ou poèmes // mille

fois récités dans les écoles » (III, 20), à reprendre de ses anciens vers, de ses anciennes images ; aucune honte à emprunter « aux siècles anciens / la voix des pendus // implorant la pitié de leurs frères humains » (III, 21) ni à montrer son incapacité à distinguer chez-elle ce qui est emprunté de ce qui est de son cru. En fait, à quoi bon se déranger pour ces choses-là, si « le temps finit par effacer les dettes, les filiations, la matière charnelle des phrases. Même l'histoire de la langue » (III, 85) ?

Qu'on le veuille ou pas, le dépouillement de la femme ne peut pas se détacher de celui de la poète car, elle a beau apprivoiser « l'éternité des cimetières » (III, 95), se préparer « à la nudité qu'il faudra // pour [ses] noces avec la terre (III, 99) : elle se « refuse / de léguer / le désespoir » (III, 64) ; elle ne voudrait pas « quitter [son] petit monde // sans une parole / capable de résister / à la détresse (III, 96-97), et pour cela faire il lui faut autant la vie que le poème. Viennent des images de son enfance lui apportant celle de « l'enfant / lunatique // qui imaginait / des moutons / dans la moindre caisse » (III, 102) —celui même qui avait laissé sa rose toute seule dans sa planète— et les petits animaux des fables qui lui « apprennent / à rendre humaine / l'idée de l'avenir » (III, 102). Elles lui font mieux comprendre que le dépouillement réside beaucoup moins dans le fait de tout donner (« tu jettes / les clefs de ta maison // et tu ouvres / tout grand tes coffres // en oubliant / ton ancienne indigence », III, 105) que dans l'acceptation « de n'attendre plus / qu'on t'aime / pour aimer. » (III, 105).

Lucidité finale non pas dépourvue de rêverie, donc, de matière poétique, qu'elle se plaît à élargir afin de se permettre aussi longtemps que possible de continuer à soulever « à chaque pas / la beauté / endormie sous la poussière » (III, 97). Par ses limitations, fictives, exprimées au futur, évidemment, elle fait le bilan de toutes les contraintes imposées soit au niveau de la création poétique soit au niveau de la vie elle-même, et c'est en se délestant des unes et des autres qu'elle entrevoit le chemin qui devrait l'amener « à mieux respirer » (III, 130).

En manière de conclusion : Et voici que c'est *moi* qui dis *tu*

Si jusque-là, je me suis adressée plutôt à un lecteur hypothétique, à partir de maintenant, c'est à la poète que j'adresserai mes mots dans une sorte d'entretien amical où ce sera *moi* qui dirai *tu* et non pas cette *voix-conscience* venue remplacer son *je*.

« Chaque poème est une odyssée, il te mène là où tu ne t'y attendais pas » (III, 84), imprévisibilité qui surprend, toi la première, mais qui

surprend le poème lui-même, à coup sûr, quand il se trouve dans les mains de quelqu'un qui ne se contentant pas de le lire, ose le décortiquer, l'analyser, *le retourner dans tous les sens, comme tu fais de ton indigence ancestrale...*,⁸ sous prétexte d'avoir à le partager. Je te fais mon *mea culpa* si, ayant déplacé tes vers pour mieux servir mon raisonnement, ils ont perdu de leur sens ou de leur puissance.

Par le poème « tu [n'es] pas arrivée à effacer ce que tu as reçu à la naissance, l'histoire sale, le monde sali, le monde en sanglots » (III, 88). Rien de nouveau. Le portier de la première scène de *Pelléas et Mélisande* l'avait bien dit aux servantes qui arrivaient avec des seaux pleins d'eau laver le perron du château : « Oui, oui. Versez l'eau, versez toute l'eau du déluge ; vous n'en viendrez jamais à bout ».⁹ Mais, si je n'ai pas mal compris, ce n'est pas cela que tu poursuivais, n'est-ce pas ? « Tu [voulais] écrire / fragile // l'instinct de l'espoir » (III, 98) ; « affirmer l'entêtement de la vie » (III, 82) ; « sauver / sans la domestiquer // une étincelle de joie », (III, 101), et, pour cela faire, tu as peint « de teintes vives chacune de tes paroles » et, semblablement au poète d'*Aube* qui réveille les haleines vivantes et tièdes, « tu leur [as insufflé] l'impulsion qui fait lever les jardins en mai » (III, 81). Et cela par « un ordre / transmis / depuis le fond des cavernes // alors qu'on dessinait / [ta] main // dans la couleur nue / des cris » (III, 58). Peux-tu faire autrement, si tu obéis à un ordre qui vient de loin, que d'écrire ta « joie virtuelle » tous les matins, avec l'espérance de voir éclater la joie véritable ? Le cerf amené par Bobi, seul et triste, prit son courage et dansa « ce qu'il aurait dansé s'il avait été joyeux. Et il redevint joyeux ».¹⁰ N'est-ce pas, en quelque sorte, ce que tu prétends, en prenant, jour après jour, le courage de *l'accrocher à la joie, [d'en faire] l'effort comme on se donne un devoir de conscience ? C'est pourquoi quand tu aperçois une étoile entêtée capable de faire rutiler le noir, tu te projettes au futur de toutes les illusions, et tu te persuades que la joie finira par avaler l'inquiétude, et c'est alors que tu n'entends pas renoncer au cœur qui transforme en joyaux les cailloux du chemin, même si c'est pure lubie de femme... »*, même si, souvent, tu ne parviens pas à fixer la joie *dans l'angoisse de la page, [car] sitôt capturée elle se brise, et il n'en subsiste que quelques éclats*. Mais par ces éclats, que tu ramasses, que tu recolles un à un, telle une disciple de Gaudí appliquant

8. Dans cette partie, j'écrirai en italiques, les mots empruntés à l'auteure mais qui ne se veulent pas des citations.

9. Maurice MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles-Paris, Labor-Nathan, 1983, p. 14.

10. Jean GIONO, *Que ma joie demeure*, Paris, Bernard Grasset, 1935, p. 116.

la technique du « trencadís »,¹¹ *tu lègues toutes les couleurs et tu affirmes l'entêtement de la vie.*

Voilà la vraie souffrance du poète, à mon avis, car l'autre, celle que tu dis être à l'origine de ta création poétique, et qui ne serait pas, de nos jours, partagée par nombre de poètes, n'est pas indispensable à l'œuvre de fiction. De fiction, certes, car de même que *tu te composes un visage tous les jours* et que, *comme au théâtre, tu feins la gaieté*, pour épargner à tes amis les *apocalypses*, tu demandes au poème de *t'accorder juste assez d'espace pour fabuler sans te trahir*. Et c'est là que commence la souffrance de l'artisan à l'ouvrage, travail dont aucun profane ne pourra mesurer les contraintes : la recherche du mot adéquat, de la rime précise, de l'écho qui trouverait une place dans son poème et l'aiderait à accomplir le miracle... C'est la souffrance de constater l'impossibilité à rendre comme il faut l'image que son cœur a mûri silencieusement et qui résiste à l'impassibilité du papier. C'est l'impossibilité, en somme, à faire bruire la feuille que le vent agite et que le mot paralyse... C'est aussi l'éclat de joie lorsqu'il parvient à *l'état de grâce qui fait oublier toute souffrance*.

Je ne nie pas la souffrance qui t'affole en tant qu'être humain devant l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit à ce monde qui devient de plus en plus chaotique. Ni le doute qui t'assaille lorsque tu t'interroges sur la portée de ce que tu fais, ou quand tu te persuades que ton poème ne vient rien changer à la misère humaine. Ni ton poème ni mon travail n'apporteront rien aux malheureux de ce monde, mais c'est par notre attitude, par notre courage quotidien, par notre bienveillance à l'égard de ces *frères humains* que notre travail prendra tout son sens. Et, même dans le cas où le poème ne servirait que toi-même, aurais-tu à t'excuser ? Pourquoi y aurait-il du mal à ce que *tu oublies la cruauté* quand *tu essaies de transformer le lait maigre des mots, en corne d'abondance*. Un esprit apaisé rayonne et répand sa chaleur partout, et n'est-ce pas le but initial de ton poème : *apporter de la lumière dans la noirceur du monde* ? J'ai du mal à te suivre dans ton parcours hypothétique où tu as recours plutôt aux morts pour faire la paix avec eux (encore l'idée de culpabilité !) et te libérer ; où tu te prépares pour *tes noces avec la terre* en même temps que *tu implores de tenir, le temps de terminer tes livres*. Terminer tes livres ! Mais c'est d'être immortelle que tu demandes là !

Tes *Exercices de joie*, je l'ai dit au commencement, m'ont amenée loin dans ma réflexion sur la joie et l'idée de parvenir à la joie par des gestes de

11. Technique qui consiste à revêtir une surface architectonique de petits fragments irréguliers de céramique, verre ou marbre.

bonne volonté : un sourire, une présence, un mot doux, un coup de main..., gestes qui devraient faire partie de notre quotidien, qui rendraient la vie plus agréable et, par-là, plus joyeuse. Mais, surtout, ils ont affermi ma conviction que la joie est partout où il y a une âme prête à l'accueillir, et que « quand on ne la voit pas, — comme disait Bobi, — c'est seulement parce qu'on est mal placé. »¹² Chacun peut la trouver dans la simplicité de son existence, dans la simplicité de son métier : le poète, tout en bâtissant son poème ; le lecteur, tout en lisant ses vers, et nous tous, dans notre *bienveillance à partager*. C'est ce qui m'a amenée à intituler mon travail : *Écrire, lire, partager : autant d'exercices de joie*. Autant de petits *cailloux nous permettant de retrouver le chemin*. Pour le retour.

12. Jean GIONO, *Que ma joie demeure*, Paris, Bernard Grasset, 1935, p. 139.

RESSENYES

Michel Delville, *Le roman de la faim: du Hungerkünstler au schizoflâneur*, Macerata, Quodlibet, 2021, 122 p.

Es una idea ampliamente aceptada que la gastronomía refleja una cultura de la que es tributaria. Por ese motivo, son muchos los que deducen el carácter de una colectividad a partir de lo que ella misma ingiere: en esa senda, el conocido aforismo de Brillat-Savarin, “Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es”, fue retomado en 2020 por Bertrand Marquer para dar título a una obra de reflexión. En sus distintas contribuciones la perspectiva antropológica y sociológica se añade a la mirada literaria para ilustrar hasta qué punto las elecciones gastronómicas y nutricionales influyen en la construcción de una identidad. Se retoma así un principio cuya vigencia remonta al siglo XVII: en tal siglo se publicó en Francia un número considerable de libros de cocina con el fin de reivindicar las singularidades de la cocina francesa, concebida superior a las de los países vecinos por su refinamiento. Daba inicio así el “mito gastronómico”¹ del país galo que ha pervivido hasta nuestros días.

Con todo, cabe recordar que, entre las normas del buen gusto, parece existir una clara jerarquía de los sentidos, de manera que lo relacionado con el gusto o con el sexo a menudo ha sido tachado de ordinario. Se apoyaban sus detractores en el criterio filosófico de que el cuerpo es un ente cerrado y todo aquello que traspasa sus fronteras puede contener un peligro en ciernes. De hecho, el mismo Platón sostenía que la buena mesa constituía una distracción peligrosa para el espíritu. Incluso Kant, a siglos de distancia, mantenía que el individuo no podía acceder a un conocimiento certero del mundo comestible, puesto que se basaba en impresiones fugaces incapaces de superar la categoría de lo particular.

La literatura no ha escapado a dicha influencia y, por consiguiente, los escritores han incorporado a sus obras representaciones variadas del saber culinario: Rabelais se sirvió del comer y el beber como instrumento para subrayar lo grotesco del cuerpo que se abandona a los excesos. Ingerir demasiado se convertía en una amenaza para uno mismo, a la par que, en sentido metafórico, suponía un desafío del hombre renacentista hacia el orden social establecido y la autoridad divina. En contrapartida, Montaigne incorporó a sus *Ensayos* abundantes referencias a la buena educación en la mesa, detallando sus especialidades preferidas. Cronista gastronómico, evocó las diferencias entre las cocinas de los países que visitó: a su juicio, comer era una facultad

1. Alain Drouard, *Le mythe gastronomique français*. Paris, CNRS Éditions, 2010. Disponible en: <<http://books.openedition.org/editions-cnrs/5380>>. ISBN: 9782271091192. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.5380>.

que confirmaba la “condición humana” y buscaba con ella, sensibilizar a sus lectores sobre la diversidad de costumbres y el relativismo cultural.

Si bien es cierto que algunos héroes de la ficción, sobre todo entre los nacidos con el romanticismo, no ceden a los placeres de la mesa, otros, en cambio, no dudan en explicitar su afición a la misma en función de los gustos de sus creadores: es fácil evocar al gourmet que fue Dumas; conocida es la relación que Balzac, Flaubert, Baudelaire, Zola mantuvieron con el arte culinario de su época, sin olvidar al refinado Huysmans para quien el banquete se convertía en un potente motivo literario.

En los últimos veinte años la crítica literaria ha concedido su atención a esta simbiosis entre lo culinario y el arte de la palabra, de manera que múltiples volúmenes constituyen ya una importante bibliografía de referencia al respecto. Entre los títulos cabe resaltar las contribuciones de Paul Aron, *Le Mangeur du XIX^e siècle, Une folie bourgeoise : la nourriture* (1973), de Bertrand Marquer y Éléonore Reverzy, *La cuisine de l'oeuvre au XIX^e siècle : Regards d'artistes et d'écrivains* (2013), de Karin Becker, *Gastronomie et littérature en France au XIX^e siècle* (2017) o de Bertrand Marquer, « *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* »: *Fictions identitaires, fictions alimentaires* (2020).

Michel Delville figura también entre quienes han consagrado reiterados esfuerzos a este campo. Profesor de literatura comparada en la Universidad de Lieja, se ha especializado en las relaciones entre texto, imagen y música. Otro de sus intereses reside en la cuestión del gusto y sus manifestaciones artísticas. Desde tal perspectiva se ha ocupado de analizar las manifestaciones culturales del hambre en varias de sus contribuciones académicas como *Food, poetry, and the aesthetics of consumption: eating the avant-garde* (2008). Es co-autor de *The Politics and Aesthetics of Hunger and Disgust: Perspectives on the Dark Grotesque* (2017), donde se explora el arquetipo del artista hambriento. En este último volumen traza el perfil de los adeptos al ayuno desde la Edad de oro hasta la época contemporánea. Establece con ello una poética del hambre y el asco. Se hace hincapié, asimismo, en el sentido del ayuno como posicionamiento cultural e ideológico frente a un capitalismo cada vez más depredador.

En esa misma senda se había orientado su capítulo “*Activismes et résistances de l'inappétence : Shelley, Melville, Kafka*” publicado en 2013 en *La cuisine de l'oeuvre au XIX^e siècle: Regards d'artistes et d'écrivains*, donde establecía la tesis de que la inapetencia en los autores epónimos, más allá de razones estéticas, atendía a una filosofía de vida, una búsqueda espiritual o un compromiso sociopolítico. Se trata esta de una postura de suma actualidad ya que, en la sociedad contemporánea, el gusto por la comida genera un polémico debate sobre la tiranía de los cánones estéticos y los problemas que de ellos se derivan, como en el caso de la anorexia.

La obra que aquí reseñamos prosigue el análisis en torno a las conexiones entre la literatura y la privación de alimentos. Unas conexiones que el autor funda en la dualidad de lo oral concebido en tanto que vía de paso de la palabra y de los alimentos.

Tras efectuar un breve recorrido por la bibliografía crítica que ha observado la presencia de ágapes y banquetes en la escritura literaria, que se ha centrado en los efectos sociológicos, psicológicos y estéticos de la transposición literaria del gusto, el autor hace gala de su dominio de la literatura comparada. Selecciona a escritores pertenecientes a varias literaturas nacionales como corpus de análisis: a propósito de Kafka subraya cómo convertir en protagonista a un actor que representaba espectáculos en torno al hambre es puro reflejo de su época. Sus tesis coincidían con la secularización del ayuno, con la reivindicación de la privación de alimentos como factor saludable ya que se consideraba que un exceso nutritivo puede desencadenar fenómenos como la locura. Por la trascendencia de dicha figura, *Un artista del hambre* convertía al novelista en predecesor de las performances modernas o de tendencias como el *body art*. También un posicionamiento ideológico se adivina en la *Metamorfosis* al concebirla como una alegoría de un mercado laboral donde el trabajador es susceptible de ser marginado del sistema una vez deja de ser útil al mismo. Kafka no fue el único en recabar dicha visión sino que su postura es común a la de tantos otros creadores (Dickens, Dostoiévsky, Huysmans, Hugo o Zola, citar unos ejemplos), que se han interesado por la imbricación de los trabajadores —ya sean intelectuales u obreros— en el sistema productivo moderno. Oficinistas y empleados como los ideados por Balzac, por Gogol y otros tantos herederos de los siglos XX y XXI suelen ilustrar el poder que ejerce la estructura capitalista sobre los derechos del trabajador, sometido a los principios de la productividad y eficiencia laboral.

Por otra parte, Delville adivina en Shelley a un partidario de la dietética al defender este último que las desgracias del individuo se desprenden de sus apetitos “contra natura”. En su caso, el bienestar corporal se asocia con opciones éticas y políticas. Por consiguiente, la defensa de una postura vegetariana conlleva una crítica contra el colonialismo, proveedor de productos como el azúcar u otras especies exóticas.

El *Bartleby, el escribiente* de Herman Melville constituye otro de los relatos cuyo protagonista capta la atención del autor. El funcionario famélico, en quien ni siquiera el jengibre causa efecto, difiere del artista de Kafka. Su anorexia no es una opción profesional sino una patología que se explica, no sólo por razones económicas, sino por una opción ontológica del propio personaje.

Huysmans constituye otro pilar del razonamiento de Delville. Algunos estudios² habían incidido ya en el interés del novelista francés por la alimentación, subrayando hasta qué punto dicha temática supone un eje narrativo y destacando la evolución de sus obras donde el imprescindible alimento físico se sustituye progresivamente por una imperiosa necesidad de sustento espiritual. Delville muestra en qué medida las desilusiones gustativas del protagonista de *À vau l'eau* son el puro reflejo de sus frustraciones sexuales y profesionales: la restauración común le produce repugnancia porque le recuerda su estatus poco brillante; su dispepsia es motivo para desplegar un discurso sobre la exclusión social y la decadencia existencial. Del mismo modo que tiempo después lo hará Sartre, Huysmans asocia la viscosidad con el cuerpo femenino: de ahí la inapetencia del personaje ante las ostras, léase ante el sexo. Sin embargo, su aversión por la comida viscosa tiene mayor alcance puesto que traduce el rechazo a la solidez de los cuerpos burgueses y a una estructura piramidal ajena a las normas de la naturaleza.

También la novela inacabada de Huysmans, *La faim*, merece la consideración de Delville: obra de corte naturalista, su intriga narra las vicisitudes de una obrera explotada por una familia de burgueses. No obstante, el caso de la protagonista se erige en microcosmos que alude a la decadencia de una nación al completo. Los vínculos entre malnutrición, enfermedad y neurosis personal muestran de nuevo, la simbiosis entre sustento físico individual y progreso colectivo.

Una segunda línea de trabajo explorada por Michel Delville es la referida a otra vertiente temática: la del artista famélico, cuya supervivencia — puesto que la penuria de alimentos puede poner en riesgo incluso sus facultades físicas— debe lidiar con las estrecheces económicas provocadas por su lucha en busca de la emancipación cultural. Este tipo de relatos coincide con el auge de la novela urbana donde el novelista acechado por el hambre desvela su rostro más oscuro, más decadente, más asocial ya que su rechazo a sublimar los aspectos más repugnantes de la vida en la ciudad se aleja de posturas como la de la bohemia modernista y se sitúa a las antípodas del “flâneur” acuñado por Baudelaire.

2. Véase Geneviève Sicotte, *Le festin lu: le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 2008 ; Laura Shine, *De la pitance indigeste au divin pot-au-feu : la quête du bon repas comme thème dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*. Tesis doctoral de la Universidad de Montréal. 2013, Disponible en: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/9989>; Alexandre Leroy, “Huysmans gourmand?” en *Huysmans, humeurs, humours. La Revue des lettres modernes*, n°2, 2020, p. 69-92.

Casos extremos lo brindan novelistas como Hamsun para quien la privación de alimento genera estados físicos que llevan al individuo al límite de lo humano, pudiendo incluso ser susceptibles de llegar a la autofagia. Por otra parte, Jacob Elias Poritzky, escritor alemán menos conocido, en su obra *Meine Hölle* pone de manifiesto las amenazas corolarias a la privación de comida: pobreza, enfermedades mentales, crisis de identidad constituyen sendas lacras sociales. El prisma adoptado por Delville en estos capítulos arroja luz sobre un aspecto poco estudiado en el marco de la historia cultural, donde la temática de la inanición vista por las artes está aún por escribir.

Cotejar las producciones de diversos escritores, enmarcadas en contextos distintos, con diversidad de estilos permite al especialista obtener una visión de conjunto. Desde tal perspectiva el autor confirma su hipótesis inicial y observa en las figuras del escritor famélico y del empleado pobre categorías muy propias de la modernidad cuya herencia sigue vigente tanto en el ámbito literario (el prototipo de “hombre del sistema” presente en la narrativa de Houellebecq) como en otras artes (a modo de ejemplo, la lucha anticapitalista mantenida por artistas como Marina Abramovic).

El sucinto centenar de páginas de este volumen permite presagiar que queda todavía campo por recorrer en el análisis de la inanición como fenómeno fisiológico en el que convergen factores de naturaleza estética, filosófica e incluso política. De lo anterior se deduce que Michel Delville aporta un estudio estimulante, con un enfoque convincente, rico en matices, y que tiene la virtud de abrir el apetito a quienes se interesan tanto por la literatura como por la historia cultural.

M. Carme Figuerola

Collages. 101 Mujeres. Barcarola. Revista de creación literaria.
Número 101. Diciembre 2022, 179 p.

En un volumen como el presente, dedicado a la escritura colaborativa, no podía faltar una mención al último número de la revista *Barcarola* que lleva por título *Collages. 101 Mujeres*.

En verdad, desde que en 1979 publicó su primera entrega, *Barcarola* se ha distinguido por la calidad, el rigor y la originalidad de sus publicaciones. Su manifiesto empeño por impulsar la creación literaria, la ha convertido en un referente español de la misma, de manera que sus páginas contienen textos de los grandes nombres que configuran la literatura del siglo XX y la de nuestros días. Por sólo citar un ejemplo, el lector puede encontrar poemas inéditos de Alberti, de Juan Ramón Jiménez, textos de Lorca, de Arrabal; los versos de una reconocida Clara Janés conviven con los del prestigioso Luis Alberto de Cuenca, que figura, además, entre los miembros del Consejo de Redacción. También a este último órgano pertenece Javier del Prado, maestro de los francesistas de la Universidad española y destacado creador, tanto en el género novelístico como en poesía.

Collages. 101 Mujeres está lejos de ser un número más por muchos motivos: en primer lugar, por su contenido. Según indica su título, se reúnen 101 imágenes con un tema en común: la mujer. Los ilustradores Damián y Guillermo García Jiménez, que, desde el nacimiento de *Barcarola*, han dejado su impronta en ella, reproducen ahora una serie de imágenes con un mismo rostro, el de Lina Cavalieri. Se trata de una cantante de ópera famosa internacionalmente y cuyo reconocimiento se debió tanto a su talento como a su esplendor físico. A tenor de las explicaciones de Guillermo Solana (Director del Museo Nacional Thyssen-Bornemiza), ya en los años cincuenta la soprano fue tomada como motivo para la decoración de objetos varios. En este caso, los ilustradores mencionados rinden homenaje a una mujer por la que, según confiesan, sienten fascinación y que utilizan como mediadora para su poliédrico mensaje. Con ella evocan la cultura clásica mediante “Atenea en el Erectión”, la religiosa con “Eva en la selva”, la histórica con “Cleopatra”, la popular con “Caperucita y el lobo rojo”, “España cañí” o “Mujer contra mujer”, la literaria con “Bella del Señor”, “El Castillo”, “La Regenta” o “Cien años de soledad”, entre otros... Un mismo rostro oscila entre lo uno y lo diverso, mediante la técnica del *collage*. Al final del número un artículo firmado conjuntamente por Raquel Monje y Luis Mayo analiza, desde la perspectiva académica, la trayectoria y evolución de la obra de los García Jiménez. Gracias a dicho estudio, el lector pueda valorar, más allá de sus gustos estéticos, el conjunto de un itinerario que sintetiza y remite a la cultura de quienes crecieron al amparo

de los carteles del “Nitrato de Chile”, de quienes garabateaban con lápices de colores “Alpino”, acompañando el vermut de los domingos con el agua carbonatada dispensada con sifón y preguntándose, más tarde, el porqué de un título como *El perro andaluz*. En efecto, los hijos de esa España del desarrollo, hoy denominados *boomers* se reconocerán en los motivos señalados. Sin embargo, el mérito de los García Jiménez no se limita a ese centenar de evocaciones arraigadas a nuestra cultura inmediata. Su técnica refleja la huella de las vanguardias europeas, recreada con originalidad y con un diseño con el que el espectador/lector ingresa en el universo artístico. En esa senda cabe interpretar el diálogo de los distintos componentes semióticos que componen cada *collage*.

Más allá de las ilustraciones, se genera otro nivel comunicativo a través del entramado que dichas imágenes tejen con los 21 poemas y 12 textos que las acompañan. El lector habrá advertido que el efecto capicúa del título se conserva incluso en la composición interna. Entre los firmantes se encuentran nombres significativos: por citar unos pocos, Fernando Arrabal, Amancio Prada, Clara Janés, Blanca Andreu, Carmen Conde, Javier del Prado plasman en los versos publicados ópticas diversas en torno a la mujer. Unas tras otras y juntas a la vez constituyen también una especie de *collage* que produce un efecto paralelo a los creados por los García Jiménez.

En referencia a los textos en prosa, Angel Antonio Herrera se inspira en la figura icónica de Marilyn Monroe, mientras que de Carmen Díaz Margarit convierte en protagonista de un relato corto a la “Mujer de Barcarola”.

Por su parte, Guillermo Solana y Luis Alberto de Cuenca abren el volumen con una erudita presentación del mismo. Les siguen textos de los directores de la revista, Juan Bravo y José Manuel Martínez Cano, que proporcionan el marco en el que encuadrar el volumen: este último rememora el espíritu revolucionario de mayo del 68 y hasta qué punto sus logros impregnaron a quienes han estado al mando de la publicación, guiando también su contenido. En cuanto al primero, proporciona una síntesis magistral de las implicaciones que ha tenido en la escritura el binomio “amor y literatura”. Más allá de rememorar la pasión vivida por Anna Karénina, por Fortunata y por Fedra, Juan Bravo, buen conocedor de la prosa stendhaliana, no podía obviar al escritor francés. Alude pues, a su ensayo *De l’amour* que pretendía despojar ese sentimiento de las peripecias novelescas y que concluía confiando en la pericia de un lector sensible, interlocutor capaz de advertir que el autor fue un “enamorado del amor”.

Los cuatro textos siguientes focalizan nuestra atención en el papel de la mujer: Wenceslao Ventura descarta una fémica concebida a modo de mero objeto y la reivindica como sujeto de la creación en su sentido más amplio.

Las demás intervenciones se centran en el ámbito literario recordándonos el empuje de algunas escritoras: no podían faltar ni Beauvoir ni Woolf, citadas por Llanos Moreno. Tampoco de más está George Sand, a quien Izara Batres equipara a las *influencer* que actualmente inundan las redes. Otros muchos referentes femeninos se añaden, extendiendo una lista que, en lo referido a *Barcarola*, ha contado con Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Almudena Grandes, Carmen Laforet, Clara Janés, Soledad Puertas y un largo etcétera. Asimismo, los amantes de la literatura de expresión francesa se sentirán complacidos con el homenaje a la recién nombrada premio Nobel de literatura, Annie Ernaux. Manuel Turégano, crítico literario e impulsor de “Ediciones Contrabando” reivindica el mérito de esa escritura descarnada que trasluce en los aparentemente sencillos libros de Ernaux y en la cual pocas concesiones se dispensan a quienes no reconocen el alcance universal de la vida de tantas otras mujeres.

Si lo anteriormente expuesto revela ya el esplendor del volumen en cuestión, sería desconsiderado eludir una referencia a su formato. Escapa este a los números ordinarios por la exquisitez de materiales y formas empleadas: la portada, que aprovecha la *o* del nombre de la revista para mostrar ya al lector la efigie que constituye el núcleo del monográfico, se prolonga mediante las solapas: cada una de ellas reproduce la mitad del rostro femenino de forma complementaria tanto en la forma como en sus colores. Dicha complementariedad es, además, retomada en el punto de libro que acompaña el volumen. Destaca, asimismo, el rico fondo policromo que sustenta cada texto, sin olvidar, por supuesto, la reproducción a todo color de los *collages*.

En definitiva, el conjunto de las intervenciones constituye una bella práctica de la escritura colaborativa donde múltiples complicidades convergen al servicio de una buena causa, la femenina. Se trata pues, de un volumen exquisito, digno de las más selectas colecciones y por el cual sólo queda felicitar a sus impulsores.

M. Carme Figuerola

Olivia Elkaim, *Je suis Jeanne Hébuterne*, Paris, Stock, Grands romans points, P4837, 2018, 203 p.

Née en 1976, Olivia Elkaim a travaillé comme journaliste puis chef de l'information à l'hebdomadaire VSD. Elle fait une entrée remarquée en littérature avec *Les graffitis de Chambord* (2008), un livre sur la transmission et la mémoire distingué par plusieurs prix.

Je suis Jeanne Hébuterne est son cinquième roman. Elle y aborde la vie de la dernière compagne de Modigliani. C'est un personnage féminin qui l'avait habitée pendant longtemps, du moment où elle avait découvert un tableau de Modigliani la représentant sur une carte postale. Mais au moment de la naissance de son deuxième enfant, elle entend sa voix, et elle décide de la consigner dans un roman. C'est une manière de se libérer de sa présence obsédante. Il y a un lien spirituel entre elle et cette jeune femme de 18 ans qu'à la fin de 1916 tombe amoureuse du peintre italien. Le roman commence avec une phrase qui explique ce fait : « Hier soir, je suis tombée amoureuse d'Amedeo Modigliani ». Olivia Elkaim nous avoue qu'à partir de cette phrase, tout est devenu facile, le roman en découle, simple et vivant.

Le roman est écrit à la première personne. C'est Jeanne qui nous parle, qui explique son émoi, qui s'explique, se croit gauche, pataude malgré sa beauté et ses habits de coupe orientale qui la rendent saisissante et mystérieuse. Elle désire avaler la vie à grands traits : « Je veux vivre. Je veux peindre. Je veux être moi ».

Sa vie est une vie de jeune fille rangée, entre ses parents et son frère André. André, qui est peintre comme elle et qui a réussi à obtenir la permission du père pour qu'elle suive des leçons à l'académie Colarossi. Maintenant il est parti à la guerre et Olivia Elkaim invente une correspondance entre frère et sœur qui lui permet de présenter l'affection qu'elle ressent pour lui et le caractère bourgeois et bien-pensant de ce frère, incapable de comprendre son élan vers Modigliani. A partir de la première rencontre elle connaîtra les bars et les cafés qu'il fréquente, surtout *La Rotonde*, elle connaîtra aussi la vie culturelle et bohème de Montparnasse, les marchands : Paul Guillaume, Zborowski..., les peintres : Utrillo, Soutine, Foujita, Kisling, Picasso..., les bistrotts : *Chez Rosalie* où Amedeo a ses habitudes... Tout un monde qui la change de sa vie ordonnée et bien réglée. Modigliani lit Lautréamont et Dante, il en sait de longs extraits par cœur..., il est séduisant et attirant, malgré tous ses défauts.

Avec Amedeo elle découvre son corps, elle découvre le désir, elle découvre le sexe, l'amour : « Un amour infini me monte dans l'âme », mais aussi l'alcool et la misère et la drogue.

En juin 1917 les parents préparent sa retraite estivale en Bretagne ; elle y va mais ne peut vivre sans Amedeo et elle quitte sa famille pour aller le retrouver à Paris, pour se mettre en ménage avec lui. Vie tout à fait différente, déréglée, bohème...Elle a faim mais elle aime aussi. En décembre 1917 exposition de Modigliani dans la galerie de Berthe Weill. Scandale. La police ferme l'exposition. L'amour ne peut lui faire oublier la tristesse, la noire solitude, la sensation de perte...Elle revient chez ses parents pour avoir à manger, pour trouver un peu de réconfort, sa mère ne veut pas la perdre et l'aide.

Elle découvre qu'elle est enceinte. Olivia Elkaim décrit son désarroi, ses nausées, sa peur, la possibilité de l'avortement, son incertitude...Amadeo s'en va, d'autres maîtresses l'attirent mais aussi les bars, les cafés, la boisson, la drogue...

La mère de Jeanne voudrait que sa fille se marie, mais Modigliani ne semble pas disposé à le faire. Sa santé malade est aggravée par ces excès. Avec un groupe d'amis ils décident de partir pour Nice. La mère de Jeanne les accompagne. Drôle de compagne qui surveille sa fille, qui veut la protéger mais qui en même temps éloigne Amedeo, et avec lui la raison de vivre de Jeanne. Il est toujours ailleurs avec d'autres femmes, avec ses démons...

Fin novembre 1918 naîtra la fille de Jeanne et Amedeo. Elle est seule avec sa mère. On déclare le nouveau-né à la mairie de Nice, de père inconnu. Il faudra attendre la mort de ses parents pour que la petite fille, adoptée par la sœur de son père, porte le nom de Modigliani. Amedeo rentre à la maison un jour avant Noël, il apporte un cadeau pour la petite, mais tout sonne faux. Il repart.

Ils rentrent à Paris. Jeanne ne peut pas s'occuper de l'enfant. Elle est de trop entre Amedeo et elle. Sa mère refuse de la garder. Il faut la mettre dans une institution pour qu'elle soit soignée. Jeanne tombe de nouveau enceinte. Amedeo continue sa vie habituelle, mais la maladie s'aggrave de jour en jour. Son frère André est rentré de la guerre, le fossé s'agrandit entre eux. Jeanne vit un calvaire toute seule. Olivia Elkaim le résume en quelques phrases terribles et lucides : « Je hais mon asthénie. Ni bien avec le bébé. Ni bien avec Amedeo. Ni bien à peindre. Ni bien nulle part ».

La fin approche. Jeanne ne peut rien faire pour sauver Modigliani. Elle reste à côté de lui, engourdie ; il délire, il agonise... Finalement le 23 janvier on lui prend, on l'emmène à l'hôpital de la Charité où il meurt le lendemain. A l'aube du 25 janvier, Jeanne Hébuterne se jette par la fenêtre de sa chambre dans la maison de ses parents ; son frère André devait la surveiller mais il s'est endormi ; elle les avait entendus discuter sur son sort

et celui de ses enfants la nuit. Elle n'en pouvait plus ou elle est allée retrouver Amedeo tout simplement.

Le livre est écrit avec une grande sensibilité, nous avons l'impression d'écouter la voix de Jeanne Hébuterne nous raconter les méandres de sa triste destinée. Il fallait une femme pour l'interroger, pour plonger dans le plus profond de son âme et nous rendre un portrait fidèle et vibrant de la dernière compagne d'Amedeo Modigliani.

Àngels Santa

Lorena San Miguel, *Simplemente Jeanne*, Basauri, Bizkaia, Libros. com, 2015, 146 p.

Simplemente Jeanne es la primera novela de Lorena San Miguel, residente en Cantabria y preocupada por el mundo del arte y sus personajes. Como la mayor parte de los que escriben sobre Jeanne Hébuterne es una mujer. Y se halla profundamente interesada por el personaje de la última amante de Modigliani. Trata de dar voz a la joven que se enamoró del pintor al cual consagró lo mejor de su vida. Establece un diálogo con ella a partir de una visita al museo Guggenheim de Nueva York, en dónde admira los cuadros de Amedeo Modigliani. A partir de ahí, Jeanne toma la palabra para relatar su vida y las vicisitudes que la configuraron. Resulta sumamente singular el constatar que estas biógrafas que se refugian en la ficción dan siempre la voz a Jeanne, quien supuestamente hablaba poco, manteniéndose sumisa en un segundo plano mientras la personalidad exuberante de Modigliani lo invadía todo.

En este libro Jeanne accede a un primer plano. El libro se inicia con el nacimiento de la pequeña y con la descripción de su íntima relación con el padre y las historias que le gustaba contarle de niña. Normalmente se incide en la relación con la madre, dejando al padre en un lugar menos representativo salvo cuando se trata de tomar decisiones importantes. Su hermano André ejerce asimismo una gran importancia, sobre todo en lo que se refiere a su iniciación en el mundo del arte. Es él quien convence al padre para que deje que Jeanne siga los cursos de la academia Colarossi, y ello la permite adentrarse en el mundo del arte, de los cafés y del ambiente bohemio de Montparnasse. San Miguel sitúa el momento de su encuentro con Modigliani en la primavera de 1917, presentados por una amiga común, pero antes la fama del pintor ya había seducido a Jeanne e incluso a su propio hermano, a diferencia a lo que otros biógrafos consideran. Al conocerlo Jeanne es víctima de lo que podríamos llamar “un coup de foudre”, (un flechazo) que Lorena San Miguel describe magistralmente: “Entré en la vida de Amedeo Modigliani para quedarme. Sabía que él había estado rodeado de bellas mujeres, enfermedad y excesos pero no me importaba. Sólo sabía que él lo era todo para mí y que lo sería siempre”, La fatalidad del amor *fou*. Y nunca mejor dicho puesto que estas disposiciones iban a arrastrarla hasta culminar su trágico destino en la muerte. Muy pronto Jeanne decide dejar atrás su apacible vida de niña bien educada para unir su destino al de Modigliani y abandona la casa paterna, en contra de lo que sus padres desean. Su entrada en la vida de Modigliani tiene caracteres esperpénticos, puesto que se ve obligada a esperar ante su puerta el regreso del pintor que ha salido, como era habitual en él, con sus amigos, Utrillo y Ortiz de Zarate. El año 1918 les trae la noticia del embarazo de Jeanne, mantiene con su

familia una relación más o menos afectuosa, en la que su hermano, a diferencia de lo que sucede en otras biografías imaginarias, tiene un papel importante, por su presencia y relativo apoyo. El texto de San Miguel está un tanto edulcorado. No disimula las dificultades de Jeanne, pero intenta siempre encontrarles un lado positivo, como trata de minimizar el desenfreno de Modigliani. Ante las dificultades que encuentran en París, deciden trasladarse al sur, a Niza, con un grupo de amigos. Será más fácil vender cuadros, piensan, y será también positivo para la salud de Amedeo. La madre de Jeanne les acompaña en este desplazamiento. La autora parece ignorar el efecto nocivo de esta presencia así como los problemas que la pareja tuvo en Niza pese a su clima más agradable y a una vida más tranquila y en apariencia menos desordenada. Pero pese a todo, tras la mirada condescendiente de Lorena San Miguel, adivinamos todos los problemas que aquejan a la pareja: el nacimiento de su hija, la incapacidad de Amedeo de registrarla, sus desórdenes, su vida errante... Todo ello lleva a Jeanne a confiarla a una institución. El regreso a París les sumerge de nuevo en el mundo en el que habían vivido antes de su viaje a Niza. Jeanne espera un nuevo hijo, las dificultades financieras se acrecientan, Modigliani se hunde cada vez más en el universo del alcohol que le destruye y Jeanne contempla impotente la disolución de lo que ella hubiese querido que fuera una familia. Su relación está puntuada por largas citas de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont y de la *Divina Comedia* de Dante. Pero la belleza de estos textos no consigue disipar la obscuridad de su existencia. Imparable, sobreviene la muerte de Modigliani. Y tras ella, el suicidio de Jeanne. Aunque Lorena de San Miguel trata de dulcificar esos dolorosos momentos y la escritura de los mismos. Por ello nos parecen alejados de la realidad de ambos seres. El libro se termina con un último capítulo en que la autora con su acompañante se despide de Jeanne y se felicita por tener un amor alejado de las tempestades irracionales de la desmesura.

Àngels Santa

Patrice Chaplin, *Jeanne Hébuterne y Modigliani. Un amor trágico*, Barcelona, Salvat Editores, S.A. Grandes Mujeres, 1995, 215 p.

Este libro es un estudio biográfico a pesar de sus características poco convencionales. La autora trabajó intensamente para recopilar información sobre Modigliani y su última amante, Jeanne Hébuterne. Los materiales recopilados, los hallazgos personalizados, las extrañas coincidencias y su fascinación por lo que ella llama el “pacto de muerte” entre Modigliani y Jeanne, impulsan la escritura de este libro.

En el primer capítulo, titulado “Preludio” nos cuenta las circunstancias que presidieron su encuentro con el pintor y su musa. Era 1987, estaba en la sala de espera de un hospital, entre mujeres embarazadas. En una revista vio una pequeña reproducción de un cuadro de Modigliani, recientemente subastado, y debajo figuraba una breve explicación sobre el pintor y Jeanne Hébuterne. Una sensación extraña la embarga; le parece reconocer algo de su pasado en esas escasas líneas y ello la lleva a buscar información sobre esos dos míticos personajes. Pero no va a resultar una tarea fácil. Antes de emprender la búsqueda realiza un viaje a Gerona en donde había pasado parte de su juventud y en donde había vivido una intensa pasión con uno de los hombres importantes de su vida: Josep, en cuanto le conoció tuvo la impresión que no era la primera vez que lo veía exactamente como con el pintor y su musa. Por eso la búsqueda de la historia de ambos se halla estrechamente enzarzada con su propia vida. Hay que señalar que la escritura de Patrice Chaplin es un tanto laberíntica y desordenada. No expone los hechos con claridad, y como sus logros en materia biográfica no son demasiado precisos, resulta difícil seguirla y comprobar que hay de cierto en una narración un tanto deshilachada y algo caótica. Lee el libro de André Salmon *La vie passionnée de Modigliani* y reconoce el poco aprecio que tiene a la ciudad de París, sintiéndose alejada de su encanto. Sus lecturas no la ayudan demasiado, considera que Jeanne es tratada injustamente. Tiene la suerte de poder localizar en París a Victor Nechtschein-Leduc, el viudo de Jeanne, la hija de Modigliani y autora de una de las biografías sobre su padre. Localiza a varios testigos indirectos de la vida de sus personajes. Y conoce a la hija de una de las mejores amigas de Jeanne Hébuterne, Germaine Labaye: Frédérique Prud’hon, que le da la posibilidad de acceder a las cartas que Jeanne le había escrito en su juventud. Todo ello le permite trazar del personaje de Jeanne una visión particular.

Relata las diferentes etapas de la vida del pintor y de Jeanne, concediendo una especial importancia a su estancia en Niza, que consigna con crudeza, haciendo hincapié en el abandono de Jeanne por parte del pintor en

esta ciudad y en el papel de la madre de la joven, que lo aleja de ella. También insiste en una relación que Modigliani tuvo allí con una italiana de la que habría tenido una hija; Patrice Chaplin muestra algunas fotografías de la joven. Insiste asimismo en otras amantes del pintor, como la denominada Elvira. Pero lo que le parece más representativo es la existencia de Lina Jacobelli, la presunta hija de Modigliani.

Dedica uno de los últimos capítulos a hablar del destino trágico de las principales mujeres que amaron a Modigliani: Beatrice Hastings se suicidó en 1943 en su casa de Worthing (Inglaterra) utilizando el gas, Simone Thiroux, que había dado a Modigliani un hijo que este no quiso reconocer, murió en 1921 de tuberculosis. Y el final de Jeanne Hébuterne sea tal vez el más doloroso y trágico. Su propia hija no escaparía a un destino marcado por la ascendencia paterna: murió alcohólica.

Pese a sus limitaciones, el libro resulta interesante por sus particulares aportaciones e interpretación del destino de Modigliani y su musa Jeanne Hébuterne.

Patrice Chaplin realizó asimismo una obra de teatro en 1990 sobre el mismo tema, traducida en el año 2000 al catalán bajo el título de *Rient cap a la foscor*¹. En la obra nos hallamos en enero de 1920. Modigliani está muriéndose en un estudio de Montparnase. Jeanne Hébuterne no se separa de su lado. Está embarazada de su segundo hijo, protegiéndose del frío a duras penas y sin casi nada que comer, vela los últimos días de su amado mientras rememora el pasado. Las emociones la dominan recordando su tempestuosa relación con el artista, la ruptura familiar, el vacío de los amigos. Únicamente la visita fugaz del pintor Maurice Utrillo puede ofrecerle una efímera chispa de esperanza en unos momentos que la abocan a la oscuridad. Esta obra se presentó en los teatros de Oslo y Londres y se estrenó en noviembre de 2003 con dirección de Silvia Ferrando, en el Festival Temporada Alta de Girona. Cristina Cervià, quien interpretó a la torturada amante de Modigliani, impulsó el montaje tras interpretar algunos fragmentos para complementar la exposición pictórica *Modigliani y la escuela de París*. Para Silvia Ferrando, esta adaptación de la obra teatral gira en torno a los celos, la aceptación de la muerte y las dudas sobre la mejor manera de prestar ayuda a un ser querido moribundo.

Imagen obsesiva la de Jeanne para Patrice Chaplin, que se siente fascinada por su recuerdo y por su presencia en la pintura de Modigliani.

Àngels Santa

1. Col·lecció Textos a part, Arola editors, 2000.

France Huser, *La fille à lèvres d'orange*, Paris, Gallimard, 2006, 140 p.

France Huser est agrégée de lettres, elle a travaillé comme critique d'art au *Nouvel Observateur*. Elle publie en 1982 son roman *La Maison du désir* ; elle s'est mariée avec Olivier Tood avec qui elle aura une fille Aurélia. Elle a écrit plusieurs romans de caractère historique parmi lesquels il faut remarquer ceux consacrés à la tragédie du Titanic et à Charlotte Corday à part celui qu'elle dédie à Jeanne Hébuterne.

Dans *La fille à lèvres d'orange* elle donne la voix à l'amante de Modigliani, Jeanne Hébuterne, pour raconter sa vie dans la dernière année de son existence. On l'a appelée « Noix de coco » à cause de la blancheur de son teint, Le peintre la considère « cette fille que Rimbaud a vue à la lisière de la forêt » et qu'il nomme « la fille à lèvres d'orange » ; de là le titre du roman.

Nous sommes loin de la version cinématographique de cette passion *Les Amant de Montparnasse*, connue aussi comme *Montparnasse 19*, production franco-italienne, dont le tournage commença en 1958 de la main de Marx Ophuls ; il mourut après avoir réalisé quelques scènes d'intérieur et fut reprise par son ami Jacques Becker. Elle a été interprétée par Gérard Philippe dans le rôle de Modigliani, Lili Palmer dans celui de Béatrice Hastings et Anouk Aimée dans celui de Jeanne Hébuterne.

Les principaux personnages de la vie de Modigliani s'y donnent rendez-vous. Le film est très beau, tout imprégné d'une sensualité morbide. Becker exigea de ses producteurs le noir et blanc pour attirer l'attention du spectateur non sur les toiles du peintre, presque absentes, mais sur les regards entre Gérard Philippe et Anouk Aimée. Il nous montre en même temps le rôle terrible de l'artiste dans une société où les marchands ont pris le pouvoir et commencent déjà à en abuser. Il dépeint la déchéance de Modigliani, dominé par l'alcool et la misère, mais adoucit certains aspects de sa vie et surtout il nous offre une vision gaie, calme et tranquille, de Jeanne Hébuterne, éperdument amoureuse, qui ne perd jamais le nord et demeure à côté du peintre l'accompagnant sur la côte d'Azur en peignant des cartes postales pour gagner un peu d'argent et apportant à son univers une poétique image de fraîcheur. Il ne parle pas des enfants de Jeanne ni de son suicide. La production se termine par la mort de Modigliani à l'hôpital, loin de Jeanne, qui l'attend posément à la maison.

Rien de tout cela dans l'univers de France Huser. Seulement la voix de Jeanne, voix qui prend la parole à commencements du mois d'octobre de 1919 et qui égrène une réalité très dure marquée par l'absence, absence poignante de Modigliani qui abandonne sa maîtresse dans la solitude et la tristesse. Elle écrit un journal qui recueille son désespoir, les quelques souvenirs qu'elle garde,

l'image riante de sa fille, sa destinée difficile et malheureuse. Malgré tout cela le journal contient l'expression d'un amour sans limites, d'un amour qui se donne en entier et qui n'attend rien en échange : « Je continue à dessiner. Malgré tout. Malgré le froid. Malgré la faim. Malgré ma petite fille qui n'est pas là. Malgré mes bras inutiles puisque je ne peux la serrer contre moi. Malgré la maladie qui marque davantage ton visage, Modi » (p. 31). Sa vie n'est qu'attente : « Il est parti. Je l'attends à nouveau. Le soir tombe. [...] À son retour, sans y prêter attention, il s'écroulera sur le lit. Il aura trop bu pour pouvoir manger » (p. 107). La situation s'aggrave au fur et à mesure que les jours passent. Le 8 janvier elle écrit : « Aujourd'hui nous habitons définitivement le cercle extrême de la peur. Peur de la maladie qui empire. Peur aussi de cet enfant qui va naître. Comment vais-je faire ? » (p.123). La fin approche. Elle est là. Jeanne écrit le 23 janvier : « Ils t'ont emporté. L'air m'a paru menaçant, hostile. Un air complètement nouveau : celui que je ne partageais pas avec toi » (p.135). Elle ne va pas supporter la vie sans lui : « Je ne veux pas que naisse un autre jour où tu ne seras pas là ». Et elle va aller le rejoindre dans la mort en finissant ainsi ce journal déchirant où elle a consigné ces derniers mois de peur, de solitude et d'angoisse.

Le portrait fait par France Huser est terrible par sa poignante vérité, par sa terrible détresse mais il est en même temps un témoignage d'un amour incommensurable, d'un amour total et sans partage : celui de la jeune Jeanne Hébuterne pour Amédée Modigliani.

Àngels Santa

Paola Palma, *Colette et le cinéma*, Meudon, Quidam éditeur, « Le cinéma des poètes », 2023, 101 p.

Paola Palma est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'Université Caen en Normandie. Elle est notamment spécialiste des relations entre le cinéma et les autres arts. Elle a publié plusieurs livres et textes sur Colette, ainsi que la traduction en italien de ses écrits sur le cinéma.

Dans ce livre elle étudie les rapports de Colette avec le cinéma à travers un parcours exhaustif de l'œuvre et la vie de romancière. Elle le fait à travers trois parties bien différenciées. Dans la première « Le cinéma dans les romans de Colette » Paola Palma étudie le rôle que le théâtre, le music-hall et le ciné ont dans les romans de Colette, elle considère les deux premiers, le théâtre et le music-hall, comme des arts préparatoires à celui du cinéma pour lequel la romancière manifeste un intérêt croissant et spécial. Elle va d'autre part nous présenter les personnages de Colette qui vont au cinéma en parcourant *Chéri* (1920) dont le protagoniste « fait penser à un personnage de cinéma muet » et *La fin de Chéri* (1926) où Léa le fréquente comme un spectateur, en faisant de lui un passe-temps des vieux et des routiniers qui ont renoncé à la véritable vie, cependant elle en profite pour faire une allusion à *Fantômas* en le comparant à son ancien amant. Dans son roman *Le Blé en herbe* les références au cinéma ne manquent pas, il ne faut pas oublier qu'il s'agit des vacances d'une famille parisienne moyenne. Et on trouve encore dans son œuvre d'autres allusions à cet art. La deuxième partie aborde le thème de Colette, critique du cinéma. Elle écrit sur le cinéma en témoignant un intérêt pour ce moyen qui persiste au long de son existence. Colette publie entre 1914 et 1941 une cinquantaine de textes consacrés exclusivement au cinéma, textes qui constituent une contribution intéressante à la naissance de la critique cinématographique. Elle pose un regard charmé sur le cinéma documentaire et s'occupe aussi d'acteurs et de stars, en manifestant son engouement pour Bette Davis, Marlene Dietrich, Greta Garbo ou Charles Boyer. Dans la troisième partie « Écrire et travailler pour le cinéma » Paola Palma aborde ses collaborations directes avec le cinéma, qui naissent, à part d'un goût inné pour cet art, pour le constant besoin d'argent que la romancière a. Elle réalise des sous-titres pour certains films, elle crée des dialogues et elle devient même scénariste. Et pour terminer elle apparaît à l'écran deux fois, dans les années 30 et dans les années 50 en interprétant son propre rôle. Tout cela constitue un bagage exceptionnel pour une femme de son époque.

Ce livre qui nous donne la mesure des rapports de Colette avec le cinéma est très intéressant et très riche. En plus il nous fournit des compléments très importants : une bibliographie sélective qui tient compte des scénarios et de

textes de Colette sur / pour le cinéma. Et qui aborde aussi les essais critiques et biographiques sur Colette et les ouvrages spécifiques sur Colette et le cinéma. Il faut ajouter à cela une filmographie des ouvrages de Colette qui donne au lecteur un aperçu complet des différentes adaptations de la romancière au cinéma et des documentaires dont elle est la protagoniste. Tout cela en une centaine de pages qui font de cet ouvrage un petit bijou pour faire le tour de la question d'une manière agréable et en même temps érudite.

Àngels Santa

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 25-26

Informació sobre *L'Ull crític. Segona etapa*

Revista d'estudis de llengua i literatura franceses i francòfones. Nascuda amb la voluntat de difusió internacional dels resultats d'investigació acadèmica, recull articles originals i inèdits sobre els camps esmentats, així com sobre aspectes culturals, de literatura comparada, de recepció relacionats amb els anteriors. Inclou també notes o ressenyes bibliogràfiques d'obres publicades recentment.

Té una periodicitat biennal i està dirigida i coordinada per l'àrea de Filologia Francesa del Departament de Llengües i Literatures Estrangeres de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida, editada i distribuïda per les Edicions de la Universitat de Lleida. Disposa d'ISSN (1138-4573), d'e-ISSN (2340-7751) i d'ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* apareix indexada a les bases de dades següents:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet i a la base de dades ISOC. A més és accessible en la seva totalitat al portal RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert). Actualment la revista està en procés d'indexació a altres bases de dades especialitzades nacionals i estrangeres.

Informació per als autors

Les propostes d'articles rebudes seran avaluades conforme al sistema de revisió anònima a càrrec d'un mínim de dos especialistes en la matèria (*peer-review*), que seran designats per l'Equip Editorial de la Revista. En cas de divergència d'opinions es recorre a l'opinió d'un tercer. El Consell de redacció decidirà, en el termini de tres mesos després de rebre l'original, si procedeix a publicar-lo a la vista dels informes emesos. No es tornaran els articles als autors però se'ls informarà mitjançant una comunicació raonada. També s'acusarà recepció al moment de l'arribada dels articles.

El Consell de redacció es reserva igualment el dret a desestimar aquells articles que no compleixin les normes de presentació.

Els autors són responsables del contingut dels seus articles i de la seva veracitat. Es comprometen a proporcionar indicacions sobre les fonts

d'informació. Són també responsables de la reproducció d'il·lustracions subjectes a drets d'autoria.

Normes per a la presentació d'originals a la revista

Les propostes d'articles, redactats en català, espanyol o francès, s'enviaran a Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor Siurana, nº 1, 25003 Lleida (Espanya) o al correu electrònic: angels.santa@udl.cat. Els articles s'han de trametre abans del 30 de setembre de cada any en el programa *Word* per PC. Els articles no tindran un llargada superior a 30.000 ó 33.000 signes les notes incloses. El text respectarà els usos pel que fa a l'ortografia, l'accentuació i la puntuació.

El títol, centrat i en negreta, ha de figurar en l'idioma de l'article. A més es traduirà a cadascuna de les llengües dels resums i se situarà abans de cada resum.

Els noms i els cognoms de l'autor davall i a la dreta, seguits, per aquest ordre, de la universitat a la que pertany i del seu correu electrònic.

Cada article anirà precedit de 4 resums d'unes 150 paraules, en català, francès, espanyol i anglès. Seguiran als resums les paraules clau representatives del contingut de l'article, segons l'esquema següent: Resum/ Paraules clau, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstract/Keywords.

Les cites es presentaran sagnades en referència al text de l'article i aniran sense cometes. Les cites breus es col·locaran en el text entre cometes. S'aconsella pel text en general la font: Times New Roman, 12 p, interlineat 1,5, per les cites sagnades al text 11p. i interlineat senzill, per les notes a peu de pàgina, 10 p. i interlineat senzill. Pel que fa a les notes al peu que continguin referències bibliogràfiques, cal seguir les normes il·lustrades pels models següents:

- a. Obra: René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p.45.
- b. Article de publicació periòdica o capítol de recull col·lectiu: Moïse Le Yaouanc, «Les origines gasconnes de Renan», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, p.384-395; Robert Aulotte, «La Lucelle de Louis le Jars» in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Publicació electrònica : Sylvie Laurent, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, nº 204, 2011. [En línea] disponible a : <http://etudesafricaines.revues.org/16857>. Consultat el 27-01-2017.

No és necessari posar una bibliografia al final de l'article.

Les ressenyes aniran encapçalades per la referència completa del llibre ressenyat: nom de l'autor, títol, nom de l'editorial, lloc de l'edició, any de la publicació, i nombre de pàgines de l'obra. El nom de l'autor anirà al final del seu text. Només es podran fer ressenyes dels llibres enviats pels seus autors a la redacció de *L'Ull crític* (veure adreça senyalada més amunt per la recepció d'articles). L'equip editorial encarregarà les ressenyes, encara que s'admeten propostes sempre que vagin acompanyades per la tramesa del llibre a ressenyar.

* * *

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 25-26

Présentation de *L'Ull crític*. *Segona etapa*

Revue d'études de langue et de littérature françaises et francophones. Née de la volonté de diffusion internationale des résultats de la recherche académique, elle contient des articles originaux et inédits portant sur les domaines indiqués, en plus d'autres sur des aspects culturels, de littérature comparée, de réception. Elle publie aussi des notes de lecture sur des ouvrages récemment publiés.

Sa périodicité de parution est biannuelle et elle est dirigée et coordonnée par le *Departament de Llengües i Literatures Estrangeres de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida*, éditée et distribuée par *Edicions de la Universitat de Lleida*. Elle est identifiée par un ISSN (1138-4573), d'e-ISSN (2340-7751) et un ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* est indexée dans les bases de données suivantes:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet et la base de données ISOC. Actuellement la revue est en procès d'indexation sur d'autres bases de données spécialisées nationales et étrangères.

Information pour les auteurs

Les propositions d'articles soumises à la revue seront évaluées de façon externe et anonyme (*peer-review*) par des experts dans la problématique

traitée. Ces experts seront contactés par l'Équipe de Rédaction de la Revue. En cas de divergence, un troisième avis sera demandé. Le Conseil de Rédaction décidera, dans un délai de trois mois, sur l'opportunité de la publication. Les articles ne seront pas rendus aux auteurs mais, en cas d'être refusés, les auteurs seront informés par une lettre motivée. Le Conseil accusera réception des articles reçus.

De même le Conseil se réserve le droit à refuser les articles ne prenant pas en considération les consignes de présentation.

Les auteurs sont responsables du contenu de leurs articles et de leur exactitude. Ils s'engagent à fournir des informations sur les sources d'information. Ils sont également responsables de la reproduction des illustrations protégées par le droit d'auteur.

Consignes de présentation des articles à la revue

Les propositions d'articles, rédigés en catalan, espagnol ou français, seront envoyés à Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor Siurana, n°1, 25003 Lleida (Espagne) ou bien à l'adresse: angels.santa@udl.cat. Les travaux devront être remis avant le 30 septembre de chaque année (programme *Word* pour PC). Les articles n'excéderont pas d'une longueur moyenne de 30.000 à 33.000 signes, notes comprises. Le texte respectera les usages en ce qui concerne l'orthographe, l'accentuation et la ponctuation. Le titre, centré et en caractères gras, doit figurer dans la langue de l'article; il paraîtra traduit au début de chacun des résumés. Il faut mettre le nom de l'auteur en dessous et à droite, suivi par cet ordre, de l'université à laquelle il appartient et de son courriel électronique.

Chaque article sera accompagné de quatre résumés d'à peu près 150 mots, en catalan, en français, en espagnol et en anglais. Après chaque résumé l'auteur proposera une série de mots clés, représentatifs du contenu de l'article suivant le schéma : Resum/ Paraules clau, Résumé/Mots Clés, Resumen/ Palabras Clave, Abstract/Keywords.

Les citations seront légèrement décalées par rapport au texte de l'article et présentées sans guillemets. Les citations brèves se placeront dans le corps du texte, avec des guillemets. La police conseillée pour le texte en général est : New Times Roman, 12 p ; interligne 1,5 ; pour les citations décalées 11 p et interligne simple, pour les notes en bas de page 10 p. et interligne simple. En ce qui concerne les notes en bas de page qui renvoient à des ouvrages imprimés, on se conformera aux normes illustrées par les modèles suivants :

- a. Ouvrage: René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p.45.

- b. Article de périodique ou chapitre de recueil collectif: Moïse Le Yaouanc, « Les origines gasconnes de Renan », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, n°3, p.384-395; Robert Aulotte, « La Lucelle de Louis le Jars » in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Publication électronique : Sylvie Laurent, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204, 2011. En ligne, URL : <http://etudesafricaines.revues.org/16857>. Consulté le 27-1-2017.

Il n'est pas nécessaire de placer de bibliographie à la fin de l'article.

Les comptes-rendus présenteront en entête les références complètes du livre abordé : nom de l'auteur, titre, nom de la maison d'édition, lieu d'édition, année de publication et nombre de pages de l'ouvrage. Le nom de l'auteur du compte-rendu sera placé à la fin du texte. La revue publiera seulement des comptes-rendus sur les ouvrages envoyés par leurs auteurs à la rédaction de *L'Ull crític* (voir adresse ci-dessous pour la réception d'articles). L'équipe éditoriale décidera des comptes-rendus, néanmoins elle accepte des propositions à condition qu'elles soient accompagnées d'un exemplaire de l'ouvrage dont il faut rendre compte.

* * *

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Nºs 25-26

Información sobre *L'Ull crític*. Segona etapa

Revista de estudios de lengua y literatura francesas y francófonas. Nacida con la voluntad de difundir los resultados de la investigación académica a nivel internacional, reúne artículos originales e inéditos sobre los campos mencionados, además de estudios acerca de aspectos culturales, de literatura comparada, de recepción. Incluye también notas o reseñas bibliográficas sobre obras publicadas recientemente.

Tiene una periodicidad bianual y está dirigida y coordinada por el área de Filología Francesa del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Facultad de Letras de la Universidad de Lleida, editada y distribuida por

Edicions de la Universitat de Lleida. Dispone de ISSN (1138-4573), de e-ISSN (2340-7751) y de ISBN.

L'Ull crític. Segona etapa apareix indexada en las bases de datos siguientes:

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet y en la base de datos ISOC. Actualmente la revista está en proceso de indexación en otras bases de datos especializadas nacionales y extranjeras.

Información para los autores

Las propuestas de artículos recibidas se evaluarán conforme al sistema de revisión anónima a cargo de un mínimo de dos especialistas en la materia (*peer-review*), que serán designados por el Equipo Editorial de la Revista. En caso de divergencia de opiniones se recurrirá a la opinión de un tercero. El Consejo de redacción decidirá, en el plazo de tres meses después de recibir el original, si procede a publicarlo a la vista de los informes emitidos. No se devolverán los artículos a los autores, pero se les informará mediante una comunicación razonada. También se acusará recibo de la recepción de artículos.

El Consejo de redacción se reserva igualmente el derecho a desestimar aquellos artículos que no cumplan las normas de presentación.

Los autores son responsables del contenido de sus artículos y de su veracidad. Se comprometen a proporcionar indicaciones sobre las fuentes de información. Son también responsables de la reproducción de ilustraciones sujetos a derechos de autoría.

Normas para la presentación de originales a la revista

Las propuestas de artículos, redactados en catalán, español o francés, se enviarán a Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor, nº1, 25003 Lleida (España) o al correo electrónico: angels.santa@udl.cat. Los artículos deben enviarse antes del 30 de setiembre de cada año en el programa Word para PC. Los artículos no tendrán una extensión superior a 30.000 ó 33.000 caracteres incluidas las notas. El texto respetará los usos corrientes referentes a la ortografía, la acentuación y la puntuación. El título debe figurar en el idioma del artículo y en inglés; irá centrado y en negrita. Además, aparecerá traducido en cada una de las lenguas de los resúmenes y se situará antes de cada uno de ellos.

El nombre y los apellidos del autor abajo y a la derecha, seguidos, por este orden, de la universidad a la que pertenece y de su correo electrónico.

Cada artículo deberá ir precedido de 4 resúmenes, de alrededor de 150 palabras, en catalán, francés, español e inglés. A los resúmenes les seguirán las palabras clave representativas del contenido del artículo, según el siguiente esquema: Resum/Paraules clau, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstract/Keywords.

Las citas se presentarán sangradas con referencia al texto del artículo e irán sin comillas. Las citas breves se colocarán en el interior del texto entre comillas. Se aconseja utilizar para el texto en general la fuente: Times New Roman, 12 p., interlineado 1,5, para las citas sangradas en el texto 11p. e interlineado simple, para las notas a pie de página, 10 p. e interlineado simple. Con respecto a las notas al pie que contengan referencias bibliográficas, es necesario conformarse a las normas ilustradas por los modelos siguientes:

- a. Obra: René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p.45.
- b. Artículo de publicación periódica o capítulo de obra colectiva: Moise Le Yaouanc, «Les origines gasconnes de Renan», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, n°3, p.384-395; Robert Aulotte, «La Lucelle de Louis le Jars» in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Publicación electrónica : Sylvie Laurent, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, n° 204, 2011, [En línea] disponible en : <http://etudesafricaines.revues.org/16857>. Consulta del 27-01-2017.

No es necesario añadir una bibliografía al final del artículo.

Las reseñas irán encabezadas por la referencia completa del libro reseñado: nombre del autor, título, editorial, lugar de la edición, año de publicación y número de páginas de la obra. El nombre del autor irá al final de su texto. Sólo se realizarán reseñas de los libros enviados por sus autores a la redacción de *L'Ull crític* (ver dirección señalada más arriba para la recepción de artículos). El equipo editorial encargará las reseñas, aunque se admiten propuestas siempre que vayan acompañadas por el envío del libro que se desea reseñar.

* * *

L'ULL CRÍTIC

Segona etapa

Issue 25-26

Information about *L'ull crític. Segona etapa*

Journal of studies of French and Francophone language and literature. Born with the will to spread the results of the academic research worldwide, it combines original and unpublished articles on the mentioned fields, as well as studies on cultural aspects of comparative literature, and reception. Also includes notes or reviews on works published recently.

It has a periodicity biennial and is directed and coordinated by the area of *Filologia Francesa del Departament de Llengües i Literatures Estrangeres de la Facultat de Lletres de la Universitat de Lleida*, edited and distributed by Edicions de la Universitat de Lleida. It has been assigned an ISSN (1138-4573), an e-ISSN (2340-7751) and an ISBN.

***L'Ull crític. Segona etapa* has been indexed in the following databases:**

DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas), Catálogo Latíndex, RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades), CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas), Dialnet, and in the database ISOC. It is besides published in open access in RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert). Nowadays the Journal is in process of indexation in other specialized national and foreign databases.

Information for authors

Article proposals will be reviewed by at least two peer reviewers (unless they feel the manuscript has serious problems, in which case it will be reviewed by a third one). The peer reviewers will be named by the Managing Editor. On the basis of reviewers' reports, the editorial board will decide whether to proceed with their publication within a period of three months after receiving the original. Articles will not be returned to the authors but the authors will receive comments and suggestions. Also there will be an acknowledged receipt of the receipt of articles.

The Editorial board saves himself equally the right to scorn those articles that do not fulfil the procedure of presentation.

Authors are responsible for the content and accuracy of their articles. They undertake to provide information on the sources of information. They are also responsible for the reproduction of copyrighted illustrations.

Instructions for submitting originals to this journal

Proposals for articles — written in Catalan, Spanish or French — should be sent to Àngels Santa, Àrea de Filologia Francesa, Universitat de Lleida, Plaça de Víctor, nº 1, 25003 Lleida (Spain) or to the following email address: angels.santa@udl.cat. Articles must be sent before 30 September each year in Word format for PC. They should not exceed 30,000 to 33,000 characters, including notes. The text must respect current usage regarding spelling, accents and punctuation. The title must be in the same language as the article and also in English; it should be centred and in bold. The name and surname of the author should be written below and aligned to the right, followed by the author's affiliation and the contact email address. In addition, it will appear translated in each of the languages of the abstracts and will be placed before each of them.

Each article must be preceded by 4 abstracts of around 150 words in Catalan, French, Spanish and English. These abstracts must be followed by keywords, according to the following format: Resum/Paraules, Résumé/Mots Clés, Resumen/Palabras Clave, Abstract/Keywords.

Quotes must be indented with a reference to the article's text and without quotation marks. Short quotes can be placed within the text, marked by quotation marks. It is advisable to use the following format for the general text: Times New Roman, 12 p., 1.5 line spacing; for indented quotes in the text, 11 p. and 1 line spacing; for footnotes, 10 p. and 1 line spacing. With regard to the bibliography and references in footnotes, the standards provided by the following models must be followed:

- a. Book: René Bray, *Molière, homme de théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p.45.
- b. Article published in a journal or a chapter in a collective book: Moïse Le Yaouanc «Les origines gasconnes de Renan», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1980, nº3, p.384-395; Robert Aulotte, «La Lucelle de Louis le Jars» in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe-XVIIe siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 69-80.
- c. Electronic publication: Sylvie Laurent, « Le tiers-espace de Léonora Miano romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, nº 204, 2011. [On line], retrieved from: <http://etudesafricaines.revues.org/16857>. 27-01-2017.

It is not necessary to add a bibliography at the end of the article.

Reviews must be headed by the complete reference of the book under review: author's name, title, publisher, place of publication, year of publication and number of pages in the book. The author's name must be at the end of the review. Reviews will only be carried out on books sent by

their authors to the editing team of *L'Ull crític* (see the address given above for receiving articles). The editorial board will be responsible for reviews, although other proposals will be allowed, provided these are accompanied by the book in question.

Números publicats:

- 1.- L'Adéu a Adrià. Marguerite Yourcenar
- 2.- Un génie en fragments: Lamartine
- 3.- L'escriptura contemporània. Bernanos
- 4-5.- Roman populaire et/ou roman historique
- 6.- La Douleur
- 7.- Literatura epistolar. Correspondències (s. XIX-XX)
- 8.- Douleurs, souffrances et peines : figures du héros populaires et médiatiques
- 9-10.- La douleur : beauté ou laideur
- 11-12.- La littérature des voyages. Roger Martin du Gard
- 13-14.- George Sand. La dame de Nohant. Les romans champêtres
- 15-16.- Femme et littérature populaire
- 17-18.- Les romancières sentimentales. Nouvelles approches, nouvelles perspectives
- 19-20.- L'art del'adaptation : féminité et roman populaire. Peut-on voyager à son insu ?
- 21-22.- La marginalité dans le roman populaire
- 23-24.- Alexandre Dumas : aventures du roman

Pròxim número:

La littérature du XIXe siècle autrement. Data límit de recepció d'articles: 30 de desembre de 2023



Universitat de Lleida
Departament de Llengües
i Literatures Estrangeres