

Textos

1993

PARADOJAS

**DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Textos

1993

PARADOJAS

**DEPARTAMENTO
DE FILOLOGÍA FRANCESA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

©

I.S.B.N.: 84-600-8473-6

Depósito legal: Z. 1.229 — 1993

Edita:

Departamento de Francés.
Facultad de Filosofía y Letras
de Zaragoza

Imprime:

Sdad. Coop. de Artes Gráficas
LIBRERIA GENERAL
Pedro Cerbuna, 23
50009 Zaragoza

INDICE

Un paradoxe médiéval: Le féminisme d'Iseult La Blonde Asunción VALERO GANCEDO	3
"Puer Senex": L'enfant aux trois dons José YUSTE FRIAS	15
Le paradoxe d'un détective en quête de son identité. À propos de <i>Rue des boutiques obscures</i> de Modiano Ana SOLER PEREZ	29
La Rochefoucauld y el lenguaje negativo Antonio ANSON ANADON	47
<i>Marbre</i> o la mutación del ser en su viaje hacia la muerte José ORTIZ DOMINGO	53
Praxema, topogénesis y <i>Je</i> Chesús BERNAL BERNAL	67
À propos des mots composés, considérés inanalysables sémantiquement M. ^a Carmen JORGE CHAPARRO	91
Descifrar un mensaje críptico: consideraciones acerca del argot en francés contemporáneo Mónica DJIAN CHARBIT	111

UN PARADOXE MÉDIÉVAL: LE FÉMINISME D'ISEULT LA BLONDE

Asunción VALERO GANCEDO

La légende de Tristan et Iseult transmet à travers les fragments de Bérout et de Thomas qui ont été conservés, une image d'Iseult la Blonde qui donne au récit médiéval une modernité qui ne laisse pas d'étonner le lecteur contemporain.

Dans le fragment de Bérout surtout, Iseult est bien une femme du XII^e siècle en tout ce qui concerne la réalité vivante de l'époque mais, par sa psychologie, elle dépasse son temps historique et acquiert sa véritable dimension de femme.

Dans ce poème d'amour-passion, "de cet absolu de l'amour"¹ comme l'a défini Payen, où les amants jouissent, souffrent et meurent, non pas entraînés par le fatalisme de leur passion, mais conscients de leur volonté de défendre leur amour avec le courage et la décision que l'adversité de leur situation exige, c'est toujours Iseult qui l'emporte sur son amant, Iseult est le personnage le plus intelligent et le plus fort, sensible et énergique à la fois, qui veut et qui sait défendre son droit d'aimer en femme libre.

Dans l'ensemble de la reconstitution des textes originaux nous voyons que, si dans les premières épreuves que les amants doivent

¹ PAYEN, J. CH. *Tristan et Iseult. Les Tristan en vers*. Editions Garnier Frères, Paris, 1974.

affronter, l'élément magique est le fil conducteur de l'action, dans laquelle ils agissent emportés par la force du hasard, c'est à partir du moment où ils boivent le philtre que l'histoire prend une nouvelle tournure.

Le philtre, dont la mission est de donner à la passion son caractère fatal, se révèle l'agent libérateur qui laisse les amants innocents d'un amour coupable et leur donne la force nécessaire pour le défendre des éléments qui se déchainent contre eux.

Sur le navire, après avoir bu le philtre, ils vivent intensément leur amour, heureux, jusqu'au moment où ils débarquent pour se présenter à la Cour de Cournouaille.

Iseult, décrite avec les traits de beauté et de délicatesse du personnage féminin conventionnel, commence à agir avec la force du héros de geste. Devant la difficile situation que pour elle représente la nuit de noces avec le roi Marc, décide d'être remplacée dans le lit nuptial par sa compagne Brangien afin de sauver son honneur. Plus tard, la peur d'être découverte l'amènera à ordonner la mort de sa fidèle et complice gouvernante.

Cette surprenante réaction de cruauté chez une femme si sensible qu'Iseult, donne le véritable profil de son caractère. Iseult apparaît comme une femme pleine d'énergie qui, se sentant coupable, voudrait effacer son sentiment de culpabilité en faisant disparaître sa complice, car sa seule présence compromet son honneur et la situe dans une position d'infériorité. En même temps cette mort gardera à jamais le secret de son action et effacerait un éventuel danger pour sa vie et son amour.

Cette cruelle réaction d'Iseult, que la tradition mysogine interpréterait comme "l'éternelle perfidie féminine", n'est que la peur d'une personne traquée par sa conscience et que l'archaïsme de l'époque admet comme réalité.

Le projet de la mort de Brangien annonce déjà cette Iseult qui jamais ne battra en retraite, cette Iseult, qui dépassant sa prétendue condition féminine, se situe à la hauteur d'être humain, avec ses défauts et ses vertus. Sa condition féminine atteint ainsi, par la

cruauté, le même plan d'égalité que l'homme, ni supérieure par ses qualités ni inférieure par sa faiblesse. Son repentir montrerait ainsi l'aspect humain de ce personnage.

Iseult est l'épouse du roi Marc mais aime toujours Tristan. Elle doit supporter un amour qu'elle ne ressent pas. Ses entretiens avec Tristan continuent et leurs ennemis continuent aussi de guetter les amants.

Le fragment de Bérroul commence au moment où Tristan et Iseult se sont donné rendez-vous au pied d'un arbre. Le roi Marc en est averti. Caché dans le feuillage de l'arbre, il s'apprête à découvrir l'adultère.

On dit que l'amour est aveugle, pas l'amour d'Iseult. Toujours attentive à tout ce qui peut lui nuire, elle aperçoit l'image de son mari reflétée dans l'eau d'une fontaine.

Le cœur d'Iseult est ardent mais sa tête est froide. Feignant de ne pas avoir vu le roi, Iseult s'adresse à Tristan en des termes susceptibles de lui faire comprendre qu'ils ont été découverts et que le danger est tout proche.

Les paroles d'Iseult constituent un admirable plaidoyer en faveur de leur innocence, en même temps qu'une accusation contre leurs ennemis:

Li rois pense que par folie
Sire Tristan, vous aie amé,
Mais Dex plevist ma loiauté
Qui sor mon cors mete flaele,
S'onques fors cil qui m'ot pucele
Out m'amistié encor nul jor!
Se li felon de cest enor
Por qui jadis vos combatistes
O le Morhout, quant l'oceïstes,
Li font recroire, ce me semble,

Que nos amors jostent ensemble²

Son courage et son sang froid ont sauvé leur amour.

Plus tard, seule à seul avec son époux, elle profite de l'attendrissement que la preuve de son innocence a provoqué en lui, pour insister encore sur ses arguments afin de prévenir les possibles dangers futurs, sachant trop bien que celui auquel ils viennent d'échapper ne sera pas le dernier. Par ses protestations, par ses preuves, elle a obtenu même que son mari se soit senti coupable à cause de ses soupçons. Une fois récupérée la confiance du roi, elle est maintenant la plus forte et en profite pour plaider la cause de Tristan. Elle rappelle indirectement à Marc que c'est grâce à lui qu'elle est maintenant son épouse:

Par lui sui je vos roïne³

Iseult a obtenu la réconciliation du roi avec son neveu et, pour un temps, les amants seront à l'abri des nouvelles accusations.

Ha Dex! qui puet amor tenir
Un an ou deus sanz descobrir?
Car amors ne se puet celer⁴

Le poète a raison. Les preuves de l'amour de Tristan et Iseult sont maintenant évidentes et les ennemis ont tous les atouts en main.

Le piège de la fleur de la farine a réussi à cause de l'imprudence de Tristan, pas à celle d'Iseult. Ils ont été découverts et Iseult sait qu'elle ne peut se défendre et, par son silence, elle accepte son sort sans même songer à demander pardon.

La colère du roi les condamne au bûcher. Ni pleurs, ni supplications de la part d'Iseult. Aucune faiblesse car elle croit qu'ils

² BEROUL, *Tristan in Tristan et Iseult*, Editions Garnier Frères. Paris 1974. p. 3 v.v. 12-22.

³ *Ibid*, p. 15 v. 395.

⁴ *Ibid*, p. 20 v.v. 547-549.

vont mourir ensemble. Mais le roi Marc veut que ce soit Tristan le premier à mourir. Quand Iseult le voit maltraité, elle est au désespoir, mais ne cède pas à l'humiliation d'implorer une grâce impossible.

Sa douleur n'est pas plaintive, elle ne pense qu'à Tristan et fait appel à sa vengeance comme seul soulagement de ses souffrances.

Tristan, fait ele, qel damage
Qu'a si grat honte estes liéz!
Qui m'oceïst, si garisiez,
Ce fust grant joie, beaus amis!
Encor en fust vengeance pris.⁵

Tristan a réussi à s'échapper. Écoutons les paroles d'Iseult, qui maintenant accepte sa propre mort, heureuse de le savoir en liberté.

Dex, fait elë, en ait bien grez!
Or ne me chant sè il m'ocient
Ou il me lient ou deslient.⁶

Plus tard son courage et son calme devant sa propre mort témoignent de la fermeté de son caractère, qui, échappant au paradigme conventionnel du "féminin", ne se plie pas devant l'adversité et songe toujours à la vengeance comme seule compensation à son malheur.

Par Deu, fait el, se je m'esplor
Quant li felon losengeor
Que garder durent mon ami
L'ont deperdu, la Deu merci!
Ne me devroit l'on mesproisier.
Bien sai que li nains losengier
Et li felons, li plain d'envie
Par qui conseil j'ièrre perie
En avront encor lor deserte.
Torner lor puise a male perte!⁷

5 *Ibid*, p. 30 v.v. 878-882.

6 *Ibid*, p. 34 v.v. 1022-1024.

7 *Ibid*, p. 35 v.v. 1029-1038.

Tristan a libéré Iseult de la troupe des lépreux, la sauvant d'une mort affreuse. Ils sont de nouveau ensemble.

Iseult s'esjot: or ne sent mal⁸

"Iseult est heureuse, maintenant elle ne souffre plus"⁹, a très bien traduit Jonin, puisque, à partir de ce moment-là, ils pourront vivre leur amour à eux seuls et cela suffit à Iseult pour oublier l'horreur des expériences vécues.

Pendant les trois ans qu'ils passent cachés dans la forêt, ils doivent supporter bien des difficultés et des épreuves physiques. Le poète ne nous raconte aucune plainte ni aucune défaillance de la part d'Iseult. Les conditions de vie sont dures pour tous, pas spécialement pour la "femme" Iseult.

Au bout de trois ans, quand les effets du Philtre se sont évanouis, les amants réfléchissent sur les privations que leur vie d'exilé entraîne et regrettent les avantages de la vie en société. Tristan demande conseil à Iseult et c'est encore elle qui prend en main la conduite de l'action.

Elle propose de retourner auprès de l'ermite Ogrin qui, un jour, leur avait parlé du péché et du repentir.

Il leur conseille d'écrire une lettre au roi Marc pour lui demander le pardon et leur réhabilitation sociale.

Le roi a accepté de reprendre Iseult seule et Tristan doit quitter le pays.

Il faudrait se demander quelle a été la fonction du philtre, car la réalité s'impose à la magie qu'il représente. Son effet s'est dissipé et

8 *Ibid*, p. 41 v. 1248.

9 JONIN, P, Traduction de BEROUL - *Le roman de Tristan*. Librairie Honoré Champion, Paris, 1975, p. 73.

Tristan et Iseult continuent de s'aimer. Ils ont dû céder devant les contraintes sociales mais leur amour demeure intact.

Iseult sait que la plus dure épreuve pour ceux qui s'aiment est la séparation. Avant de faire leurs adieux elle donne son anneau à Tristan en gage de son amour. L'anneau -dit Iseult- sera, à partir de ce moment, leur seul moyen de communication, car si jamais Tristan a besoin d'elle, il le lui enverra par l'intermédiaire d'un messenger et aussitôt elle accourra là où il se trouvera.

Mais dès que reverrai l'anel,
Ne tor, ne mur, ne fort chastel
Ne me tendra ne face errant
Le mandement de mon amant.¹⁰

L'idée de la femme faible, éternelle mineure, toujours sous la protection de l'homme est démentie par ces émouvantes paroles d'Iseult. C'est elle qui offre son aide et sa protection à l'homme, le plus faible en ce moment, car il doit partir seul vers des terres lointaines. Mais Iseult est toujours prudente et comme la réaction de son mari reste encore une énigme, elle demande à Tristan de se cacher pour un temps chez l'ermite, jusqu'à ce qu'elle lui fasse savoir si la conduite du roi la met en péril.

Ils sont finalement séparés. La Cour du roi attend Iseult avec ses règles implacables auxquelles il faut se soumettre pour être accepté. Les ennemis de Tristan et Iseult imposent au roi Marc que son épouse jure par son honneur de son innocence et qu'elle n'a pas eu de rapports avec Tristan. Le roi est furieux et accourt auprès d'Iseult, qui le voyant en colère croit que Tristan est en danger:

Lasse, fait ele, mes amis
Est trovez: mes sires l'a pris.¹¹

10 BEROUL - *op. cit.* p. 89 v.v. 2769-2772.

11 *Ibid.* p. 100 v.v. 3135-3136.

Pour la première fois, elle perd contenance, mais dès qu'elle apprend la cause de cette colère, elle reprend son sang-froid et accepte le défi de ses ennemis sans aucune hésitation.

A partir de ce moment Iseult multiplie les initiatives pour sauver sa vie et son honneur et se venger définitivement de ses ennemis. Par sa décision elle semble nous dire que si la société préfère le mensonge, elle est prête à jouer la comédie et à lui faire face avec ses propres armes. Elle demande à son mari de faire venir le roi Arthur et ses pairs pour qu'ils servent de témoins et exige que tout le monde soit présent à Blanche Lande, où aura lieu le serment.

L'imagination d'Iseult prépare un stratagème qui va déjouer le complot de ses ennemis. Elle fait avertir Tristan pour qu'il lui vienne en aide. Quel meilleur complice aurait-elle pu choisir? Unis selon leur libre volonté, ils vont montrer encore une fois que la force peut étouffer l'amour, l'éteindre, jamais...

Le jour du serment, devant la grande assemblée, nous imaginons Iseult la Blonde, à cheval sur le dos de Tristan, comme l'image riante de la liberté qui se moque de l'inépuisable fiction des lois des hommes.

Son serment est un modèle d'ironie et d'esprit:

Seignors, fait el, par Deu merci!
Saintes reliques voi ici.
Or escoutez que je ci jure
De qui le roi ci assetüre:
Si m'ait Dex et Saint Ylaire
Ces reliques, cest sainuaire,
Totes celes qui ci ne sont
Et tuit celes de part le mont,
Qu'entre mes cuises n'entra home
Fors le ladre qui fit soi some,
Qui me porta outre les guez,
Et li roi Marc mes esposez.¹²

12 *Ibid*, p. 133 v.v. 4166-4177.

Derrière les mots solennels de ce serment, il nous semble apercevoir le sourire d'Iseult en le prononçant. Le jeu habile de mensonge-vérité tourne au ridicule les fondements conventionnels de la société. Le dualisme mensonge-société - vérité-amour a fourni les appuis nécessaires pour la réhabilitation d'Iseult.

Le fragment de Béroul finit avec une nouvelle intervention d'Iseult, qui cette fois, sera définitive pour achever la vengeance sur ses ennemis qui n'ont cessé de la guetter. Dans la chambre où elle continue de se rencontrer avec Tristan, elle aperçoit un jour l'ombre que projette la tête de Gondoïne qui les épie à travers la courtine. Calme et ferme,

De grant savoir fu la roine¹³

elle fait comprendre à Tristan qu'ils ont été découverts et dirige la flèche meurtrière qui fera finalement réalité son désir de vengeance.

Le fragment de Thomas commence quand les amants sont déjà séparés. Tristan a épousé Iseult aux Blanches Mains et Iseult la Blonde mène sa vie de reine à la cour de Courmouaille, mais sa pensée et son cœur sont toujours avec Tristan.

Ysolt en sa chambre suspire
Pur Tristan qu'ele tan desire.
Ne puet en sun cuer el penser
Fors ço sulment: Tristan amer
Ele nen ad altre voleir
Ne altre amur nē altre espeir.¹⁴

Tristan retourne en Cornouaille et revoit son amie mais doit rentrer en Bretagne de peur d'être reconnu. Plus tard, lors d'un combat, il est blessé par un épieu empoisonné. Il est sur le point de mourir. Seule Iseult avec ses connaissances des herbes médicinales serait capable de le guérir. Mais Iseult est loin. Il faut qu'elle sache que

13 *Ibid.*, p. 140 v. 4398.

14 THOMAS - fragment du manuscrit Sneyd in *Tristan et Iseult*. Editions Garnier Frères. Paris, 1974. p. 167 v.v. 701-706.

Tristan est en péril. Kaherdin part vers la Cornouaille portant l'anneau qu'Iseult donna à Tristan lors de leur séparation, comme une prémonition de cette tragique rencontre.

Dès qu'Iseult apprend que Tristan a besoin d'elle les mots qu'elle avait prononcés en lui donnant l'anneau se font réalité. Ni sa situation sociale, ni son mari, ni les conséquences qui peuvent s'en suivre, rien, n'est capable de l'arrêter. Cette nuit même elle part avec Kaherdin pour accourir auprès de Tristan.

Au milieu de la traversée éclate une terrible tempête. Iseult, croyant qu'elle va mourir noyée, a une étrange réaction. Elle imagine que Tristan va mourir avec elle, noyé comme elle au milieu de la tempête. Leur identification est si complète qu'Iseult ne peut songer que l'un deux puisse survivre à l'autre ou même mourir d'une mort différente. Ses lamentations témoignent de la tendresse et de la passion de son amour:

Lasse! chaitive!
Deus ne voit pas que jo tant vive
Que jo Tristan mun ami veie.¹⁵

C'est ma dolor e ma grevance
E al cuer en ai grant pesance
Que vus m'avrez, amis, confort
Quant jo muer, contre vostre mort¹⁶

De tel manere est nostre amur
Ne puis sen vus sentir dolor
Vus ne poez senz moi murrir
Ne jo sens vus ne puis perir.¹⁷

Ces paroles n'expriment pas un amour littéraire, mais le sentiment d'une femme sincère, folle de douleur de ne pas pouvoir éviter la mort de son amant et qui se voit même privée du

15 *Ibid*, p. 236 v.v. 2887-2889.

16 *Ibid*, p. 237 v.v. 2903-2906.

17 *Ibid*, p. 237 v.v. 2911-2914.

soulagement de mourir avec lui. S'ils n'ont pas pu vivre ensemble, n'auront-ils pas le droit de partager le même linceul? semblent nous dire les lamentations d'Iseult.

Le navire arrive finalement mais trop tard. Tristan est mort et cette mort est pour Iseult l'équivalent de sa propre mort. Ses paroles sont la plus émouvante expression de son amour et le témoignage pathétique de sa douleur.

Amis Tristan, quant mort vus vei,
Par raisun vivre puis ne dei.
Mort estes pur l'amour de mei:

Par raisun vivre puis ne dei.
Mort estes por la mei amur
E je muer, amis, de tendrur.¹⁸

Pur mei avez perdu la vie
E jo frai cum veraie amie:
Pur vos voil murir enement.¹⁹

Le recours littéraire de Thomas qui fait qu'Iseult prenne la décision de sa propre mort, constitue la dernière affirmation de ce caractère de femme authentique qui se trouve derrière cette reine médiévale. Par sa mort, Iseult accomplit sa dernière volonté, celle que personne ne peut lui ôter:

Ne vus sanz mei, ne mei sanz vus²⁰

Le personnage d'Iseult la Blonde surgit de ce poème médiéval, non pas comme un personnage de légende, dont la distance temporelle éloigne de notre sensibilité mais avec la proximité d'une véritable femme, dépourvue de tout idéalisme conventionnel. Le trait féministe

18 *Ibid.*, p. 243 v.v. 3083-3088.

19 *Ibid.*, p. 244 v.v. 3113-3115.

20 MARIE DE FRANCE, Chèvrefeuille in *Tristan et Iseult*. Editions Garnier Frères, Paris, 1974 p. 301, v. 78.

le plus frappant de ce personnage se révèle par sa décision et son courage face aux situations dangereuses. Son sang-froid et sa sagesse dépassent de loin les qualités "mâles" des personnages masculins: c'est toujours elle qui prend les décisions déterminantes. Ses réactions sont pleines de bon sens, et jamais une étourderie de sa part ne compromet aucune situation, bien au contraire, elle prend les initiatives de l'action puisque, excellente psychologue, elle semble devancer les réactions des autres. Dans le personnage d'Iseult la Blonde, la condition féminine est abordée avec un naturel et une sincérité surprenante pour l'époque. Cette Iseult du XII^e siècle, forte et sensible, intelligente et rusée, cruelle et tendre qui nous est présentée libre des préjugés de son temps nous libère de toutes les faussetés avec lesquelles on a déguisé la femme à travers les siècles.

Iseult a toutes les contradictions de l'être humain mais a la force nécessaire pour les affronter directement.

Par la vérité de sa conscience, Iseult la Blonde pourrait traverser le temps et arriver jusqu'à nos jours pour continuer de défendre avec le même courage son idéal d'amour et de liberté.

Les poètes du XII^e siècle ont eu le goût et la sensibilité de faire de cette reine de la légende celtique tout simplement une femme. Remercions-les.

**PUER SENEX:
L'ENFANT AUX TROIS DONNS**

José YUSTE FRIAS

Paraît-il que l'enfant n'est pas un personnage fréquent de la littérature médiévale, qui, dans son art du symbole et de la transcendance, ne veut refléter avec ses créations qu'un univers d'adultes.

L'enfance a passé longtemps pour une période négligée par la littérature médiévale: l'enfance, thème littéraire et découverte du XIX^e siècle, domaine quasi préférentiel des écrivains du XX^e siècle (Proust, Colette, Cocteau, Mauriac, Hervé Bazin et combien d'autres), l'enfance, depuis Freud, explication de tout destin et de tout le destin, aurait été ignorée par les poètes médiévaux; seul le héros adulte retient à cette époque l'intérêt, voir le héros âgé dont le prestige et les forces demeurent intacts dans la grande vieillesse, ou bien le héros déjà adolescent, qui dès l'âge de 14 ans se conduit en homme fait, et même en surhomme.¹

¹ Dans la société médiévale "le sentiment de l'enfance n'existe pas." ARIES, P. : *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, 1960, p. 134. Cité par COLLIOT, R. dans "Perspective sur la condition familiale de l'enfant dans la littérature médiévale", in *Morale pratique et vie quotidienne dans la littérature française du moyen âge*, à la page 19 du SENEFIANCE n° 1, 1976, p. 19-31.

Il est vrai que dans les oeuvres médiévales il n'y a pas de "psychologie" de l'enfant. Mais renoncer à l'enfant comme "personnage", c'est un peu trop dire². Car, paradoxalement, dans toute la littérature médiévale, l'enfance, même s'il faut la considérée comme une maturité avant l'âge, est une période capitale qui va préfigurer déjà, et pour toujours, tout l'avenir de l'homme-protagoniste; c'est, ainsi, qu'elle devient le temps de la sagesse précoce. Eracle est le protagoniste du roman du même nom de Gautier d'Arras: un enfant qui a grandi avant l'âge et qui a accès très tôt, dès l'âge de six ans, à la gravité des grandes personnes. Exceptionnelle précocité, Eracle est un enfant qui n'appartient plus à l'enfance et se révèle un adulte. Ce paradoxe constitue l'un des topiques les plus importants de la littérature médiévale: le *Puer Senex*.³

*

Dans la première partie d'*Eracle*, qui expose à l'avance la destinée et le caractère du héros dans tout le roman, celui-ci reste toujours un enfant. Il n'est âgé tout au plus que de dix ans. Mais à cet "enfant" se confie les destins individuels de tout un monde d'adultes: sa mère, un sénéchal, un empereur... une ville entière... un empire.

2 V. Jean Charles PAYEN dans "L'enfance occultée : note sur un problème de typologie littéraire au Moyen Age" in *L'enfant au Moyen Age*, SENEFIANCE n° 9, 1980, où, à la page 186, il affirme que l'enfant "n'est pas un personnage (au sens où le personnage se définit par son autonomie et par le fait qu'il est actif et dirige les événements au lieu de les subir). Il n'a pas de statut propre, puisqu'il n'exerce pas encore de responsabilité sociale."

3 "El tópicu *puer senex* se grabó en la memoria de Occidente gracias a un texto muy leído : San Gregorio Magno incia su vida de San Benito con las palabras : 'Fuit vir vitae venerabilis... ab ipso suae pueritiae tempore cor gerens senile' (Fue varón de vida venerable... que en su más tierna infancia tenía la cordura de un anciano). El giro se convirtió en lugar común de la hagiografía y se conservó hasta el siglo XIII (...) el tópicu *puer senex* se conserva como esquema panegírico en obras profanas y religiosas hasta entrado el siglo XVII." CURTIUS. E.R.: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Economía, 1989, vol. I, p. 151.

Pourquoi? À l'époque romane où a été écrite cette oeuvre de Gautier d'Arras, la réponse à une opposition de contrastes (enfance/vieillesse) doit être toujours recherchée dans une harmonie symbolique. La solution au paradoxe est donc dans la symbolisation de l'étape de l'enfance comme l'idéale d'une sagesse propre à la vieillesse. Le symbole est une synthèse (-συνβολον, ce qui unit, face au διαβολον, ce qui sépare-) et c'est lui seulement qui peut établir une relation entre deux oppositions, dont l'union peut être considérée contradictoire pour le lecteur moderne des romans du XII^e siècle. Et dans *Eracle*, ce symbole est triadique : les trois dons. On peut donc suivre la visée symbolique dans la littérature d'un paradoxe universel, le *Puer Senex*, image et archétype de l'inconscient collectif dans le sens de C.G.Jung.⁴

* *

Pour analyser le thème de l'enfant-vieux on peut partir du début d'*Eracle*, car c'est ici que se trouve l'origine de l'union des deux étapes temporelles de l'homme: l'enfance et la vieillesse. Notre entrée dans le récit narratif d'*Eracle* doit donc se faire par ce qui concerne les "enfances" du héros, son éducation morale et physique, d'inspiration chrétienne, pour devenir le chef de l'Empire.⁵

Tout se passe à Rome où vivent deux époux, Miriados, un sénateur, et sa femme, Cassine, qui, mariés depuis sept ans, n'ont pas d'enfant. C'est alors que Dieu entend leurs prières. Un ange visite la future mère et lui annonce que le fils qu'elle va engendrer deviendra l'homme le plus important de Rome et qu'il fera l'émerveillement du monde.

4 V. CURTIUS, E.R., *op. cit.*, p. 153

5 "Car toute l'unité de l'oeuvre tient dans cette préoccupation religieuse qui vise à la glorification d'un héros tout chrétien et pour lequel on a composé des "enfances" qui préparent directement ses exploits d'empereur." FARAL, E. : *D'un "passionnaire" latin à un roman Français*, in ROMANIA, XLVI, 1920, p. 533.

Et si diras a ton mari
c'or se puet tenir a gari,
car Dius le dist: en ceste nuit
engendrera en toi tel fruit
dont toute Rome joie ara; (v. 163-167)⁶

En effet, Eracle va être un enfant "spécial" dès les débuts de sa conception, car à l'union des deux époux vont préluder des prescriptions surprenantes et presque magiques, toujours données par l'ange: les époux ne s'uniront pas dans leur lit, mais sur un tapis couvert d'un tissu de soie, l'époux enveloppé d'un manteau.

Cel rice tapi me prendras
et en cele aire l'estendras;
cel drap de soie esten desore.
Jhesus qui toute riens aoure
te mande que tu sempres dies
ten mari en cui tu t'afies
si voist desor le drap seoir
ains qu'il puist riens del jor veoir;
entor lui mece son mantiel
tout le millor et le plus biel;
a soi t'apelt isnielement
et gise a toi delivrement, (v. 151-162)

C'est tout à fait le seul engendrement qui convient à celui qui va devenir l'élu de Dieu. Nous n'analyserons pas ici chacun des 3 objets de ces prescriptions au coît des parents d'Eracle: tapis, drap de soie et manteau.⁷ Mais faudra-t-il dire, quand même, rien que quelques mots du troisième objet pour appuyer notre théorie de l'origine

⁶ Pour toutes les citations du roman *Eracle* j'ai suivi l'édition publiée par Guy Raynaud de Lage, GAUTIER D'ARRAS : *Eracle*, Paris, Honoré Champion, 1976.

⁷ Guy RAYNAUD DE LAGE, s'éloignant trop de la signification et de la structure propres à *Eracle* dans "La religion d'Eracle" in *Les Premiers Romans Français*, Genève, Droz, 1976, s'est demandé, à la page 231, s'il s'agissait de rites liturgiques de la messe byzantine.

symboliquement divine d'Eracle et le motif de son élection par Dieu. Le manteau est l'élément qui va métamorphoser le père d'Eracle pour que son vrai Père puisse s'incarner dans celui-là en prenant, l'un des deux, l'aspect, la forme et le visage de l'autre.⁸ Comme s'il s'agissait d'un nouveau désir charnel de Zeus-Jupiter envers une beauté féminine ou bien, beaucoup plus religieusement, du Dieu-Père qui veut s'incarner, Cassine a été choisie parmi les femmes de ce monde -comme la Vierge le fut- et son fils -Christ- élu entre tous les enfants possibles. Eracle est le premier et le plus important élu de Dieu. Avec la thématique de l'élection, (renforcée à maintes reprises tout au long du roman avec des références directes, vers après vers, de l'élection d'Eracle lui-même et de sa famille), nous pourrions voir une mise en question de la légitimité féodale de la part de Gautier d'Arras. Car Eracle n'est pas tout à fait le fils "légitime" du mariage. Il est né grâce à Dieu. Dans des circonstances qui l'auréolent de connotations vaguement christiques (l'ange qui vient annoncé la naissance du fils à la future mère rappelle tout de suite et d'une manière claire la scène biblique de l'Annonciation de la Vierge Marie), Eracle est un don de Dieu, un enfant donné par Dieu aux époux Miriados et Cassine. C'est bien pour cela qu'avant son baptême Eracle s'appela "Dieudonné".

si l'apielerent Diudonné
por ce qu'issi l'ot Dius donné;
puis fu nonnés el baptestre
Eracles, ensi l'oi dire. (v. 225-228)

Le surlendemain du baptême d'Eracle (au 3^e jour), l'ange réapparaît, porteur d'une lettre de Dieu qui n'est destinée qu'à l'enfant. À l'âge de 6 ans, Eracle -parce qu'il est lettré- découvre dans la lettre que Dieu l'a pourvu de 3 dons: la connaissance des pierres (précieuses), des chevaux et des femmes.

⁸ "Celui qui met autour de lui le manteau prend l'aspect, la forme et le visage qu'il veut, tant qu'il le porte sur lui.(le manteau est le) symbole des métamorphoses par l'effet d'artifices humains et des personnalités diverses qu'un homme peut assumer" CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 610.

car Dius li a fait assavoir
qu'il ert de femes conmissieres
et canque valt cevas ne pieres
savra, tels sera se merite,
par Diu et par sant Esperite. (v. 264-268)

Après la lecture attentive de la lettre, l'ordre du Savoir de ces 3 dons est l'ordre même des 3 parties du roman: Pierres > Femmes > Chevaux. Qui correspondent, respectivement, à la Première Partie -le thème du savoir cléricale. Les trois dons-; à la Deuxième Partie -les amours d'Athanaïs et Paridès- et à la Troisième Partie -la récupération de la Sainte Croix volée par Cosdroé-.

Quand il ot tout le brief leü
de kief en kief et porveü
toutes les pieres conmissoit
de quel vertu cascune estoit;
de femes savoit ensement
toute le vie et l'errement,
et quels cascune estoit el point
(qu'il le veoit n'en doutoit point),
et des cevas resavoit il
li quels valoit mius entre mil; (v. 269-279)

Le statut de lettré est la condition *sine qua non* pour que l'enfant, en découvrant ses 3 dons, puisse acquérir la sagesse d'un homme-vieux. Dieu ne lui a pas donné seulement 3 dons, mais le Savoir de la vie même. Puisqu'il est un "Puer Senex", Eracle est l'enfant le plus sage du monde. Celui qui a eu toujours sens et mesure et qui sait plus que quiconque. Comme l'avait déjà annoncé Gautier d'Arras avant la naissance du héros et l'ange dans sa première apparition, il ne peut avoir personne d'autre qui occupe le lieu et la fonction prédestiné au seul et unique élu.

(...) tele engenreüre
qu'il ait en lui sens et mesure (v. 137-138)

çou ert un fius qui plus sara
que nus hom qui el siecle soit. (v. 168-169)

Mais revenons à la lettre portée par l'ange et "écrite" par Dieu. La fusion de la maturité et de la jeunesse se produit, symboliquement, grâce à la parole. La parole écrite par Dieu dans un "brief", -symbole du Livre-, que seulement peut "lire", "de kief en kief", l'élu. Le Livre où est enfermé le Savoir Total de la société de l'époque.⁹ Parce qu'il faut lire symboliquement les 3 dons que l'on trouve dans la lettre et y voir, à plus haut sens, la représentation symbolique des trois fonctions qui régissent la société médiévale: ORATOIRES, fonction symbolisée par le don des pierres où l'on pourrait "voir la préfiguration de la carrière providentielle d'Eracle ainsi que l'expression de l'idéal d'un pouvoir sanctifié et légitimé par Dieu; l'invulnérabilité serait alors l'équivalent symbolique du caractère sacré, non matériel de la pierre miraculeuse"; BELLATOIRES, fonction symbolisée par le don des chevaux "étant l'attribut emblématique du chevalier" et LABORATOIRES, fonction symbolisée par le don des femmes qui "désignerait la troisième fonction du corps et de la sexualité".¹⁰ Toute une structure triadique (qui est vraiment le fondement de la signification d'*Eracle*), liée au trifonctionnalisme social. Ainsi donc, les 3 dons ne sont que le symbole triadique d'une Sagesse Supérieure, d'une intelligence -liée absolument à une culture cléricale- qui va permettre au héros démuné de surmonter tous les obstacles qui obstruent son chemin vers l'ascension sociale. Une ascension providentielle, puisqu'elle a été donnée par Dieu à cet Eracle-"Dieudonné".

⁹ "(...) aquel que, aun siendo joven, haya leído el Libro, los dioses lo cuentan entre los viejos" CURTIUS, *op. cit.*, vol. I, p. 150.

¹⁰ "Avoir les trois dons correspondrait, sous ce jour, à disposer des trois fonctions, autrement dit, à posséder le savoir total de la société." WOLFZETTEL, F.: "La recherche de l'universel. Pour une nouvelle lecture des romans de Gautier d'Arras", in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIII, 1990, p. 124.

L'enfance est le temps des épreuves: "pour le héros médiéval, le malheur frappe à la porte de bonne heure"¹¹. Et l'enfant-élu n'échappe pas non plus. À l'âge de 10 ans, Eracle perd son père. Meurtre symbolique du père, parce qu'Eracle, comme on a vu plus haut, n'est pas le fils de ce père, mais du Père. Avec cette perte du père, l'enfant dépend seulement de sa mère qui va être incapable elle-même de le protéger et devra s'en séparer. Dans la vie d'Eracle, à chaque jour qui passe, il se produira un dégagement progressif de toutes les entraves familiales. Le milieu familial est trop vite quitté par les enfants de la littérature médiévale. Ce détachement progressif de la famille qui lance l'enfant donné -maintenant trouvé-, orphelin -symboliquement ou pas-, à la recherche de son vrai père est très étroitement lié à la naissance du roman, au sens moderne¹². La mère d'Eracle se propose, tout d'abord, d'abandonner tout leur bien, car ce sacrifice vaudra le paradis au père défunt. Eracle en est bien d'accord. Ils distribuent leur bien, fondent des abbayes et reachètent les dettes des paysans.

Le thème de la **pauvreté** est un motif religieux lié dans tout le roman d'*Eracle* (et pas seulement dans cette première partie que nous sommes en train d'analyser) au souci d'autonomie sociale. Car ce que Gautier d'Arras veut exprimer tout au long de ses 6.570 vers c'est l'ascension sociale progressive d'un héros qui, grâce à ses dons magiques, à son talent à lui, à ses propres moyens -quoiqu'avec la volonté de Dieu- obtiendra, à partir de la pauvreté, une richesse gagnée et non pas héritée. La pauvreté est exaltée par Gautier d'Arras, parce qu'il a muni son héros de 3 dons qui sont bien suffisants à

¹¹ COLLIOT, R., *op. cit.*, p. 20.

¹² "Dans un livre désormais célèbre, *Roman des origines et origines du roman*, Marthe Robert a lié la naissance du roman, au sens moderne, à la théorie freudienne du 'roman familial' et l'on sait que le phantasme de l'enfant trouvé, orphelin ou bien bâtard, qui rêve de retrouver ses vrais père et mère et de réussir par là cette ascension sociale qu'il mérite, joue un rôle énorme dans le mythes d'origine et que ses retombées sont perceptibles dans un grand nombre de romans et de chansons de geste dédiés aux enfances du héros." WOLFZETTEL, F., *op. cit.*, p. 119.

vivre. Et n'oublions pas que ces 3 dons sont des "donations" de Dieu: l'homme ne possède rien si ce n'est sa propre liberté qui aidera à faire valoir ce que Dieu lui a emprunté. Il s'agit donc d'une vocation libre de l'homme dès son enfance.

Ce serait un véritable message "a-courtois" et "antiféodal" que Gautier d'Arras voudrait transmettre avec *Eracle*. Une véritable "contre" -παπα- "opinion" -δοξα-, pour le lecteur habitué à respirer le monde féodal du roman courtois du XII^e siècle avec ses valeurs liées à la noblesse de sang.¹³ Ce n'est de la part de Gautier d'Arras qu'une révalorisation du Moi. Avec *Eracle* nous assistons à une émancipation du Moi face aux valeurs traditionnelles de la féodalité. Cette pauvreté qui est à la base donc d'une ascension sociale progressive, indépendante de tout lien -familial ou social-. L'enfant Eracle est considéré comme une marchandise destinée à être vendue et à un prix d'autant plus haut qu'il est l'élu de Dieu. Et c'est ainsi que Cassine décide avec son agrément de vendre son fils et de distribuer l'argent aux pauvres. Dans ce moment de sacrifice, Eracle est très spécifiquement comparé à un agneau, ce qui n'est qu'une évidente allusion symbolique au Agnus Dei, pour développer ainsi, encore une fois, jusqu'à ses dernières conséquences, la thématique de l'élection.

onques aigniaus plus simplement
n'ala u liu u on le vent
con fait li tendre cars, li biele,
le col estraint de le cordiele. (v. 429-432)

Au marché, Eracle s'est évalué lui-même à mille besants. Le prix exorbitant effraye les acheteurs possibles, notamment le sénéchal de l'empereur: mais l'enfant "cher" -qui a l'apparence d'être "pauvre" ou tout au moins de coûter moins de mille besants-, lui fait

¹³ "À l'inverse donc du roman courtois arthurien qui exalte le mérite basé sur l'élection primordiale de l'héritage et du sang noble, ce roman hagiographique prend le thème religieux du renoncement comme point de départ d'une réflexion anthropologique sur l'égalité fondamentale de tous les hommes au point de vue de la grâce divine." WOLFZETTEL, F. : *op. cit.*, p. 118.

connaître les trois dons et le sénéchal se laisse convaincre, toujours par la parole de l'enfant, de l'acheter. La séparation mère-enfant est déchirante. La psychologie de la mère est illustrée à merveille par la philosophie que respire le passage de ces vers (v. 571-606): dans ce monologue elle s'accuse elle-même, et à Dieu, de vendre son propre fils pour la salvation de son mari mort; mais Eracle -qui est déjà "Puer Senex" après avoir lu la lettre- lui rappelle qu'il est dans les mains de Dieu et que Celui-ci, dont la volonté est insondable, veut préserver et protéger, lui-même, son fils, son enfant, Eracle.

Mere, soiés le Diu amie,
gardés ne li reprovés mie
vostre bienfait ne vostre amor,
mais merciés l'ent nuit et jor
que il vous a si aspiree
et tele entention donee,
et moi ne plaigiés vous mais rien
car je me garirai tres bien;
si ferés vous se Dius me saut
car qui crient Diu riens ne li faut. (v. 623-632)

Cassine se retire dans une abbaye pour y finir d'accomplir son dépouillement, et le sénéchal emmène son "fils". Dans la cour de l'empereur, l'enfant se retrouve donc seul, recueilli dans un milieu étranger qui va lui être hostile et qu'il devra dominer pour survivre. "La famille (...) exclut très tôt l'enfant pour le faire vivre dans un monde d'hommes où il s'agit moins de l'éduquer que (...) de le rendre apte à bien remplir le rôle -humble ou glorieux- (les deux choses dans le cas d'Eracle) auquel le destinent ses origines."¹⁴ Le jeune héros, toujours exceptionnel par ses 3 dons, qui lui ont donné, dans la sagesse extraordinaire qu'il suppose, des qualités fascinantes, va faire la conquête, don après don, de son entourage en surmontant tous les obstacles. Eracle n'est toujours qu'un enfant de 10 ans et le voilà qu'il est considéré l'égal des hommes adultes et il en triomphe. Et

¹⁴ VADIN, B. : "L'absence de la représentation de l'enfant et/ou du sentiment de l'enfance dans la littérature médiévale", in *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, SENEFIANCE, n° 5, 1978, p. 366.

c'est bien parce qu'il est un enfant qu'Eracle a toujours beaucoup plus de chances d'être plus proche du bien que n'importe quel adulte. Il est aussi plus proche de Dieu que l'homme mûr fait et voilà pourquoi il va dicter les conduites de tous les hommes et femmes adultes. "Le véritable héros-enfant a raison contre le monde entier et le prouve"¹⁵: c'est le temps du merveilleux chrétien¹⁶ avec les épreuves des 3 dons pour tous ceux qui ne croient pas encore la parole d'Eracle, comme l'avait fait le sénéchal (au moment de l'acheter) lorsqu'il l'acheta. Eracle n'a rien à craindre, car, comme avait prédit l'ange: "Ne puet perir qui en diu croit "(v. 170).

Cette communication directe avec Dieu que possède l'enfant, l'élu, le "Dieudonné", s'est produite, ne l'oublions pas, grâce à l'écriture, à la lettre-Livre qu'à l'âge de six ans, Eracle a appris et dont il n'a oublié aucun détail maintenant, à l'âge de dix, au moment des épreuves. Une communication divine préalable est indispensable pour la présence du merveilleux chrétien, face à la pure magie,¹⁷ et que les épreuves des trois dons vont développer. Les trois épreuves des pouvoirs d'Eracle, trois dons de Dieu, répètent à chaque moment le thème de la pauvreté. En effet la meilleure pierre, le meilleur cheval et la meilleure femme seront, respectivement, une pierre dont un pauvre demande six deniers et dont Eracle lui fait donner quarante marcs; un poulain dont le propriétaire ne veut que deux marcs et demi et Eracle lui en fait donner quarante aussi; et, finalement, une pauvre orpheline, fille de sénateur. L'un après l'autre, les trois objet-sujets des trois dons, dans leur apparence de pauvreté, sont, au moment de la vérité des épreuves, la perfection même: La pierre est une pierre qui

¹⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁶ "Le véritable sens du merveilleux chrétien, est inséparable de la résurgence du thème de l'enfance." LODS, J. : *Le thème de l'enfance dans l'épopée française*, in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tome III, 1960, p. 61.

¹⁷ "L'écrivain du Moyen Age ne revendique pas la magie ou l'enthousiasme pour justifier son oeuvre. Mais il suggère la transmission d'une signification divine par l'écriture." POIRION, D. : *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age*, Paris, PUF, Col. Que sais-je?, 1982, p. 9.

met le porteur à l'abri de l'eau, du feu et du fer; le poulain court contre les trois meilleurs chevaux en les passant tous, et encore dans une course où les trois se relaient; et la "pauvre" Athanaïs, dans un lien spéculaire avec Eracle, est une enfant orpheline qui a dix ans et qui est "élue" pour ses seules vertus et pour sa beauté (l'empereur l'épousera le surlendemain de sa trouvaille). Les trois dons de l'enfant-Eracle seraient ainsi l'allégorie vivante de la capacité de dévoiler le sens profond de chaque chose, en y perçant la couverture apparente, pour révéler la vérité de chacune. Eracle, *Puer Senex*, sage et devin à la recherche de la perfection, est un *Homo Symbolicus* qui possède, avec ses 3 dons, la capacité de voir le sens caché de toutes les choses, leur authenticité. Gautier d'Arras a donné, ainsi, à l'enfant, le symbole des trois dons comme nourriture spirituelle qui instruit et achemine vers les connaissances des choses, vers La Connaissance.

* * *

Voilà le sens de l'Enseignement que veut exprimer le topique du *Puer Senex*. Dans une perspective chrétienne où tout l'univers est sacralisé, l'enfant -Eracle- est l'associé de Dieu et il n'existe que par Lui. D'où pour se connaître, "Dieudonné" doit connaître Dieu, le Tout, dont la présence est en lui depuis ses origines de naissance. Mais se connaître ce n'est pas seulement se savoir à l'image et à la ressemblance de Dieu. C'est encore comprendre le "lieu" que chacun occupe dans l'univers. Et cela est en rapport direct avec la valorisation et émancipation du Moi que nous avons voulu trouver dans *Eracle*, où Gautier d'Arras développe une vision cléricale de l'ascension sociale. La connaissance de Soi introduit l'enfant dans l'univers -qu'il soit des adultes ou pas- où il apprendra les secrets de la Vie. Le Savoir Vivre. Et, au XIIe siècle, pour transmettre ce Savoir, Gautier d'Arras a recourt à un symbole déterminé : celui des trois dons. Un symbole qui offre une synthèse de tout et du Tout. Car il est la récopilation de tout le savoir de l'époque et l'incarnation symbolique de toute la conception de la société médiévale avec ses trois ordres. Le symbole triadique permet une connaissance des choses qui demeurerait voilée sous leur couverture. La pierre, le cheval, la femme sont les 3 dons qui donnent symboliquement la Sagesse -le Savoir Total- du *Senex* à un héros qui n'est encore qu'un *Puer*. Et c'est que l'âme d'un

enfant est la seule que Dieu recevra au paradis, lors du Jugement Dernier.

Eracle a été écrit par Gautier D'Arras à l'époque romane du XII^e siècle appelée *Aetas Ovidiana*. Et, selon Ovide, l'union *Puer-Senex* est un don du ciel qui n'est donné qu'aux empereurs, lesquels se caractérisaient par un mélange d'enfance et de maturité.¹⁸ Voilà pourquoi *Eracle*, étant l' élu de Dieu, développe le paradoxe du *Puer Senex* tout au long de sa vie jusqu'à devenir l'empereur de Constantinople. Ce qui ne peut être que la meilleure ascension sociale possible. Cette ascension sociale de l'enfant liée à la thématique de l'élection s'est produite avec le secours constant d'une autre thématique: celle de la pauvreté. Un thème qui, à son tour, a développé un autre paradoxe: Pauvreté/Richesse. Le sens profond et la signification de la *Caritas* déployée par le héros veut nous faire voir que la vraie richesse est dans la pauvreté, l'humilité chrétienne. Les trois objets trouvés dans la quête de la vérité des choses, à l'aide des trois dons correspondants, sont, apparemment, "pauvres", mais en vérité, ils sont beaucoup plus riches que ne le pensaient les courtisans incrédules.

¹⁸ Voir CURTIUS, E.R., *op. cit.*, p. 149 et 152.

**LE PARADOXE D'UN DÉTECTIVE
EN QUÊTE DE SON IDENTITÉ.
À PROPOS DE RUE DES
BOUTIQUES OBSCURES DE MODIANO**

Ana Soler Pérez

Jusque-là tout m'a semblé si chaotique, si morcelé...
Des lambeaux, des bribes de quelques chose me revenaient
au fil de mes recherches... Mais après tout, c'est peut-être
ça, une vie.

Rue des Boutiques Obscures

La production artistique¹ de Patrick Modiano est imprégnée d'un même halo où convergent une atmosphère floue, un univers urbain trouble, hanté par des thèmes identiques qui se reproduisent de

¹ Le terme "artistique" convient mieux que l'adjectif "littéraire" puisque Modiano est non seulement auteur d'une quinzaine de romans et recueils de nouvelles mais aussi co-scénariste avec Louis Malle du film *Lacombe Lucien*. Cette incursion dans le monde cinématographique s'est merveilleusement déroulée, car l'écrivain confesse que "le cinéma et le roman sont voisins. (...) Autant j'ai toujours pensé qu'il était difficile pour quelqu'un qui écrit des romans de pouvoir faire un travail théâtral (...) autant il y a une parenté entre le roman et le cinéma. Je crois qu'un romancier ne se sent pas gêné par l'écriture d'un scénario sauf qu'évidemment, dans le scénario, on est obligé de préciser certaines choses que dans un roman on suggérerait." Propos recueillis par Pierre MAURY, "Patrick Modiano: travaux de déblaiement" in *Le Magazine Littéraire*, n° 302, sept. 1992, pp. 100-104, p. 100.

manière obsessionnelle. La recherche d'une identité, les méandres de la mémoire ainsi que l'époque de la seconde guerre mondiale et plus particulièrement l'Occupation allemande constituent les axes sémantiques récurrents qui organisent la majorité des romans de l'auteur. Derrière cette thématique pointe le fantôme du passé, un passé dont l'écrivain ne parvient pas à se libérer et sur lequel il revient imperturbablement comme malgré lui². Une fixation dont il confesse devoir se livrer afin de pouvoir écrire ce qui lui plaira³ et qui atteste une attitude nostalgique⁴. Ce temps révolu scande son existence de souvenirs blafards, de situations troublantes dont il est le centre. Il reconnaît qu'à travers ses romans c'est sa propre identité qu'il recherche, qu'avec la mémoire des autres c'est en fait la sienne qu'il prétend se construire⁵. L'époque de l'Occupation même s'il ne l'a pas vécue⁶ recouvre une signification spéciale de par ses origines

-
- 2 Consulter à ce propos l'article de Gérald PRINCE, "Re-Membering Modiano, or Something Happened" in *Substance*, XV, 1, 1986, pp. 35-43 où l'on réalise une étude comparée de ce thème dans les œuvres de Modiano jusqu'à *Quartier perdu*.
- 3 À travers ces thèmes obsédants l'auteur cherche à déblayer ce qui contraint son écriture, afin de se libérer de ce carcan. "À chaque livre, je me débarrasse de quelque chose qui m'encomrait pour écrire (...) On croit toujours qu'on va arriver à écrire quelque chose qui va vous paraître essentiel par rapport à ce que vous voulez exprimer mais, malheureusement, ça n'arrive jamais, alors on a toujours cette impression de travaux de déblaiement". Cf. Pierre MAURY, *art. cit.*, pp. 103-104.
- 4 Cf. Colin W. NETTELBECK, et Penelope A. HUESTON, *Patrick Modiano, pièces d'identité, écrire l'entretemps*, Paris, Lettres Modernes, Coll. Archives des lettres modernes, 1986, p. 3, ainsi que la thèse intitulée *L'écriture plurielle de Patrick Modiano: l'écriture de la dispersion*, University of Oregon, 1991, 267 p. de Martine GUYOT-BENDER.
- 5 Cf. Pierre MAURY, *art. cit.*, p. 104.
- 6 Il est né en effet en 1945, même si la notice biographique qui précède le texte dans trois de ses livres (*Le place de l'étoile*, *La ronde de nuit*, *Villa triste*) situe sa naissance en 1947. Il s'agit en fait de celle de son frère de deux ans son cadet et qui mourut à l'âge de dix ans d'une

juives. Son père juif put éviter la persécution nazie grâce à une fausse identité⁷ et vivre à Paris dans l'illégalité durant toute la guerre sans être dérangé; n'ayant pas suivi les consignes de Vichy il n'était pas recensé comme porteur de l'étoile jaune. L'intérêt pour cette ambiance sordide, où régnaient la peur, la faim, la dénonciation, le marché noir cache en réalité "noirceur et folie, la tentation du vide et l'expression du malaise, toutes choses qui disent l'incapacité de l'époque à exprimer d'autres repères que ceux du passé"⁸.

Rue des Boutiques Obscures répond tout à fait aux coordonnées générales décrites: le protagoniste Guy Roland, paradoxalement détective privé, décide de mener une enquête pour retrouver sa propre identité⁹. Son nom n'est qu'un nom d'emprunt qu'on lui attribua une dizaine d'années auparavant après l'avoir retrouvé en état d'amnésie, près de la frontière suisse durant la seconde guerre mondiale. La peur qui découlera vers une tentative de fuite pour échapper aux démons du nazisme teinte tous ses souvenirs qui vont resurgir dans sa mémoire défaillante. Des fragments du passé le harcèlent indisciplinés, uniques ou itératifs, douloureux ou réconfortants; pour les contraster il devra analyser les renseignements, pistes et données que le monde extérieur va lui fournir.

maladie du sang. C'est par hommage à lui, à Rudy, dédicataire principal de presque tous ses romans, qu'il a effectué ce subterfuge.

7 Albert Modiano prit le nom d'Henri Lagroua durant la guerre, identité réelle d'un ami qui lui avait donné ses papiers après en avoir déclaré la perte. Son père "semble avoir toujours eu un passé flou, que l'Occupation a rendu encore plus flou, fréquentant des gens troubles ou invraisemblables". Cf. Pierre ASSOULINE, "Modiano, lieux de mémoire" in *Lire*, sept. 1990, pp. 34-46, p. 38.

8 Propos de Dominique Modiano, épouse de l'auteur, *Ibidem*, p. 40.

9 Jean Marie Magnan considère que derrière ce personnage se cache le père de Modiano, dont l'auteur "s'est longtemps voulu le créateur. Il l'a inventé, créé à son usage. (...) Aujourd'hui le père n'a plus besoin d'apparaître en tant que personnage. Son passé devient celui-là même de ce Guy Roland". Cf. Jean Marie MAGNAN, "Les revenants de nulle part" in *Sud*, 28-29, hiver 1978-1979, pp. 181-186, p. 185.

UN RÉCIT SOUS FORME DE COLLAGE

Les doutes, les inconnues, la superposition d'images auxquels s'affronte le narrateur au cours de cette quête se reflètent dans l'organisation du récit. Le roman se dispose sous forme de collage, où les différents chapitres s'accumulent souvent sans autre liaison que la succession temporelle¹⁰ et apparaissent sans raccord introducteur. Cette dislocation se manifeste sur le plan de l'espace selon deux axes: d'une part dans l'absence de charnières entre les situations narrées et d'autre part dans la particularité de certains chapitres qui se limitent à la transcription d'un contenu de carte postale, de fiche d'état civil, etc. Martine Guyot-Bender affirme à ce propos: "Behind what appears to be traditional stories with characters and plots, his books reveal worlds based on uncertainty, (...) In fact, the author repeats, novel after novel, the same chaotic itinerary of recollection, the same wandering of memory and of writing, the very patterns of dispersion: a permanent hesitation between the many possibilities of writing. (...) in apparently conventional novels, writing includes the patterns of dispersion, both formal and thematic"¹¹.

Le rôle que détient l'instance narrative le rapproche souvent d'un narrateur-éditeur puisque sa fonction se limite à la disposition de divers matériels épistolaires ou non, quelquefois avec une brève introduction¹², le plus souvent sans aucune présentation¹³. Cette

¹⁰ Parfois des épisodes simultanés sont narrés à la suite sans transition explicative ce qui accentue encore plus l'absence de coordination narrative dans le texte.

¹¹ Cf. Martine GUYOT-BENDER, *op. cit.*

¹² Ainsi au début du chapitre cinq et sans que rien ne nous l'ait annoncé à la fin du précédent le lecteur se trouve devant la transcription du contenu d'une carte postale avec pour toute introduction les mots suivants:

Sur la carte postale, la Promenade des Anglais, et c'est l'été. Cf. Patrick MODIANO, *Rue des boutiques Obscures*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1978, p. 51.

Après une séparation d'une ligne nous lisons:

particularité constructive n'est point sans rapport avec certains aspects dus à l'avènement de la forme épistolaire en littérature, où selon Rousset le romancier ne raconte plus ni ne fait raconter par ses personnages. Il se libère de l'histoire conçue comme suite d'événements dont les êtres sont agents ou victimes. Le romancier cesse d'être un narrateur apparemment assujéti aux faits qu'il raconte pour être promu auteur, c'est-à-dire maître de l'œuvre. Il a entre les mains des fragments d'un ensemble en voie d'organisation, des parties du roman qui peuvent s'organiser de diverses manières¹⁴. Le narrateur de *Rue des Boutiques Obscures* rappelle ces caractéristiques, car le récit se compose également de "fragments en voie d'organisation". L'insertion abrupte de lettres, d'extraits de naissance, de coupures de journaux, de fragments de bottins, de fiches d'état civil, d'adresses qui occupent souvent un chapitre¹⁵ confère l'image d'une matière à l'état brut qu'il faut organiser. Ce phénomène correspond à une manie réelle de Patrick Modiano dont la bibliothèque possède "des collections de vieux magazines (Cinémonde, Music-hall, Détective, Noir et Blanc...), d'annuaires périmés depuis des lustres, de Bottin mondains, de Who's who caducs, de Gotha de toute nature. (...) Cette lecture le fascine car elle présente sur un mode absolument unique la coupe

Mon cher Guy, j'ai bien reçu votre lettre...

Ce n'est que grâce à la signature que nous connaissons le destinataire: Hutte.

13 Une lettre de Hutte occupe tout le chapitre dix-sept, sans qu'il existe d'introduction, ni de transition entre le chapitre précédent et celui qui suit (pp. 174-176).

14 Jean ROUSSET, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1969, p. 75.

15 Le cas le plus spectaculaire nous est offert au chapitre quarante et un qui se présente tout simplement ainsi:
AUTeuil 54-73: GARAGE DE LA COMETE- 5, rue Foucault. Paris 16ème. Cf. Patrick MODIANO, *op. cit.*, p. 239.

L'isolement de ces informations contribue à les mettre en relief; leur importance réside dans le fait qu'elles signalent la progression des recherches de Guy.

d'une vie et d'une ville, la seule trace parfois du passage fugace d'un inconnu sur cette terre."¹⁶

Les motifs introduits dans le récit, du fait du caractère indispensable de leur présence sont, d'après la terminologie formaliste, associés. De plus, comme ils contribuent dans tous les cas à faire avancer l'action c'est-à-dire les recherches entreprises, ils sont de nature dynamique. L'absence de motifs libres ou statiques insiste sur l'aspect sélectif de l'information conférée au lecteur, qui omet les détails accessoires et sans pertinence pour le déroulement de l'enquête. Cette particularité explique l'emploi généralisé de l'ellipse¹⁷, qui le plus souvent demeure implicite: le lecteur remarque simplement qu'un saut temporel s'est produit dans la temporalité de l'histoire, sans qu'aucune indication n'apparaisse dans le récit. Ce procédé contribue à augmenter l'idée d'intemporalité qui enrobe ce dernier. De manière presque systématique, un segment elliptique sépare le moment entre la découverte de l'identité de personnes qui ont sans doute connu le héros et la visite postérieure de Guy à celles-ci. Ainsi au cours du chapitre IX, Guy feuillette des annuaires pour localiser un dénommé Howard dont il aurait été jadis ami; le chapitre suivant commence par la phrase suivante: "-M. Howard vous attend"¹⁸.

Parfois l'information peut se restreindre encore davantage. Le chapitre XIX se limite au rapport d'une adresse, celle d'un dénommé Jean-Michel Mansoure et le suivant débute par le récit d'une conversation en cours entre Guy et un homme. Le nom de ce dernier n'est pas indiqué mais le lecteur devine qu'il s'agit de Mansoure, par la fréquence de cette technique dans le roman; ses suppositions sont confirmées deux pages plus loin. Le narrateur révèle que son

¹⁶ Cf. Pierre ASSOULINE, *art. cit.*, p. 46.

¹⁷ Des quarante-sept chapitres qui composent le récit, tous sauf quatre (le IV, le XIII, le XXIX et le XXX) débutent par une ellipse.

¹⁸ Cf. Patrick MODIANO, *op. cit.*, p. 76.

interlocuteur "habitait rue Gabrielle"¹⁹, nom de la rue du domicile de Mansoure.

Parfois ces ellipses se présentent au sein d'un même chapitre. Lors de la visite de Guy à Hélène Pilgram, cette dernière invite son visiteur à inspecter son ancienne chambre pendant qu'elle va préparer du thé. Le lecteur a l'impression, par les quelque lignes du texte qui décrivent les gestes de Guy, qu'un faible laps de temps s'est écoulé. Or, il découvre avec surprise que lorsque ce dernier rejoint le salon, Hélène dort et le thé est froid, ce qui détermine qu'une durée importante de temps a dû s'écouler.

Ces sauts temporels ne sont pas exclusifs des événements qui affectent le personnage-narrateur au moment de la reconstruction de sa vie. Les scènes passées où le personnage-acteur adopte l'identité de Pedro Stern ou Mac Evoy demeurent imprégnées des mêmes lapsus:

Denise est entrée. Elle m'a rejoint à la fenêtre. (...)
Nous nous sommes retrouvés sur le lit dont il ne restait que
le sommier.

Gare de Lyon, Gay Orlow et Freddie nous attendaient à
l'entrée du quai de départ.²⁰

Ce labyrinthe d'images remémorées, de fragments textuels reproduits sans aucune subjectivité restreint "la description des objets à quelques détails plats et objectifs de couleur et de forme" et il en va de même des personnages interchangeables, ajoute Charlotte Wardi²¹. Cette construction réduite à l'expression minima répond à la volonté

¹⁹ *Ibidem*, p. 139.

²⁰ *Ibidem*, pp. 212-213.

²¹ Cette dernière affirme: "Cette écriture claire mais privée de vie, sans âge parce que presque totalement dépouillée de références culturelles signifie l'écart dissonnant entre la beauté et l'ordre apparents de la forme et le tragique désordre du vécu par les victimes, jouets de l'histoire". Cf. Charlotte WARDI, "Mémoire et écriture dans l'œuvre de Modiano" in *Nouveaux Cahiers*, n° 80, 1985, pp. 40-48, p. 48.

de Modiano, qui confesse avoir "essayé d'exprimer ou de suggérer une atmosphère où les identités se perdent, où toutes les choses disparaissent, où tout est flou" à travers un style simple, une expression dénudée, une langue claire et précise. Car c'est précisément ainsi que l'on peut le mieux exprimer ces univers où tout se dilue, signale l'auteur: "En général, les langages baroques, très riches, traduisent une réalité dont celui qui la transcrit est sûr, une espèce de richesse de la vie, même si c'est très noir... Mais, par contre, quand on veut décrire cette espèce de sensation de perte d'identité, la seule chose qui peut aider à le faire, c'est d'avoir un langage très précis²².

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

L'absence presque totale de dates dans le roman rend difficile la connaissance de la durée chronologique des événements. L'action débute en automne²³ et se poursuit après le 22 novembre, date de la dernière lettre reçue par Guy. Selon un calcul approximatif le récit premier s'allonge donc sur une période d'un peu plus d'un mois. Cette carence implique la présence d'une intemporalité dans le récit à laquelle contribue l'emploi original des temps verbaux. Ceux du monde raconté alternent avec ceux du monde commenté au sein d'une même situation constituant des transitions hétérogènes de premier degré²⁴. Le présent et l'imparfait ne remplissent pas leur fonction grammaticale consistant à désigner le présent et le passé du sujet parlant:

²² Cf. Pierre MAURY, *art. cit.*, p. 104.

²³ Au tout début du livre, nous apprenons que les personnages portent des manteaux. Un peu plus tard, la lettre de Bernardy indique la date du 23 octobre 1965. Étant donné que l'action se déroule à ce moment-là à Paris et connaissant son climat, nous en déduisons que le récit premier débute en automne.

²⁴ Cf. Harald WEINRICH, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, notamment le chapitre 7 consacré aux transitions temporelles.

Une automobile venait de se garer un peu plus loin, sur la droite. Deux hommes en sortaient, puis une femme. L'un des hommes était très grand et portait un pardessus bleu marine. (...)

Ils se rapprochent, se rapprochent. Il me semble que l'homme de haute taille me dévisage (...) Il s'incline pour franchir la porte (...) ²⁵.

Le présent rivalise dans le même contexte temporel avec un prétérit perdant son rôle d'opposition au temps révolu. Le passé du narrateur surgit dans sa mémoire, et à mesure que les souvenirs gagnent en cohésion et en force ils semblent devenir contemporains à leur remémoration. Käte Hamburger énonce à ce propos que "(...) le narrateur se déplace dans sa propre expérience passée, l'actualisant pour lui-même comme pour le lecteur. Dans le souvenir personnel, la représentation vivante se confond avec le sentiment du jadis et naguère; mais une fois reproduite dans le souvenir, elle se confond à nouveau avec le maintenant, le moment actuel de l'acte de se souvenir et de faire revivre"²⁶. Le présent permet donc d'éclairer la signification et la fonction strictement existentielles du souvenir dans ce cas, et permet d'écourter la distance entre les événements et le lecteur, les présentant comme s'ils appartenaient à la sphère temporelle du narrateur et non du héros.

Cette utilisation variée de temps appartenant aux deux mondes contemplés par Weinrich estompe les limites entre la sphère temporelle du personnage-acteur et celle du personnage-narrateur ce qui contribue à la désorientation du lecteur²⁷. Si l'emploi des temps

²⁵ Cf. Patrick MODIANO, *op. cit.*, p. 31.

²⁶ Cf. Käte HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p. 101.

²⁷ Cette indétermination temporelle reflète l'identité indécidable et lacunaire du héros. "Le passé reste un ailleurs fantasmatique, un hors-lieu, comme une île suspendue, enveloppée de brumes" selon Jean-Pierre Naugrette. La discontinuité marquée par un emploi capricieux des temps verbaux met en relief la discontinuité spatiale du roman. Ce critique ajoute que "la topographie du roman est bien celle d'un

passés ne suscite aucune ambiguïté, il n'en est pas de même avec le présent, qui peut faire référence aussi bien à la situation temporelle de l'un que de l'autre.

Le présent occupe une place considérable dans l'œuvre structurée principalement sur l'emploi du dialogue rapporté au style direct et au présent ce qui actualise les scènes passées et accentue le caractère mimétique du récit. La description s'opère, elle aussi, bien souvent au même temps²⁸ ce qui a pour effet de concéder à ce dernier une valeur intrinsèque au roman qui estompe le caractère ultérieur de la narration. Le narrateur veut conférer à celle-ci un air de simultanéité et il y réussit puisque le lecteur a l'impression de partager ses démarches et d'éprouver le resurgissement de ses souvenirs en même temps que lui²⁹. Leur description simule une isochronie, ces scènes semblent reproduire dans le récit la même durée

archipel dans les nuages, une succession de lieux dispersés, isolés, appartements, chambres d'hôtel, cafés, salles de restaurants désertes, chalets dans les montagnes". Cf. Jean-Pierre NAUGRETTE, "Suite en blanc" in *Critique*, XLII, janv. juill. 1986, pp. 653-667, pp. 660-661.

28 Surtout celles où Guy apparaît comme unique personnage, ce qui se produit maintes fois lorsqu'il se trouve à l'agence à la recherche de renseignements. Ceux-ci nous sont transmis "en direct", ce qui donne davantage de suspense aux actions qui nous sont transmises sous la forme de scènes et non de sommaires diégétiques. Les chapitres IX, XII, XIII ou XIV se présentent comme des cas très représentatifs de ce phénomène.

29 Le temps présent employé dans bien des occasions pour faire référence à celles-ci contribue à augmenter cette impression de simultanéité:

L'été, la terrasse déborde sur le trottoir et je m'assieds à l'une des tables. C'est le soir. J'attends Denise. (...) Souvent Denise était en retard. Elle travaillait (...) chez un couturier, rue de la Boétie (...). Cf. Patrick MODIANO, *op. cit.*, p. 159.

Je m'avançais. Peut-être allait-il me reconnaître? Chaque fois, j'ai ce même espoir, et chaque fois, je suis déçu. *Ibidem*, p. 84.

d'histoire, donnant lieu à une pseudo-coïncidence entre le temps du récit et le temps de l'histoire.

DES SITUATIONS NARRATIVES PARADOXALES

Les procédés employés concernant la perspective renforcent cette dislocation au niveau temporel et spatial puisqu'elle introduit certaines entorses aux caractéristiques établies par les normes narratologiques. Curieusement quatre chapitres se distinguent du reste du roman car Guy y est désigné par la troisième personne. Il apparaît comme personnage de la scène décrite dans un seul cas, alors que dans les trois autres il est fait allusion à son nom sans qu'il ne soit présent dans celles-ci. La présence de ce que la terminologie genettienne appelle un "romancier omniscient"³⁰, instance capable de raconter au sein d'une narration homodiégétique ce qui se passe à différents endroits sans y assister et de percevoir les pensées des personnages là présents s'atteste deux fois et sert de contrepoint aux scènes que le narrateur se rappelle: son rendez-vous avec un receleur et la journée passée avec Denise et une fillette. La possibilité pour le "romancier omniscient" d'accéder à la vision du receleur et de la fillette se souvenant chacun d'un épisode remémoré également par l'instance narrative constitue un procédé narratologique innovateur au sein d'une narration de ce type³¹. Ces personnages transformés en nouveaux foyers perceptifs offrent un point de vue complémentaire à celui de Guy, au sujet d'un même événement. Ce procédé original révèle la présence d'un type narratif actoriel variable polyscopique, fait rare au sein d'une narration homodiégétique.

Dans la première scène, un père de famille rentre de la plage avec son fils. C'est l'été, et l'homme voyant le mot "Castille" à travers la vitrine d'une librairie se souvient d'une scène qui se déroula jadis à l'hôtel du même nom à Paris, entre un dénommé Pedro et lui. Ces faits sont décrits tels qu'il les revoit aujourd'hui:

³⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 220

³¹ Où le narrateur est homodiégétique autodiégétique.

(...) l'homme lui avait proposé de lui vendre un clip et deux bracelets de diamants, car il voulait quitter la France. Il revoyait la réception de l'hôtel, le bar minuscule à côté, et le jardin avec le mur aux treillages verts. (...) Des robes et un manteau de fourrure pendaient aux cintres. Le dénommé "Pedro" vivait donc là avec une femme. De nouveau, il avait pensé que leur situation à cette femme et à ce "Pedro", devait être précaire.³²

Pour sa part, Guy se rappelle aussi la scène: "Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les événements (...) me reviennent par bribes"³³. Le je-narrant cède sa place au je-narré comme source de rejaillissement de la mémoire: le personnage-acteur, le "dénommé" Pedro prend alors le relais et les faits sont rapportés selon sa perception des choses³⁴. Il se situe temporellement peu avant son départ pour Megève et le lecteur revit avec lui ces faits comme si ce passé était contemporain, car de nouveau les temps du monde commenté alternent avec ceux du monde raconté³⁵. Une pensée fugace lui rappelle la visite du receleur quelque temps avant, scène dont la description est moins mimétique³⁶ et surtout plus sommaire.

³² Cf. MODIANO, P., *op. cit.*, pp. 171-172.

³³ *Ibidem*, p. 208.

³⁴ "Dehors, tandis que je marchais vers la station de métro Courcelles, j'ai pensé à ce jeune homme qui était venu dans notre chambre de l'hôtel Castille, quelques mois auparavant." *Ibidem*, p. 210.

³⁵ Le passé composé substitue souvent le passé simple, que l'on atteste pourtant dans d'autres occasions et même à la première personne. "Comme d'habitude, ils ne quittaient pas leurs pardessus. Moi, j'étais en taille. J'ai traversé la pièce principale (...) je me suis glissé dans un petit bureau (...) Il neigeait, mais j'ai décidé d'y aller à pied. (...) je lui montraï les bijoux." *Ibidem*, pp. 208-209. C'est moi qui souligne.

³⁶ Fait que mettent en relief les modalités de discours employés; le discours rapporté qui apparaît dans le premier cas fait place au discours narrativisé et transposé au style indirect dans le deuxième. "En lui tendant l'enveloppe le receleur dit à Pedro:

Voilà, lui dit-il, je vous ai rajouté la moitié du bénéfice.

Cet homme se sentait en confiance puisqu'il a dit:

-J'ose de moins en moins sortir dans les rues...

Dans la deuxième scène de ce type interviennent le protagoniste et Denise en compagnie d'une fillette. Après avoir mangé tout d'abord au restaurant ils ont ensuite fait du canot et avant de rentrer Denise et la fillette sont montées dans une auto tamponneuse. La perspective adoptée dans la description de cette journée n'est pas celle du personnage-acteur mais celle du personnage-narrateur. En effet, la question formulée à la fin de la scène remémorée nous l'indique:

Elles riaient et la fillette me faisait un signe du bras.
Qui était-elle?³⁷

Le dénommé "Pedro" ne peut ignorer au moment des faits qu'il s'agit de la filleule de Denise. Par contre le passage du temps et les séquelles de l'amnésie justifient ce lapsus de la part du narrateur. La perspective adoptée dans le fragment où le "romancier omniscient" narre un moment de la vie actuelle de la jeune fille à Valparaiso est particulièrement importante puisqu'elle révèle au lecteur l'identité de celle-ci. C'est en quoi cette deuxième perspective variable polyscopique diffère de la première, car elle met en évidence ce privilège du lecteur face à Guy Roland. Le premier peut établir le lien entre la situation décrite par le narrateur trente pages auparavant et celle-ci afin de résoudre l'inconnue:

Et il avait même ajouté:

-Il y a des jours où j'ai tellement peur que je reste au lit...

(...) Il n'avait su quoi répondre. Il s'en était tiré par une remarque d'ordre général, quelque chose comme: "Nous vivons une drôle d'époque." *Ibidem*, pp. 171-172.

Deuxième situation:

Guy se souvient que le jeune homme avait vendu très vite les bijoux:

"(...) il me proposait gentiment de partager le bénéfice. Un homme de cœur. Je m'étais un peu confié à lui en lui parlant de mes projets de départ et même de cette peur qui m'empêchait quelquefois de sortir. Il m'avait dit que nous vivions une drôle d'époque. *Ibidem*, p. 210.

³⁷ *Ibidem*, p.152.

Elle se souvient d'un dimanche différent des autres. Sa marraine était venue la chercher. Elle ne sait rien de cette femme, sauf son prénom: Denise. (...) Ce dimanche-là un homme brun l'accompagnait. (...) Elle aurait voulu en savoir plus long. Comment s'appelaient-ils l'un et l'autre, exactement? Où vivaient-ils? Qu'étaient-ils devenus depuis tout ce temps?³⁸

La troisième intrusion du "narrateur omniscient" fait pénétrer le lecteur dans le domicile d'une femme, qui observe des enfants jouer dans la rue. Le nom de "Pedro" prononcé par l'un d'eux lui rappelle qu'il y a longtemps, elle avait connu quelqu'un qui s'appelait ainsi. Il s'agissait d'un Américain du Sud travaillant dans une légation, ami d'une certaine Denise. Ces faits corroborent les données réunies par Guy jusque-là. Située à la fin du roman, cette perspective actorielle introduite par le "romancier omniscient" reconferme au lecteur l'identité du narrateur alors que ce dernier à la fin du récit n'en est pas encore sûr. C'est pourquoi il poursuit son enquête et veut rejoindre sa pseudo-ancienne adresse à Rome: rue des Boutiques Obscures, 2³⁹. Un nom parfaitement en accord avec les circonstances.

Ces trois épisodes traduisent des situations spatio-temporelles auxquelles le protagoniste n'a pas eu accès. En fait la fonction du "romancier omniscient" consiste à mettre en œuvre l'"infrastructure narrative" afin de pouvoir percevoir le point de vue d'un personnage-acteur dans chacun des cas. Car l'accent n'est pas mis sur le savoir sans limites de cette instance mais sur la confrontation entre les souvenirs de Guy-Pedro et ceux d'autres personnes, facilités grâce à sa présence. Dans les cas signalés, c'est sur le personnage en tant que foyer focal que l'on désire insister.

Cette technique confère au lecteur toute une information complémentaire qui le guide au sein de la reconstruction du passé de

³⁸ *Ibidem*, pp. 184-185. Le fait que la jeune fille ne se rappelle pas le nom de "Pedro" s'explique logiquement par son jeune âge lors des événements.

³⁹ *Ibidem*, p. 251.

Guy Roland et qui le hisse vers une position privilégiée par rapport à ce dernier. En effet, la multiplication de points de vue dans des scènes où le protagoniste n'est pas présent et qu'il est dans l'incapacité de connaître offrent la réponse à de nombreuses questions demeurées inconnues pour le narrateur⁴⁰ mais non pour le lecteur.

La source innovatrice qui alimente ce roman ne tarit point puisque l'on atteste un type narratif neutre, caractéristique allant à l'encontre de l'idée de préfocalisation genettienne et des conclusions de Lintvelt qui contemple exclusivement cette modalité au sein d'une narration de nature hétérodiégétique⁴¹. Dans cet épisode, narré au présent, le héros est désigné par la troisième personne. Ceci contraste avec les autres scènes où ce dernier intervient, présentées à la première personne, sous la tutelle du je-narrant⁴²; même lorsqu'il s'agit de souvenirs imprécis que le narrateur ne parvient pas trop à situer l'on atteste toujours la première personne pour se référer au je-narré⁴³.

L'action se déroule dans un hôtel de Vichy sous l'occupation. L'instance narrative semble soudain s'éclipser. Les faits sont reproduits sans qu'aucun personnage ne soit centre de perception,

⁴⁰ Cf. Jaap LINTVELT, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981, p. 81. Cette ignorance s'explique parce que le narrateur n'est pas présent dans certaines situations parallèles à celles qu'il revit et qui sont introduites par le romancier omniscient. Ces scènes constituent l'autre face dont il a besoin pour parvenir à déchiffrer les parcelles obscures de son existence. Or cette face cachée sera précisément dévoilée au lecteur virtuel.

⁴¹ *L'Amant* de Marguerite Duras comporte également ce genre d'entorse à la norme narratologique instituée par Jaap Lintvelt à ce propos.

⁴² Et je ne me souviens plus si, ce soir-là, je m'appelais Jimmy ou Pedro, Stern ou McEvoy. Cf. MODIANO, P., *op. cit.*, p. 182.

⁴³ "Alors mes yeux étaient brusquement éblouis et pendant quelques secondes je ne voyais plus rien, tant cette lumière blanche de l'entrée contrastait avec la nuit du dehors." *Ibidem*, p. 124.

comme lors d'une vision du dehors⁴⁴. Des personnes vont et viennent au cours de la scène sans que l'on ne soit à aucun moment admis à connaître leurs pensées, leurs sentiments, leurs projets. L'information donnée se limite à une description externe des gens qui circulent, du temps qu'il fait, et de ce qu'un observateur quelconque percevrait de cette scène. La caméra suit de plus près trois voyageurs nouvellement arrivés: deux hommes et une femme. La présence d'un mécanisme de signification suspendue retarde la révélation de l'identité de ces personnes qui ne seront désignées que par des périphrases du genre "le grand brun", "son compagnon" ou "la femme". Le lecteur les identifie par le nom qui apparaît sur le passeport qu'ils tendent au concierge à la réception: il s'agit de "Porfirio Rubirosa", "Pedro Mc Evoy" et "Denise, Yvette, Coudreuse". Ce mode très officiel de donner cette information⁴⁵ crée un ton distant, neutre, qui répond au caractère objectif du récit. Il s'agit d'une scène franchement événementielle, comme le démontre l'abondance de verbes au détriment d'adjectifs et d'adverbes. L'absence de propositions subordonnées circonstancielles et la présence de phrases courtes juxtaposées ou coordonnées conformement le support syntactique propice pour refléter cette atmosphère singulière où les personnages déambulent comme des automates. L'interprétation de cette scène requiert de la part du lecteur virtuel un effort de mémorisation des différents indices minimes et en apparence banaux⁴⁶ parsemés au long du récit pour découvrir ensuite la relation qui les unit.

44 Selon la terminologie de Jean Pouillon.

45 Surtout dans le cas de la femme où l'on nous rapporte les deux prénoms.

46 Ainsi, au cours d'une longue conversation entre Guy et André Wildmer, le lecteur apprend que Rubirosa avait coutume de chanter la chanson *Tu me acostumbraste*. Il s'agit d'une anecdote parmi tant d'autres, qui à ce moment-là ne suppose aucune révélation importante. Néanmoins, son intérêt apparaît au cours de la scène de type narratif neutre qui termine par cette phrase :

La femme dort toujours, la joue contre l'épaule du grand brun, qui regarde devant lui, l'oeil absent, tandis que son compagnon siffleote distraitemment l'air de: *Tu me acostumbraste*. Cf. Patrick MODIANO, *op. cit.*, p. 201.

Comme dans une enquête policière où l'on compare la déposition des témoins, le "romancier omniscient" fournit au lecteur d'autres témoignages pour qu'il puisse contraster les hypothèses de Guy avec d'autres éléments. Hueston et Nettelbeck parlent de l'esprit ludique qui se dégage du livre en tant que le protagoniste accumule des expériences comme il collectionne les documents "moins comme un véritable détective que comme un enfant qui "fait semblant" de mener une enquête"⁴⁷.

CONCLUSION

La quête d'identité entreprise par Guy Roland va de pair avec la recherche de la part de Modiano d'une écriture qui l'aide à sonder sa propre personnalité et qui le libère de certaines hantises du passé. Les circonstances historiques et sociales d'une époque floue supposent un sérieux obstacle pour la découverte de cette identité plongée dans un chaos d'informations désordonnées. Le reflet de cette dispersion s'apprécie par l'intemporalité qui enrobe le récit et par la présentation des événements sous forme de collage. La parataxe, la prédominance de phrases nominales, les ellipses temporelles, la concurrence des temps verbaux marquent les ruptures et les heurts de l'écriture modianienne. Désagrégation stylistique qui traduit le vertige intime de l'instance narrative et symbolise à un autre niveau le désarroi psychologique des hommes qui vécurent sous l'Occupation.

Le narrateur amnésique rapporte ses bribes de souvenirs tels qu'ils affluent à sa mémoire, dans toute leur incohérence. La narration réduite à une aride exposition de faits, de données, bien souvent sans commentaires ni explications se veut proche d'une enquête objective

Cette indication attire l'attention du lecteur qui cherche automatiquement à savoir dans quelles circonstances est apparue cette information auparavant et à établir le rapport entre les deux occasions où elle est citée.

⁴⁷ Cf. Colin W. NETTELBECK, et Penelope A. HUESTON, *op. cit.*, p. 96.

systématique. Le lecteur doit déceler les relations de cause à effet entre les événements, les ordonner temporellement, pour composer le puzzle du passé de Guy à partir des fragments dont il dispose. La présence du "romancier omniscient" introduisant un contrepoint à certaines situations obscures concède au récepteur une position privilégiée lui permettant de confirmer l'identité du héros face au narrateur qui, lui, n'en a pas la certitude. Cette technique narrative contribue à augmenter le foisonnement incontrôlé d'images et de scènes et diffuse un climat de désorientation, où les êtres apparaissent débordés par les événements et immergés dans une situation non maîtrisable. Un univers angoissant où l'ordre habituel s'efface, où le temps demeure sans emprise et où règne l'incertitude et le chaos.

Rue des Boutiques Obscures se termine sur un nouveau projet de départ: le processus de la quête n'est pas clos, le cycle n'est pas fermé. Tel le héros qui, n'ayant pas rejoint son objectif, poursuit son errance, l'âme de l'auteur continue irrémédiablement à vaquer au sein de ce passé obsédant. Un passé synonyme de terreur, d'intolérance, de racisme; un passé que l'on se doit de ne pas oublier⁴⁸, selon Modiano, car il incarne une certaine vision du monde, un spectre menaçant difficile de gommer et sans cesse sur le pied de guerre.

⁴⁸ Bien avant que des événements politiques ne transforment l'Europe en un nouveau champ de culture où se développent les nationalismes les plus exacerbés et meurtriers et des poussées de xénophobie, Pierre GAMARA, déjà en 1979, vantait la pertinence de la part de Modiano de la remémoration de ce passé dont "nous ne savons jamais trop" selon lui. "Chaque génération a son propre savoir et ses ignorances propres. Et aussi ses propres facultés ou volontés d'oubli, car on oublie ce que l'on ne veut pas savoir, ce que l'on refuse. Savoir ce qu'on ne sait pas, c'est aussi savoir ce que nos fils ne savent pas ou ne veulent pas savoir". Cf. Pierre GAMARA, "Oublieuse mémoire et mémoire fidèle" in *Europe*, 597-598, janv.-février 1979, pp. 205-209, p. 208.

LA ROCHEFOUCAULD Y EL LENGUAJE NEGATIVO

Antonio ANSON ANADON

Algunas lecturas envuelven; las hay que argumentan y convencen, otras obligan a revelarnos; en ocasiones ofenden, o desafían, e incluso exigen una respuesta insoslayable; la máxima es una forma de seducción literaria, y como en todas las seducciones, el éxito atiende más al modo que a las pasiones. Quiero decir con esto que los contenidos morales o filosóficos de este género creativo encierran siempre una estrategia retórica sabiamente planeada y desleída en el deseo de sus argumentos.

Brevedad y resolución. A estas características responden escrituras como *Les Caractères* de La Bruyère, los pensamientos de Pascal y Rigaut, Baudelaire con sus *Fusées* y *Mon cœur mis à nu*, *Le Gant de crin* de Reverdy, sin olvidar *Le Coupable* de Bataille o *Algèbre de valeurs morales* de Jouhandeau, por citar algunos ejemplos. La Rochefoucauld deslumbra, desarma y nos desnuda hasta el pudor, pues quedar desnudo no significa sino desprenderse de todo aquello que ampara y ornamenta lo que realmente somos, aun a pesar nuestro.

Para sus *Maximes* se sirve de una serie de procedimientos que permiten manipular y desdecir cada enunciado. De ahí que el verdadero protagonista y artífice de estas transformaciones sea el lenguaje. Cada máxima se estructura en dos movimientos simétricos y contrarios, donde están involucrados, de manera inextricable, los componentes que afirman y desencadenan a un tiempo la inversión del primero de

los postulados positivos hacia su negatividad, tanto lingüística como conceptual.

A continuación estudiamos algunas de esas fórmulas. Nos hemos guiado por la edición de 1678, editada por Jacques Truchet, a la que alude la numeración utilizada en cada referencia. Sobre la plataforma ideológica del bien y del mal van hilvanándose una serie de conceptos contrapuestos que terminan confundándose en una moralidad tan indisoluble como artificiosa, por cuanto tiene de elaboración formal.

En un primer estrato aparece, bajo múltiples acepciones y matices, la proyección de dos puntos de referencia enfrentados; virtud e interés discurren a través de dualidades asociadas en su diferencia: *doute/certitude* (32), *richesse/pauvreté* (54), *avantage/préjudice* (59), *près/éloigné* (104), *aimer/haïr* (111), *ignorer/savoir* (441), *fermeté/faiblesse* (179), de la *droiture/de travers* (502). El razonamiento es claro y directo: "L'intérêt, qui aveugle les uns, fait la lumière des autres" (40).

Si continuamos adentrándonos en el discurso aparecen señales que anuncian una malicia verbal creciente. La disyunción conceptual da paso a un sistema de derivaciones que posibilitan, mediante el uso de una misma palabra, la configuración de un pensamiento reversible. El uso de una serie de prefijos hacen de la matriz original su contrafórmula: *intérêt/désintéressé* (39), *heureux/malheureux* (49), *constance/inconstance* (175), *ordinaire/extraordinaire* (252). De este modo, gracias a una utilización vinculante de mecanismos expresivos asistimos a una pirueta lingüística que nos sitúa de inmediato al otro lado del espejo moral: "On est quelquefois moins malheureux d'être trompé de ce qu'on aime, que d'en être détrompé" (395).

Observamos, igualmente, un conjunto de transformaciones gramaticales que consiguen un efecto similar al precedente sobre el primer tramo de la sentencia. Los adjetivos son convertidos en sustantivos en su desarrollo conceptual descodificando el signo positivo inicial manifestando su contrapunto: *ingrat/ingratitude* (96), *raisonable/raison* (105), *amoureux/amour* (136), o bien: "il y a des gens niais qui se connaissent, et qui emploient habilement leur

niaiserie" (208). Como exactamente la contraria, es decir, sustantivos convertidos en adjetivos: "Tous ceux qui s'acquittent des devoirs de la reconnaissance ne peuvent pour cela flatter d'être reconnaissants" (224). Encontramos igualmente un desarrollo binario a partir de una misma fuente que da lugar a dos sustantivos diversos: "La plupart des amis dégoûtent de l'amitié, et la plupart des dévots dégoûtent de la dévotion" (427). El empleo derivado de un mismo núcleo permite a La Rochefoucauld articular mediante opciones de partículas léxicas la involución del sentido primero de las palabras.

Atendiendo a este mismo planteamiento, los verbos pueden dar origen a un tipo de desarrollo signficante mediante el cual se genera un movimiento antagónico en el trenzado discursivo de la máxima. Uno de los recursos más utilizados es el del verbo y su negación: aimer/cesser d'aimer (286), s'étonner/pouvoir encore s'étonner (384), nous sommes/nous ne sommes pas (457), al que pueden incorporarse o suprimirse partículas que subrayan e incrementan la intensidad y el sentido destructor del enunciado: "La véritable éloquence consiste à dire tout ce qu'il faut, et à ne dire ce qu'il faut", negación que cobra todo su significado mediante la exclusión en la segunda parte del adjetivo "tout"; la substitución de un relativo sujeto por un relativo complemento retrotrae el contenido prefigurado en sus comienzos: "Nous aimons toujours ceux qui nous admirent; et nous n'aimons pas toujours ceux que nous admirons" (294).

Otro de los recursos frecuentemente utilizado por La Rochefoucauld consiste en el empleo de voces verbales evidenciando con sarcasmo las sombras de la naturaleza del hombre. Verbos que pueden ser conjugados desde la activa hacia la pasiva o viceversa: "On ne loue d'ordinaire que pour être loué" (146) o "...on n'est jamais si aisément trompé que quand on songe à tromper les autres" (117). El denominador común de este y otros procedimientos apunta a justificar en cada una de nuestras acciones la existencia de un reverso en ocasiones inconfesable y oscuro.

Recorre, por las mismas razones, a un corrimiento modal del verbo de su forma conjugada hacia su correspondiente infinitivo, en donde el sujeto de la acción pasa a ser objeto, manifestando de este modo la dualidad sistemática que venimos observando: "C'est presque

toujours la faute de celui qui aime de ne pas connaître quand on cesse de l'aimer" (371), Se trata, en cualquier caso, de una dualidad sólo virtual, pues realmente no existe tal ambivalencia conceptual tratándose, como se trata, de una misma manifestación en contrapunto, como sucede si el desplazamiento se dirige del infinitivo hacia el verbo conjugado: "Les violences qu'on se fait pour s'empêcher d'aimer sont souvent plus cruelles que les rigueurs de ce qu'on aime" (369). No existe disyunción sino una manipulación retórica en la incidencia del punto de vista con respecto al enunciado.

Aparece también una fluctuación frecuente entre verbo y sustantivo, nominalizándose el primero o sufriendo una metamorfosis verbal el segundo: "Il y a des reproches qui louent, et des louanges qui médisent" (148), e incluso del verbo adjetivándose en la segunda fase de la secuencia discursiva: "...et c'est par avoir ce qu'on aime qu'on est heureux, et non par avoir ce que les autres trouvent aimable" (48). La correlación de las partículas louent-louanges genera un juego en el que tiene lugar un efecto de retroceso. El enunciado se adelanta hasta la primera fase que cierra el verbo para proyectarse y volver sobre sus pasos reformulando el pensamiento a partir del sustantivo. En ocasiones esta inclinación se manifiesta del sustantivo hacia el verbo: "Notre envie dure toujours plus longtemps que le bonheur de ceux que nous envions" (476), cerrándose un circuito en el que el impulso generador ha cambiado de naturaleza, tratándose de un fluir similar y diverso a un tiempo.

Una matriz puede ser utilizada para crear una ambivalencia que nos conduce hacia la paradoja del afirmar negándose en el lenguaje. Esa matriz puede ser un sustantivo: "C'est une grande habileté que de savoir cacher son habileté" (245), un adjetivo: "Il n'appartient qu'aux grands hommes d'avoir de grands défauts" (190), un verbo, e incluso combinado con un sustantivo: "Dans les premières passions les femmes aiment l'amant, et dans les autres elles aiment l'amour" (471), o bien con un pronombre personal: "Nous sommes si accoutumés à nous déguiser aux autres qu'enfin nous nous déguisons à nous mêmes" (119). En cada uno de los ejemplos observamos una repetida destrucción de los límites entre un adentro y sus afueras, entre lo positivo y lo negativo, fundidos en virtualidad aparente, en realidad ficticia.

Una serie de paralelismos en la disposición constitutiva de la frase produce un efecto de vaivén donde el camino de ida coincide con el de regreso, aunque al volver al punto de partida nos encontramos inesperadamente en un lugar diferente al punto de partida. Así, máximas como "La trop grande subtilité est une fausse délicatesse, et la véritable délicatesse est une solide subtilité" (128) u "On passe souvent de l'amour à l'ambition, mais on revient guère de l'ambition à l'amour" (490), muestran cómo el único discurso que incide en el prisma de la secuencia, varía su ángulo final: subtilité-délicatesse-délicatesse-subtilité, o amour-ambition-ambition-amour, eludiendo las expectativas del receptor al proponer una segunda y divergente interpretación.

Cada procedimiento utilizado en esta literatura mínima responde a una concepción sustentada en círculos concéntricos que crecen en sentidos antagónicos. Pueden incluir o apropiarse los unos a los otros, o sencillamente superponerse, siempre en torno a un eje sobre el que disponen su desarrollo sintagmático. La retórica, del espíritu y de la forma, está al servicio de una idea organizativa: el celo de un relativismo radical en donde las delimitaciones entre lo bueno y lo malo se desvanecen. Para La Rochefoucauld "il y a des héros en mal comme en bien" (185), héroes que "à une grande vanité près/.../sont faits comme les autres hommes" (24), de carne y tiempo, grandeza y servidumbres, y olvido, sobre todo olvido.

TEXTO

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et réflexions diverses* (Chronologie, introduction, établissement du texte, notes et variantes, index par Jacques Truchet), Paris, Flammarion, 1977.

BIBLIOGRAFIA

BAKER, S.R.: *Collaboration et originalité chez La Rochefoucauld*, Florida, University of Florida Humanities Monographs, 1980.

- HIPPEAU, L.: *Essai sur La Rochefoucauld*, Paris, Armand Colin, 1967.
- LAFOND, J.: *La Rochefoucauld moraliste*, Paris, Klincksieck, 1976.
- LEWIS, Ph. E.: *La Rochefoucauld. The Art of Abstraction*, London, Ithaca, 1977.
- ROSSO, C.: *La Maxime, saggi per una tipologia critica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.
- ROSSO, C.: *Procès à la Rochefoucauld et à la maxime*, Paris, Nizet, 1986.
- THWEATT, V.: *La Rochefoucauld and the seventeenth century concept of the self*, Genève, Droz, 1980.

MARBRE O LA MUTACION DEL SER EN SU VIAJE HACIA LA MUERTE

José ORTIZ DOMINGO

Si es cierto que Mandiargues maneja con extremada habilidad el juego del placer, de la sensualidad, de la crueldad erótica y el de la muerte -así lo ha reconocido y atestiguado gran parte de la crítica-, tampoco es menos cierto que también se muestra como un gran maestro en la transfiguración y transformación de sus personajes.

Mandiargues pertenece a esa raza de escritores que infunde tal vitalidad a sus héroes de ficción que los convierte en seres móviles, incapaces de permanecer estáticos en un lugar fijo y concreto, de ahí que los veamos continuamente en movimiento, siempre mostrándonos algo nuevo. Pero el deambular de éstos va parejo con una serie de transformaciones físicas, psicológicas, de carácter, de personalidad, etc... que sufren la mayoría.

Si con el movimiento que el autor les infunde logra que el lector se adentre en la narración con el fin de que se pierda por los laberintos que va a poner ante sus ojos, con la mutación que les impone, les abre al mismo tiempo las puertas de su universo y les invita a descubrir uno de sus pilares de su obra creativa, los medios que utiliza para llevar a buen término dicho proceso y la finalidad que pretende alcanzar.

En un cuento como "Le Diamant"¹ nos muestra hasta qué punto el pertenecer a un mundo concreto y permanecer encerrado en él a cal y canto es importante y positivo, en "L'Archéologue"² también nos hace ver cómo el pasar de un universo a otro o cómo el contacto entre dos personas pertenecientes a dos universos contrarios normalmente suele aportar resultados negativos y nefastos. En este juego entre espacios es donde el propio Mandiargues, en múltiples ocasiones, centra la mutación de sus personajes. Para ponerlo de relieve ninguna novela mejor *Marbre*³.

Marbre es ante todo una novela que nos invita a viajar, a viajar a ese país tan amado por Mandiargues que es Italia, pero por una Italia soñada y teatral donde el recuerdo es tan importante como el artificio o la imaginación. En realidad no es la Italia perceptible por los turistas sino su Italia propia purificada por el sopor del sueño.

Tumbado pues al lado del mar, a pocos metros del agua y rozando la vegetación, y bajo el efecto adormecedor del sol, vemos a Ferréol Buq, el protagonista, rememorando su viaje por tierras italianas desde su salida de Siena. Nos hace saber que una pequeña avería mecánica de su coche hizo que se detuviera en un pueblecito de pescadores donde se hospedó durante unos días. Paseando por la orilla del lago oyó una canción que cantaban unos pescadores que estaban faenando. Esta narraba "les amours, les crimes et le déclin de la reine Amalasonte"⁴. Su curiosidad lo condujo hacia ellos y éstos le informaron de la relación existente entre la canción y una isla fúnebre que hay en el medio del lago y que los habitantes llaman "Ile au monstre". Su curiosidad le lleva a solicitar a que alguien le lleve, pero ante la negativa de todos ellos consigue que Flavia, concedora del lugar, le acompañe tras haberla seducido sexualmente. Es ella quien, llevándolo en barca, le ayuda por consiguiente a transgredir

1 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., " Le Diamant", en *Feu de Braise*. Paris, Grasset, 1966.

2 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., " L' Archéologue ", en *Soleil des loups*. Paris, Gallimard, 1979.

3 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Marbre*. Paris, Laffont, 1967.

4 *Ibid.*, p. 69.

todos los maleficios y tabúes que sobre esta isla existen y pesan. Pero la barca, que en este caso sirve para poner en evidencia que el viaje se realiza por el agua, no se alza únicamente, como lo indica Gilbert Durand, como mero elemento de transporte⁵, o como simple "berceuse maternelle"⁶, sino que adquiere, o transmite más bien, la idea de Mircea Eliade que presupone el paso de un universo a otro⁷. Pero para que tal viaje pueda llevarse a cabo, Ferréol Buq ha debido convencer a Flavia, que en un primer momento se había mostrado totalmente reacia y había dado muestra de su más rotunda resistencia. De ahí que el protagonista, experto en lo que concierne al mundo de la carne, tenga que recurrir a sus encantos sensuales y al acto sexual como medio de convencimiento y con el fin de llevar a buen término su hazaña.

La experiencia de Ferréol Buq en sus juegos eróticos, que él denomina "douceurs du monde"⁸ termina por poseer a la joven Flavia. No obstante además de estas cualidades fisiológicas debemos subrayar el chantaje moral que sobre ella ejerce, haciéndole comprender que si no da el visto bueno a sus peticiones se verá obligado a dejar la ciudad y por consiguiente a poner fin a esos momentos de placer que ella tanto suele apreciar. El lecho del sacrificio y del placer unido a la presión psicológico-moral hacen que lo que en un principio fue una respuesta negativa se transfigure inmediatamente en un "sí" manifiesto. Hará abstracción de todo lo que la "vox populi" dice acerca de esa isla, se expondrá a los riesgos que una joven italiana de esa región corre al viajar sola con un hombre y, desempeñando la función de cancerbera, abrirá las puertas de ese lugar que tan crucial va a resultar para el futuro del protagonista.

La primera actitud de Ferréol Buq, tras haber desembarcado en la famosa isla, es puramente contemplativa; se limita a describir

⁵ DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, p. 285.

⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁷ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, 1986, p. 11.

⁸ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Marbre*, p. 73.

únicamente lo que ven sus ojos: "La statue gigantesque d'un dormeur étendu sur le ventre"⁹ y a decirnos hasta qué punto, para él, se asemeja o reproduce a una escala mayor "l'hermaphrodite Borghèse"¹⁰. Pero quien conoce al personaje mandiarguiano, quien entre otras cosas se caracteriza, como su propio autor, por su curiosidad y apetito de ver y de descubrir cosas, dudamos que pueda permanecer en ese estado amorfo durante mucho tiempo. Su actitud contemplativa va a verse metamorfoseada en cuestión de segundos en una actitud activa, digna de un investigador arqueológico. Al ver que "la statue était creuse, puisque les fenêtres habilement déguisées en fissures s'ouvraient à plusieurs endroits dans le torse"¹¹, no dudará en adentrarse en su interior y recorrer las diferentes cavidades. No obstante este accidentado recorrido por el interior del cuerpo de la estatua de mármol, le desvela la vida intensa que emana, y el misterio que encubren algunas construcciones realizadas por los seres humanos. Él, que tan sólo conocía el mundo de la carne y del placer y cuya mayor ilusión residía en " trahir (Carita) avec des louves"¹², se ve ahora enfrentado a un mundo que palpita y que vibra: el de la piedra. Este primer contacto que ha mantenido con él, en ningún momento va a ser revelador en todos sus aspectos, de ahí que tome la sabia y peligrosa decisión de retornar de nuevo a este lugar maldito; ahora bien, esta vez sin compañía. Su osadía al haberse aventurado por el interior del monstruo y explorarlo, va a tener sus consecuencias dentro de la personalidad de Ferréol Buq. Un cambio evidente va a verse reflejado en el personaje, o mejor dicho, el héroe a partir de este momento, va a verse involucrado en un proceso mutativo. Y es que, en el fondo, existen una serie de lugares o santuarios en los cuentos de Mandiargues relativamente extraños o insólitos, en los que los personajes que osan adentrarse o frecuentar salen totalmente distintos.

Los cambios en Ferréol Buq son inmediatos y el primero que percibimos está en relación directa con Flavia. Su comportamiento

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹ *Ibid.*, p. 78.

¹² *Ibid.*, p. 66.

respecto a la joven se va a ver alterado al máximo. ¡Se terminaron los tiempos en los que dos cuerpos, el de Ferréol Buq y el de Flavia se unían efusivamente! Los juegos amorosos y placenteros se han tornado en caricias automáticas e insignificantes. Los días que siguieron al viaje a la isla maléfica han hecho caer al protagonista en una apatía sexual preocupante. De dicha apatía, él mismo es consciente, ya que nos dice: "Je caressais Flavia, mais avec un ennui croissant."¹³

Pero esta apatía e inapetencia, para un consagrado experto en el campo sexológico, como nos lo presenta Mandiargues desde un principio, no es algo pasajero o episódico, sino todo lo contrario, algo que va acrecentándose con el tiempo hasta convertirse en desinterés total y absoluto. Refiriéndose de nuevo a Flavia dice:

Je la caressai plus distraitement encore que de coutume, et je feignis un grand besoin de repos, pour qu'elle regagnât au plus tôt le dortoir en commun.¹⁴

Pero a esta metamorfosis desde el punto de vista sexual viene a añadirse otra que tampoco está falta de interés. No en vano Mandiargues presenta a su personaje como íntimamente ligado igualmente a los placeres culinarios. Desde un principio, en el episodio que lleva como título "Le Vocabulaire", Mandiargues nos informa del delirio de Ferréol Buq por "certains saucissons en forme de pied de porc"¹⁵; más adelante nos lo muestra en su habitación del hotel comiendo con abundante apetito, charcutería, queso y patés. Estas precisiones respecto a los productos que come el personaje están repletas de intencionalidad. En un primer momento son elementos que sirven para recalcar e imponer al lector el carácter del personaje, pero es evidente que Mandiargues utiliza igualmente todos estos datos para establecer una relación entre el placer culinario y el placer sexual. Visto desde este punto de vista óptico comprendemos

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

la función que desempeña la tienda, colocada en el barrio de los placeres que Ferréol Buq diariamente visita:

A mi-chemin du plaisir se trouvait ne charcuterie monumentale dont à grand bruit, pour émeuter les clients du soir, on levait le rideau de fer.¹⁶

No es sin cierto interés como vemos detenerse al héroe de *Marbre* delante de ese inmenso escaparate donde están expuestos toda clase de productos porcinos. Incluso da la impresión de que una serie de sensaciones placenteras invaden su persona cuando, inmóvil ante el escaparate de cristal, sus ojos contemplan, fijan y recorren parte de lo que allí aparece:

Le ballet des pieds farcis, au premier rang de la devanture, et des grosses petites jambes qui les surmontaient, depuis qu'était venu Ferréol au pays de sa fiancée, tenait dans sa vie un rôle aussi important [...] que la méthodique exploitation de tout ce qu'offre à l'impur une louve enfantine et bien apprise. Qu'il restât du poil sur ces couennes lui mettait dans l'âme je ne sais trop quelle joie, mais que certains partageront.¹⁷

Es casualmente esta exposición de carnes y sus sugestivas interpretaciones imaginativas en la mente de nuestro personaje, lo que abre su apetito sexual y le hace exclamar: "Au tour d'Angela"¹⁸.

Esta misma relación que existe entre los alimentos y el placer físico queda reflejada en el tercer capítulo de *Marbre*, "Les Corps platoniciens". Extasiado y harto satisfecho vemos a Ferréol Buq tras haber probado y comido "les vermicelles mêlés d'herbes aromatiques et de lentilles, des anguilles cuites au four sous un excès de feuilles de laurier, [...], des tartelettes assombries par une confiture mauve"¹⁹,

16 *Ibid.*, p. 31.

17 *Ibid.*, pp. 31-32.

18 *Ibid.*, p. 32.

19 *Ibid.*, p. 64.

preparadas por Flavia, en el primer día de su estancia en esta pensión. De todos es conocida la gran afición de Mandiargues, no sólo por la comida en general, sino también y sobre todo por los platos raros, y para él succulentos, lo que queda reflejado tanto en su obra narrativa como en sus entrevistas.

La erotización de la comida alcanza su punto culminante cuando el protagonista de la novela hace el siguiente comentario:

Certaine base fangeuse, dans les mets très épicés, suffit à m'envoyer en l'air comme une femme qui aurait du vice.²⁰

Si la actitud sexual de Ferréol Buq se ve reducida a simples y aburridas caricias tras su primer viaje a la isla del hermafrodita, y si su corta estancia en ese lugar maldito lo priva temporalmente de esa imperiosa necesidad para la que en principio habría sido creado, es totalmente normal que su apetito culinario, por la fusión que el autor ha establecido entre éste y el sexual, se vea igualmente reducido y metamorfoseado. La desgana va invadiendo poco a poco al personaje, parte de sus sensaciones se van desvaneciendo, de ahí que esos manjares, preparados con extremado cuidado y enorme cariño por Flavia, y que él tanto ha elegido y puesto en evidencia, se toman, en un momento concreto, en simples comidas rutinarias e insípidas:

Les nourritures, toujours les mêmes ou quasiment, m'avaient lassé par monotonie, et je ne trouvais plus rien de piquant à leur goût de marais.²¹

Pero si el comportamiento de Ferréol Buq se ha visto profundamente alterado y por lo tanto metamorfoseado, también es cierto que el viaje a la isla misteriosa ha hecho mella en la persona de Flavia. Sabemos que Ferréol Buq ha despertado y dado vida a los instintos y a los apetitos sexuales de la joven, hasta el punto de que no cesa de acosarlo y considera que todos los momentos son buenos

²⁰ *Ibid.*, pp. 72-73.

²¹ *Ibid.*, p. 81.

para ver complacidos sus deseos. Sin embargo no dejamos de observar que tras su retorno de la isla, Flavia empieza a establecer una serie de fronteras o barreras, que si no se perciben en su totalidad desde un principio, no cesan por ello de acrecentarse a lo largo de la narración. No sólo se muestra mucho más distante respecto al protagonista masculino, sino que su mente se encuentra más cebada y arraigada en lo vivido, más alerta para vivir la nostalgia de un pasado que las alegrías sexuales de un presente. Así lo atestigua el propio Ferréol Buq cuando nos hace saber que "chaque soir elle me parlait de son mari ou bien du temps des fiançailles"²². Si la desgana sexual parece haberse implantado igualmente en el personaje femenino, Mandiargues parece sin embargo insinuarnos que el viaje para Flavia no ha resultado tan negativo como todo en un principio nos lo hacía presagiar; incluso descubrimos a una Flavia nueva, más distante del presente, pero con una personalidad totalmente fortalecida. Sabedora quizás de lo mucho que arriesga volviendo de nuevo a la isla, y de las consecuencias nefastas para su persona de un segundo viaje, sabrá oponerse con brío al chantaje repetido e incesante de Ferréol Buq:

Ni promesses ni menaces -nos dice el protagonista- ne servaient plus à rien, quand je lui demandais de retourner dans l'île.²³

Esta negativa, por parte de Flavia, lleva consigo, evidentemente, la eminente marca de regeneración y de valoración de su persona, pero también sirve para acentuar el declive del poder de persuasión del protagonista, y cómo sus armas, que no eran otras que las sexuales, le resultan ahora totalmente ineficaces.

El viaje ha involucrado a ambos en un proceso metamórfico, pero en ningún momento vemos que los efectos se repartan equitativamente. Es cierto que Flavia ha sacado de este viaje un resultado más que beneficioso, dado que su persona sale de este trance completamente fortalecida, cosa que no le ocurre a Ferréol Buq, ya

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 81.

que es a partir de este momento cuando inicia su recorrido descendente y negativo.

Pero a pesar de los pesares, aun a sabiendas del profundo desgaste que ha supuesto para él el aventurarse en dicha isla, su curiosidad no ha quedado satisfecha con el viaje realizado. De ahí que Ferréol Buq sienta un ardiente deseo por retornar a esa isla y poder descubrir el misterio que encierra. Esta vez elegirá la noche para aventurarse, en plena soledad, por las aguas del lago. Pero el decorado de éste se ha transfigurado. Se terminó la tranquilidad placentera y el misterio empieza a tomar raíces desde el mismo instante en que embarca. Como muy bien indica el propio autor en su introducción a *Le Musée noir* y que se puede aplicar de lleno no sólo a *Marbre*, sino también a la situación en la que se encuentra inmerso el propio Ferréol Buq:

Des lieux et certaines heures unissent, affrontent ou fortifient les auréoles (ou zones d'illumination) propres aux diverses matières. Par ces chocs, par ces combinaisons d'auréoles, naît ce que l'on a communément entendu sous le nom d'atmosphère: un climat propice à la transfiguration des phénomènes sensibles.²⁴

La luna, sus reflejos brillantes en el agua negra no son más que un prelude de lo que le espera en la isla. No obstante quisiéramos recalcar que tanto Gaston Bachelard²⁵ como Gilbert Durand²⁶ ven reflejado en el color negro de dicho elemento líquido la simbología propia de la muerte.

Es evidente que su nuevo y segundo recorrido por el interior de la estatua en sus tres fases va a verse coloreado por tonalidades

24 PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Le Musée noir*. Paris, Gallimard, (Col. Folio.), 1974, p. 11.

25 BACHELARD, G., *L'eau et les rêves*. Paris, José Corti, 1968, p. 65 y pp. 75-76.

26 DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 104.

nuevas, y no sólo porque el primer viaje lo realizó bajo la influencia del sol y en éste bajo el poderío de la luna, sino también porque las cosas que se limitó a observar en un primer tiempo o en su primer viaje, le van a desvelar ahora, en su segundo, el secreto que encierran. Su actitud, un poco contemplativa, motivada en parte por los nuevos coloridos y hallazgos que encuentra en el interior del hermafrodita, va a verse doblegada por una serie de razonamientos por parte de Ferréol Buq y de desvelos que le llevarán a comprender el misterio que tanto la isla como la estatua esconden. En el fondo no es sin motivos que Mandiargues da como título a este episodio: "Les Corps platoniciens". El hecho de haber recorrido la estatua del hermafrodita por su interior, equivale en parte a haber perforado su pensamiento y su misterio pero también a haber llevado a cabo un estudio profundo y analítico del ser humano. Pero lo trágico es que todas las revelaciones que le van a ser hechas están relacionadas con su propia persona. Cuando llega al último tramo de su recorrido y contempla el maravilloso espectáculo que la isla del monstruo le va a rendir como tributo, Ferréol Buq no deja de sorprenderse al percibir hasta qué punto muchas de las escenas que está viendo no son más que el puro reflejo de lo ya vivido por él:

... je fus frappé du contraste existant entre *la divine harmonie* de telle scène, et les images de sang et de délire par lesquelles, comme des épreuves iniciatiques, il m'avait fallu passer au point de vue supérieur.²⁷

Pero, si estas escenas de erotismo y crueldad, o de delirio sexual, presentes en el cuerpo del hermafrodita, toman una importancia vital para Ferréol Buq, porque conforman su pasado, si la vida llevada hasta ahora por el personaje se ve dibujada en las paredes de la estatua, también parece leer en esos espejos de cristal multicolor su futuro. Y si es cierto que el espectáculo le ofrece una serie de imágenes y de visiones de donde emanan "germes de fécondité et de mort"²⁸ que se tornarán en realidad en el penúltimo capítulo, "Le Théâtre de la mort", también hay otras que logran inculcar en su persona sensaciones nuevas:

²⁷ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Marbre*, p. 88.

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

Pour la première fois de la nuit, - dice Ferréol Buq - non pas de peur, je me sentis glacé.²⁹

Esta sensación de frío, que en el fondo no es más que la transcripción metafórica de la idea de muerte que la estatua le ha revelado y transmitido, idea que ya habíamos dejado entrever cuando nos hemos referido a Gaston Bachelard y a Gilbert Durand y a sus indicaciones sobre el elemento líquido que contribuye a llevar a Ferréol Buq a la isla, será algo que estará constantemente presente en su mente y de lo que no podrá deshacerse a lo largo de la novela. Cada vez que recuerda ese episodio vivido, a la vez misterioso y fantástico, su epidermis y su cuerpo se encuentran bajo el poderío de dicha sensación:

Et maintenant, - dice Ferréol Buq, una vez que se ha alejado de la isla y de ese lugar donde una avería de coche le hizo permanecer cierto tiempo, y que se encuentra tumbado a orillas del mar, bajo un sol totalmente tórrido, - seulement à me remémorer ces divagations, un froid s'installe en moi, quoique je sente fort bien que le soleil brûle et que j'aie peine à le supporter.³⁰

Si la sensación de frío es algo que ha invadido a nuestro personaje y no deja de manifestarse en momentos concretos y determinados, también debemos señalar que al recorrer la estatua del monstruo por su interior ha heredado parte de las características propias del hermafrodita. Por definición sabemos que el hermafrodita es un ser doble y ambiguo, que no es concretamente ni hombre ni mujer, y que sin embargo es portador de ciertas peculiaridades de ambos. Después de la segunda visita a la isla del personaje de ficción creado por Mandiargues, éste se va a ver sometido a un nuevo proceso metamórfico. Su carácter se ve totalmente modificado e incluso su aspecto físico parece haber sufrido alguna que otra alteración. De esta forma define su nuevo estado su creador:

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰ *Ibid.*, p. 88.

... il se plaisait au double, ou mieux: à l'hybride, à l'amphibie, au mitoyen; des expressions le ravissaient, telles que: *ni chair ni poisson, entre chien et loup*.³¹

Este doble estado del personaje, esta especie de mutación mágica que de repente tiene lugar, adquiere una función más importante de lo que en un principio sospechábamos, ya que nos hace ver al protagonista en un momento verdaderamente crucial e importante de su vida; sabemos que el espectáculo que se ha desarrollado ante sus ojos le ha revelado su pasado, pero también ha podido descifrar en él su futuro; y cuando Mandiargues hace las declaraciones anteriormente señaladas, respecto a la ambigüedad de Ferréol Buq, éste se encuentra tumbado prácticamente en el centro matemático que separa la vida de la muerte:

... il reposait en plein soleil, devant la mer, sur un lit de petits galets ou de très gros gravier; il avait choisi pour s'y étendre une zone assez particulière où meurt progressivement la végétation terrestre (ou bien, si c'est au point de vue contraire que se tient l'observateur, où elle naît à mesure que s'adoucit le sol). La main de l'homme nu, quand il étendait le bras, arrivait à toucher les épis rosés d'une plante que l'on aurait pu classer parmi les euphorbes; [...] et à moins de deux mètres, cistes, romarins et lentisques noués de lianes et de ronces, il y avait toute la flore du maquis comme un épineux rempart bourdonnant de mouches et crépitant de sauterelles. trois mètres plus bas, les vaques, autour des pierres, remuaient doucement des queues de paons et des mousses marines avec des fragiles algues vertes.³²

Dejando aparte el aspecto puramente acuático y vegetal, simbolismo de dos mundos totalmente opuestos y contradictorios, las referencias numéricas que nos da Mandiargues, además de ser bastante concretas y precisas, se alzan como altamente significativas. Si son tres metros la frontera que establece el autor entre el lugar en que se

³¹ *Ibid.*, p. 58.

³² *Ibid.*, pp. 57-58.

encuentra Ferréol Buq y el mundo representativo de la muerte, también son tres metros, (los dos metros que existen entre "les cistes" y el brazo del personaje, más el metro que es lo que suele medir aproximadamente un brazo humano), la distancia que lo separa de la vida. Es cierto que estos datos numéricos y la situación que Mandiargues hace ocupar a su héroe, a igual distancia entre dos mundos distintos, vienen a corroborar la idea de centro que Mircea Eliade señala y que ciertas civilizaciones consideran como el lugar donde se entrecruzan la tierra y el infierno³³. No obstante observamos cómo Mandiargues, con suma habilidad entremezcla en un momento concreto y crucial de la obra la idea de hermafrotismo con la latente visión de vida y/o muerte en el personaje:

Ferréol pensait aux deux frontières qui séparent le milieu marin du terrestre, la première, évidente, où disparaît le solide englouti sous une frange d'écume, et la seconde, que l'on aperçoit beaucoup moins facilement, où le sel surgit de la mer imprègne assez le sol pour l'interdire à ses végétaux naturels. Et il eut un sourire (chose assez ridicule, ou charmante, sur la face d'un solitaire) à l'idée que nu comme à l'heure de sa naissance il se trouvait couché sur un lieu intermédiaire de l'un à l'autre monde, et qui participait de tous les deux ensemble.[...]; il songea d'un état qui serait entre la vie et la mort, tout de même qu'entre le terrestre et le marin cette frange littorale où il tenait à peu près l'emploi d'un noyé rejeté par le flot.³⁴

Si algunas obsesiones han encontrado cobijo en su mente, lo cierto es que los dos viajes de Ferréol Buq a la isla del monstruo han alterado su comportamiento y metamorfoseado su manera de ser y su ser profundo. Cuanto más vamos avanzando en la novela, más se va acentuando el carácter animal del personaje:

Chaque jour, -dice el autor- il avait l'impression de devenir plus bête.³⁵

³³ ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, op.cit., p. 45.

³⁴ PIEYRE DE MANDIARGUES, A., *Marbre*, pp. 58-59.

³⁵ *Ibid.*, p. 126.

Lo que en principio sirvió a Mandiargues para dar vida a su personaje y tomarlo como punto de apoyo y de partida de su ficción, (no debemos olvidar que el nombre de Ferréol Buq le viene impuesto por el nombre alemán *Bockkefer*, nombre ligado al mundo animal y en especial al coleóptero), lo que eran simples anotaciones, toques pictóricos, que reflejaban el estado anémico desde el punto de vista moral del personaje, estado del cual nos parece era inconsciente, o simplemente le parecía normal, se convierte ahora en constataciones evidentes por parte del personaje en cuestión. En el fondo asistimos a una metamorfosis total igualmente en este aspecto: lo vemos cómo pasa de un momento de sin razón profunda a otro de razón y consciencia absoluta.

Pero volviendo al aspecto sexual, por el que hemos iniciado el proceso mutativo del personaje, de cuyo primer viaje a la isla del monstruo ya hemos extraído las conclusiones respecto al estado en el que se vieron sumidos tanto Ferréol Buq como Flavia, notamos que su segundo viaje, en este sentido, va a tener unas consecuencias relativamente nefastas par el protagonista masculino. Al igual que su estado animal se ve acrecentado, su inapetencia o desgana sexual también:

... dans son cas de bestialité rien n'entraîne qui fût le moins du monde érotique; mais peut-être était-il devenu tel que sont les bêtes quand ce n'est pas l'époque des amours.³⁶

Ese rasgo peculiar y singular que lo caracterizaba, del que tanto alarde hacía, que en un primer tiempo se vió desdibujado, ahora se ve suprimido. Y es que, aunque el autor no lo diga claramente, no obstante nos hace comprender que Ferréol Buq ha dejado el mundo de la carne y del placer por el de la razón, y que es incluso posible, si no probable, que haya pisado ya los primeros peldaños de ese extraño mundo donde piadosamente le espera la muerte.

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

PRAXEMA, TOPOGÉNESIS Y *JE*

Chesús BERNAL BERNAL

1. INTRODUCCION

Podemos considerar 1967¹ como la fecha a partir de la cual Robert Lafont se plantea conformar las líneas generales de la praxemática. Pero el *corpus* teórico de esta lingüística sólo quedará consolidado a partir de la publicación de *Le travail et la langue* en 1978², si bien es necesario subrayar que desde entonces la praxemática ha seguido configurándose progresivamente como una empresa colectiva que en absoluto se encuentra cerrada y concluida.

Proseguir el itinerario de la praxemática lafontiana requiere en primer lugar situarse en el marco de la historiografía de las ideas lingüísticas en el siglo XX, partiendo de la gran obra programática de la lingüística moderna (el *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure). Así, tras la necesaria consideración de la psicomecánica guillaumiana como hito fundamental, podemos situarnos en las modificaciones introducidas por Lafont, sobre todo desde la reflexión sobre los referentes de la *praxis* marxista, de la lengua como trabajo y como mercado, del materialismo lingüístico en suma.

¹ Ese año publicó R. Lafont, *La phrase occitane. Essai d'analyse systématique*, Paris, P.U.F.

² Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, Paris, Flammarion ("Nouvelle Bibliothèque Scientifique").

R. Lafont y su grupo de colaboradores toman como base epistemológica la lingüística guillaumiana, pero rechazan de ella lo que juzgan "excesivo idealismo". Consideran además "la phrase et le discours-texte" como el campo de aplicación de la teoría lingüística, lo que constituye por tanto "une mise à l'épreuve des principes du guillaumisme"³. Tales argumentos se verán completados con determinadas concepciones que remiten a B. L. Whorf, a S. Freud y a J. Lacan, o a J. Kristeva entre los autores más importantes.

Así pues, podemos decir que el recorrido de la praxemática nace en una lingüística de la palabra, de las funciones (una lingüística ceñida en todo caso a los límites de la oración), para encontrar su meta final en una lingüística supraoracional o lingüística del texto, de la que tan importantes exponentes conocemos en el ámbito francés.

2. LA PRAXEMATICA

Las bases del proyecto de la praxemática como "ciencia materialista del lenguaje" se encuentran fundamentalmente en las adquisiciones a las que acabamos de referirnos. Partiendo de esas nociones, arranca la construcción del edificio praxemático, refutándolas y criticándolas en unos casos, completándolas y modificándolas en otros, reorientando siempre los objetivos en la perspectiva de arrojar luz sobre el proceso mismo de producción del sentido.

El propio R. Lafont explica con rotundidad todo el ambicioso proyecto praxemático desde la primera página de *Le travail et la langue*, aclarando y concretando su intento. Parece conveniente traer aquí en su integridad tal explicación, en la que enumera una a una sus aspiraciones y qué es lo que intenta la praxemática:

³ Vid. R. Lafont y F. Gardès-Madray (1976), p. 81.

1. En reprenant la critique de l'idéalité du *signe* (stoïcien, scolastique, saussurien), d'énoncer une théorie de l'instrument de production du sens, appelé *praxème*;

2. de saisir, dans la retombée psychanalytique de la linguistique, le moyen d'articuler une topologie du sujet et le critère de réalité objective, selon une fonction assurée par la langue, la fonction *parapraxémique*;

3. de compléter la dénonciation de la binarité transcendantale sujet-prédicat par une analyse de la phrase en instances de programme signifiant, les *actants* et les *existants*;

4. d'observer la façon dont le système de la langue tout entier se décharge de la production du sens pour décrire son propre fonctionnement, ce qui est la fonction métalinguistique ou *métapraxémique*;

5. de décrire le rôle que joue le temps dans la pratique du langage: temps précédant la réalisation linguistique, temps de cette réalisation linguistique même, temps devenant lui-même un instrument linguistique et métalinguistique;

6. de rendre compte récursivement des interprétations idéologiques de ce fonctionnement en posant la correspondance décalée de la *praxis linguistique* et de la *praxis de linguistique*;

7. d'exposer comment, sur un fonctionnement d'ensemble du langage humain ainsi décrit, les diverses familles linguistiques divergent en solutions de programmes praxémiques et phrastiques, sans qu'il soit permis d'établir sur ce point entre elles une hiérarchie (ce qui est à la fois une mise en question des universaux linguistiques et une précaution contre l'ethnocentrisme).⁴

⁴ Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, pp. 5-6.

Esas aspiraciones son las que definen la construcción de esa lingüística dinámica, semántica y materialista, la *Praxemática*.

Desde la perspectiva praxemática, dentro del cuestionamiento del objeto teórico y de la base de la lingüística saussuriana, R. Lafont critica la concepción saussuriana de *langue* y *parole* por entender que supone abrir una gran brecha entre ellos, no exenta de idealismo; por eso no comparte el planteamiento de esa dicotomía ni las relaciones que en ella establece la lingüística estructural.

Desde la concepción lafontiana no se concibe la realización concreta, la actualización, sin contemplarla como un acto de producción del discurso; tampoco se considera posible dar cuenta de las condiciones de producción de un discurso sin considerar a la lingüística en sus relaciones con lo extralingüístico; igualmente, se estima que no es posible separar la práctica discursiva de un hablante, de la elaboración del estatuto lingüístico del propio sujeto en sus relaciones con la realidad. La praxemática se construye desde la perspectiva de la *parole*, como una lingüística práctica, lo que constituye una importante ruptura epistemológica con la dicotomía saussuriana.

3. EL PRAXEMA, UTIL DE PRODUCCION DE SENTIDO

La cuestión de la naturaleza del signo lingüístico es una cuestión básica en toda construcción teórica de la lengua. Desde la praxemática, que descansa sobre el concepto de instrumento de producción de sentido, la concepción saussuriana del signo lingüístico es contemplada como la base en la que se funda la reificación-esencialización de la lingüística. En la crítica al signo saussuriano y en su sustitución por el *praxema* como útil de producción del sentido se halla el nacimiento de la praxemática.

En efecto la innovación primordial, que da nombre y sienta las bases sobre las que se fundamenta la praxemática, es la noción de

praxema, concepto que supone importantes variaciones desde la perspectiva de la consideración del signo lingüístico y de la doble facialidad significante / significado. En principio, la noción de signo lingüístico está tomada directamente de Saussure, tal y como éste la había adaptado de la tradición gramatical europea y, especialmente, de los filósofos estoicos.

Para Lafont, esta concepción ya tradicional puede seguir siendo perfectamente válida en lo que concierne al significante, a la materia fónica, pero necesita una readaptación en lo que concierne al concepto, al significado. Porque ya no se trata simplemente de designar el concepto, de acoplarle una imagen acústica, sino que además entran en juego factores de realización y de localización. El *praxema* vendría a suponer la sustitución de los conceptos de *signo*, *morfema*, *monema* o *semantema* de la gramática "tradicional"⁵, definiéndose como

(...) une unité concrète inscrite par sa réalisation phonique dans le temps du *dire*. Les sons qui le réalisent sont cependant au niveau de l'analyse des unités systématiques abstraites, les phonèmes, moyens de la production du sens —à cet égard le *praxème* peut être pris comme un signifiant.

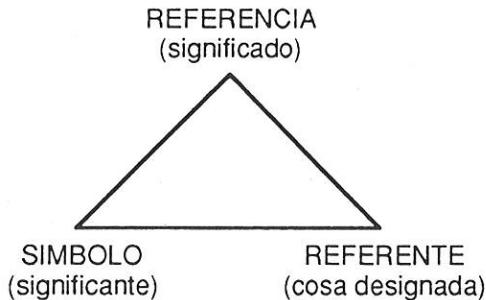
Cependant à ce signifiant ne correspond aucune unité de sens préexistante au discours. C'est dans le discours seulement que les moyens phonologiques sont appelés à produire le sens dont ils sont capables.⁶

⁵ Entrecorrimos la palabra tradicional, ya que con ella queremos marcar no la antigüedad de los términos citados o su aceptación general —de hecho algunos son relativamente recientes e incluso utilizados en ámbitos parciales más o menos restringidos—, sino la renovación que se produce desde la perspectiva de la praxemática en lo que a ellos hace referencia.

⁶ Vid. J. M. Barberis *et al.* (1989), *Concepts de la praxématique. Bibliographie indicative*, Montpellier, Groupe de Recherche en Linguistique Praxématique ("Langue et praxis"). p. 72.

En definitiva la praxemática, como hemos indicado, traza una nueva senda en las críticas a la concepción estoica y saussuriana del signo lingüístico. Si la filosofía o la semiótica han centrado sus esfuerzos en analizar el concepto de signo en su relación con otros sistemas sustitutivos (iconos, símbolos...), la praxemática parece interesarse mucho más por la vía que habían abierto autores como C. K. Ogden e I. A. Richards (*The Meaning of Meaning*, Londres, P. Kegan, 1960, aunque la 1ª edición era ya de 1923), E. Lerch ("Von Wese des Sprachlichen Zeichens", trabajo aparecido en el primer número de la revista *Acta Linguistica*), E. Pichon ("Sur le signe linguistique", aparecido también en la revista *Acta Linguistica*, 2) o St. Ullmann (*Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, Blackwell, 1962) entre otros.

Todos ellos coinciden en presentar una visión triangular del signo lingüístico, en la que el significante y el significado se completan con un tercer elemento, que es el referente o cosa designada. Para Lerch o para Pichon, la representación del signo quedaría como sigue:



Para Ogden y Richards, o para Ullmann, existe una pequeña diferencia en cuanto a sus concepciones con respecto al triángulo que acabamos de dibujar. Los primeros identifican la referencia (el significado) con el pensamiento, lo que da lugar a:



Mientras tanto, el segundo propone una solución que en cierto modo podría considerarse como un antecedente lejano de la opción materialista de la praxemática en este aspecto puntual. Ullmann había percibido que existe una gran dificultad para establecer una relación directa entre el sentido y la cosa u objeto, por lo que se vio obligado a tratar de encontrar una solución con la sustitución de la noción de "referente" por la de "unidad cultural". Es decir:



Ello le permite explicar el significado de algunas palabras que no poseen un referente externo.

Esta misma preocupación aparece también en la obra de Jakobson y Halle *Fundamentals of language*, cuando se divide el referente en *designatum* (clase de objetos a los que se aplica el signo) y *denotatum* (que en unas ocasiones existe y en otras no, ya que la referencia no siempre posee una realidad exterior concreta).

Vemos pues que el praxema es en realidad mucho más que una simple sustitución del concepto de signo. El hecho mismo de su formulación se inscribe en una concepción absolutamente distinta del lenguaje, del texto, del productor y de todo el universo teórico e ideológico en que se inscriben. Por tanto, más que una sustitución cabría decir que el praxema viene a ser, en esta nueva construcción lingüística que es la praxemática, lo que era el signo saussuriano en un tipo distinto de construcción lingüística. Es decir, que viene a ocupar su lugar, pero con unos objetivos muy diferentes, partiendo de otros presupuestos y con el objetivo de desarrollar unas funciones muy distintas. Es decir, el *praxema* supone un importante corte epistemológico con respecto a lo que representaba el *signo*.

Como muy bien explica R. Lafont⁷, el empirismo de base aristotélica y el idealismo de base teológica judeocristiana coinciden en una misma ocultación de la dialéctica de la producción del sentido y del conocimiento. Por contra, la praxemática entiende que todo conocimiento se produce precisamente por medio del lenguaje y que toda lectura conlleva un cierto modo de conocimiento: el sujeto está integrado en la logosfera que él produce, y únicamente conoce el mundo a través del análisis procedente del lenguaje.

Pero si ese lenguaje se encuentra inmerso en una situación que oculta cualquier proceso de producción, se cae en la imposición de las evidencias, en la preexistencia del sentido respecto a cualquier actividad productora, en la esencialización del producto. Ese es un proceso que transluce "au sens le plus fort, des *idéologies*, des transformations du *logos* en *idées*, en *noûs*, de la logosphère en la noosphère de Teilhard de Chardin"⁸. De esta manera, la praxemática trata de demostrar que la ideología del signo se basa en una reificación-esencialización en la que confluyen empirismo e idealismo.

⁷ Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 115.

⁸ *Ibidem*, p. 117.

Lógicamente, el concepto base sobre el que se fundamentan los pilares de la praxemática debía dejar entrever una influencia directa de ese anti-idealismo, de ese materialismo al que ya hemos hecho referencia. Así, los medios fonológicos a los que Lafont y sus seguidores hacen alusión en la definición ya citada de *praxema*, se enmarcan en la realidad, es decir en un proceso dialéctico que el propio Lafont define como la oposición (o la tesis/antítesis) "Tout peut tout dire" / "Tout ne peut pas tout dire" (o lo que es lo mismo, posibilidades ilimitadas de producción por parte del hablante, frente a la necesidad de fijar unos límites lo más precisos posible desde la perspectiva de la comunicación).

Como síntesis de este proceso de confrontación aparece la programación dinámica del significado o *signifiante*, término que la praxemática retoma de J. Kristeva⁹, quien, a su vez, ya lo había adquirido y reinterpretado a partir de los trabajos de Benveniste. En último término, para Lafont y sus colaboradores el significado está inmerso en un movimiento perpetuo de creación, de producción.

Ahora bien, los problemas se encuentran encadenados y la solución de uno nos conduce al enigma planteado por el siguiente: si el significado está en constante proceso de producción e inscrito en una confrontación dialéctica, es evidente que a cada paso se ha de plantear necesariamente el problema de la posible multirreferencialidad. Es decir, que el movimiento de síntesis que hace posible la comunicación entre un emisor y un receptor en una localización espacio-temporal precisa, ha de ser capaz de despejar todas las posibles "richesses de contact"¹⁰ a las cuales se puede hacer alusión —directa o indirectamente— hasta conseguir una *tipificación* (según la cual, un elemento es representativo de todos los de su

⁹ Recordemos que, mediante la noción de *signifiante*, Kristeva se refería al "travail de différenciation, stratification et confrontation qui se pratique dans la langue, et dépose sur la ligne du sujet parlant une chaîne signifiante communicative et grammaticalement structurée" Vid. J. Kristeva (1969), *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil ("Tel Quel"), p. 9.

¹⁰ El término es de Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 134.

especie) y una unidad de *jerarquía significativa* (esto es, el análisis y la descomposición de dicho elemento en las unidades que lo componen).

De este modo, el significado "est une mise en oeuvre de partages hautement abstraits"¹¹, lo que supone que el emisor pueda optar entre varios niveles de comunicación¹²:

Selon la hiérarchie signifiante, il pourra dire *feuille* ou *tronc* en deça d'*arbre*; et *bosquet, forêt* au-delà. Selon la typisation, il peut choisir *végétal* et non *arbre*, remplacer *arbre* par *chêne*, et *chêne* à son tour par *rouvre*.¹³

4. PARAPRAXEMAS Y METAPRAXEMAS

Por otra parte, se hacen necesarios ciertos morfemas que marquen la expresión de la realidad desde el punto de vista del sujeto, del espacio y del tiempo, en lo que concierne al nivel de comunicación elegido tras el proceso de análisis, selección y jerarquización: estos morfemas reciben la denominación de *parapraxemas*. Y, como acabamos de señalar, el final de una cuestión nos marca el comienzo de la siguiente, puesto que según la praxemática, una muestra de discurso como

¹¹ *Ibidem*, p. 135

¹² Lafont, siguiendo la propuesta de R. Barthes, adopta el calificativo de "niveaux arthrologiques" para los posibles niveles de comunicación existentes. Como señalaba Barthes en el primer volumen de la revista *Communications*, "le sens est avant tout découpage. Il s'ensuit que la tâche future de la sémiologie est beaucoup moins d'établir des lexiques d'objets que de retrouver les articulations que les hommes font subir au réel; on dira utopiquement que sémiologie et taxinomie, bien qu'elles ne soient pas encore nées, sont peut-être appelées à s'absorber un jour dans une science nouvelle, l'arthrologie ou science des partages" (citado por R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 135, nota).

¹³ Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 135.

*Cet enfant voudrait que vous lui achetiez des jouets.*¹⁴

posee los parapraxemas *cet, vous, lui, y des*, además de las marcas del plural, de la persona y del tiempo que se encuentran amalgamadas con los praxemas. Así pues, mientras el praxema describe el mundo siguiendo las pautas de articulación de la logosfera, el parapraxema inserta las marcas de asimilación de la realidad por parte del sujeto, que se traducen en la topotesis y en la cronotesis, y en sus distintas posibilidades de realización.

Además de esa función parapraxémica, la praxemática concibe una función metapraxémica, mediante la cual el sistema de la lengua se aleja de la producción del sentido y describe su propio funcionamiento. Es decir, los *metapraxemas* cumplen en realidad una función metalingüística, la de dar cuenta de la propia arquitectura de las conexiones lingüísticas, de modo que a partir de ellos es posible la constitución de la praxis de lingüística¹⁵.

5. SUJETO Y LOGOSFERA

Estamos hablando de conceptos básicos que es necesario situar; el primero de ellos, el de *logosfera*. Para ofrecer una rápida definición diremos que se trata de una representación del universo por medio de todo un entramado de operaciones lingüísticas. En otros términos, el ser humano necesita llevar a cabo toda una serie de conceptualizaciones que le permiten, al mismo tiempo, acceder a la realidad exterior que le rodea y traducirla en un lenguaje que le permite la comunicación con sus semejantes sin que el referente externo tenga que estar necesariamente presente.

¹⁴ Se trata del ejemplo elegido por R. Lafont, redactor de este concepto en la obra colectiva ya citada: vid. J. M. Barberis *et al.* (1989), p. 66.

¹⁵ Sobre la noción de praxis de lingüística, vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 124.

Dos circunstancias de este concepto llaman especialmente la atención desde la perspectiva de la situación de la lingüística en la actualidad. Por una parte, el hecho de que logosfera y universo material traducen, en términos generales, la tradicional bifacialidad del signo lingüístico, con los ajustes y desajustes propios de una complicada biunivocidad y con la siempre polémica presencia del referente. Por otra, un aspecto de la concepción del lenguaje como reflejo de las experiencias que el sujeto acumula a través de sus contactos con el mundo real; es decir, que la adquisición del lenguaje por parte del ser humano se convierte en un proceso de acceso al mundo referencial objetivo y en el medio a través del cual él mismo se sitúa dentro del universo lingüístico.

Con respecto a la primera cuestión, la praxemática entiende que existe un universo real, un mundo material del que el ser humano toma conciencia por medio del lenguaje considerado como actividad (de ahí el lenguaje como praxis y el carácter materialista de la praxemática). Resulta, por tanto, evidente que si el lenguaje aparece como instrumento que permite la representación de la realidad objetual, dicha representación constituye una substitución de la realidad o, como afirma el propio Lafont, "un spectacle linguistique"¹⁶.

Por mucho que intentemos alcanzar la realidad exterior, objetiva, sólo conocemos un medio para hacerlo, el lenguaje, y desde ese mismo momento todos los intentos de aproximación quedan abortados, ya que nos movemos en un mundo de representaciones. El lenguaje se convierte en instrumento pero, al mismo tiempo, en barrera. Nos permite en efecto acceder al mundo exterior, pero sólo a través de las imágenes que él mismo posibilita. Nos condena a vivir con las "sombras" de las "ideas", con los "reflejos" de los "objetos", con lo cual es evidente que entre el "reflejo" y el "objeto", entre el representante y el representado, pueden existir desajustes, distorsiones.

¹⁶ Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 15.

De ahí la necesidad de una "convenance", de una "adaequatio rei et intellectus" a la manera de los escolásticos; sin embargo, a diferencia de éstos, la praxemática propugna que la adecuación no viene por la vía de la "res", sino por la del "intellectus". El lenguaje tiene que satisfacer las exigencias de su función, reflejando las enseñanzas prácticas procedentes de la experiencia existencial del hablante.

El lenguaje es pues una representación fiel, no del objeto real, sino de las experiencias que el hombre tiene de dicho objeto real. De hecho el hombre no puede, dentro de la logósfera, sustraerse a la ideología, ya que ésta es inherente a las propias palabras mediante las cuales aprehende la realidad y representa su relación con ella, su experiencia existencial. Por esto precisamente es por lo que la adecuación del referente y del objeto lingüístico constituye el resultado de un proceso, mediante el cual el ser humano convierte al primero (referente) en el segundo (objeto lingüístico). Ahora bien, dado el carácter práctico del lenguaje, esa adecuación no puede contradecir las experiencias que tiene el hombre de su entorno material¹⁷. Estamos pues ante lo que Lafont llama "regla de no-contradicción práctica"¹⁸, que condiciona la eficacia práctica del lenguaje.

Hemos visto más arriba que la praxemática ha abierto nuevas vías en sus críticas a la tradición estoica y saussuriana de signo lingüístico; que critica el significado, introduce la diferenciación objeto real/objeto lingüístico y crea la noción de praxema. También la concepción guillaumiana va a quedar modificada y reorientada: la *symphyse* o significado potencial (en lengua) y el significado en discurso (efectivo) van a ver modificadas sus relaciones desde la perspectiva praxemática, de tal modo que el segundo pasa a tener un predominio total. La producción de significado se realiza en un acto discursivo concreto, por un hablante concreto, y el significado potencial guillaumiano quedaría como esa capacidad de producción ilimitada que tiene el sujeto en el marco de la praxemática.

¹⁷ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸ *Ibidem*, p. 91.

En definitiva, se trata de una basculación hacia el momento de la realización lingüística (la praxis), y una búsqueda del referente en ese universo lingüístico que el ser humano se crea a imagen y semejanza de sus experiencias. De hecho la logosfera se construye gracias a la praxis lingüística, que emerge conjuntamente con la praxis manipulativo-transformadora, como señala de forma exhaustiva R. Lafont poniendo como ejemplo significativo la frase "la roue tourne":

Avec la roue tourne, la démonstration est plus nette encore. La correspondance y est sans problème entre une praxis manipulative-transformatrice et la praxis linguistique. Et sans marge possible. Le cercle existe dans la nature et peut être fabriqué par l'homme sans être une roue. C'est par exemple le disque solaire ou un disque précolombien de pierre dure. L'invention de l'instrument linguistique roue répond historiquement à l'utilisation du disque pour une mobilité sur centre, en vue de la production d'un certain travail où se prolonge le travail humain. Les civilisations précolombiennes n'avaient pas atteint ce stade technique avant l'arrivée des Européens: leurs langues avaient le praxème disque, et non le praxème roue. Objet matériel et objet sémiotique sont une seule émergence historique.¹⁹

El segundo de los aspectos que —como hemos anunciado más arriba— pretendíamos destacar, se incardina en la concepción del lenguaje como reflejo de las experiencias que el sujeto acumula a través de sus contactos con el mundo real. Desde este punto de vista, la adquisición del lenguaje por parte del ser humano se convierte en un proceso de acceso al mundo referencial objetivo y en el medio de situarse él mismo dentro del universo lingüístico. Esta perspectiva del aprendizaje nos hace entrar de lleno en otros conceptos: la *cronogénesis*, la *topogénesis* y la *persona/no-persona*, como marco y como proceso de consecución y transformación del "Moi" en "Je" dentro de los diferentes estadios de percepción y asimilación de la realidad exterior e interior.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

6. LA TOPOGÉNESIS Y LA CONQUISTA DEL *JE*

La praxemática parte directamente de la concepción guillaumiana de la cronogénesis y de la (o las) cronotesis. La teoría de Guillaume a propósito del verbo sigue siendo considerada como el logro más consistente de todo el conjunto de su doctrina teórica. F. Gardès-Madray, responsable de la redacción de estos dos conceptos en la citada obra conjunta *Concepts de la praxématique*, muestra que la semejanza existente entre las dos perspectivas, que las deudas contraídas con Guillaume, no radican únicamente en las propias definiciones, sino también en las divisiones internas del eje de la actualización temporal:

La chronogénèse est l'élaboration dynamique dans et par l'esprit humain des images temporelles.

La chronothèse est le nom donné à l'opération par laquelle l'esprit pose, au moyen du langage, un donné temporel. C'est la réalisation matérielle en *temps opératif* de la chronogénèse.

Concept fondateur de la linguistique guillaumienne, la chronogénèse définit l'image-temps réalisée par l'actualisation verbale comme le parcours d'un axe sur lequel il convient d'isoler 3 moments constitutifs de l'expression temporelle par le système verbal.

a) Un moment initial: "in posse" ou image du temps en puissance, entièrement virtuel encore. C'est le niveau des formes pronominales du verbe (infinitif et participes).

b) un moment final: l'"in esse", temps de la forme verbale pleinement actualisé, en 3 époques: présent, passé, futur.

c) un moment médian: l'"in fieri", temps en devenir, moment de médiocre actualisation du procès où l'image-temps est saisie en cours de réalisation, dans une visée

prospective ou rétrospective. C'est le moment du subjonctif.²⁰

Una sola innovación epistemológica —pero que resulta fundamental— aparece en la obra de Lafont en lo que concierne a este aspecto puntual: la topogénesis. En otros términos, la consideración del desarrollo del tiempo a partir del concepto del espacio, de tal manera que "le temps est une représentation fluente de l'espace". El carácter materialista de la praxemática no podía dejar de reorientar este sistema de relaciones.

La formulación teórica de la topogénesis es el momento fundamental en la construcción de la praxemática, en lo referente al objetivo de esta lingüística de cuestionar el idealismo guillaumiano. Así, F. Gardès-Madray continúa:

Ainsi définie, la chronogénèse pose le "temps opératif" comme un temps concret, si minime soit-il, d'élaboration mentale de l'image-temps. Cette conception matérialiste de l'actualisation constitue la base du modèle praxématique de production de sens. Toutefois, par un renversement de la perspective guillaumienne, la chronogénèse est définie comme un développement de la toposèse. Le temps est d'abord la confiance dans l'espace: c'est l'expérience que l'espace ne va pas se dérober, qu'il va durer.²¹

Así pues, dentro de todo el idealismo que caracteriza a la lingüística guillaumiana —en el sentido de que presta una atención especial al estudio de la lengua, dejando un tanto de lado el discurso, condicionado y sobrepasado por las potencialidades de aquella—, la praxemática toma aquello que más se acerca a sus concepciones materialistas: la noción del tiempo operativo, "le temps opératif" del maestro de la psicomecánica.

²⁰ Vid. J. M. Barberis *et al.* (1989), p. 19.

²¹ *Ibidem.*

La concepción de la lengua como esfuerzo, como trabajo, y de la comunicación como producción de significado, se complementan perfectamente bien —en cierto modo, incluso lo exigen— con la existencia de ese tiempo real, de duración más o menos puntual y en cualquier caso imprecisa, en el que tienen lugar todas las operaciones tanto mentales como físicas que permiten el acto de hablar. La psicosisistemática guillaumiana y la praxemática lafontiana constituyen en este sentido dos orientaciones coincidentes. Así lo señala R. Lafont:

La praxématique a pris au "réalisme" de G. Guillaume que "la pensée en actes de langage demande du temps". Elle l'interprète rigoureusement en matérialité: le temps de l'à dire et du dit est une durée d'opération mentale, celui du dire est une durée d'opération d'élocution.²²

Surge sin embargo, de manera inmediata, una situación un tanto confusa, puesto que hablar de operaciones mentales y de operaciones de locución nos conduce a la cuestión de la actualización y, por ende, a otra de las dicotomías a las que nos hemos referido con anterioridad: la división *langue / parole*.

La praxemática lafontiana rechaza en efecto el planteamiento de la dicotomía *langue / parole* o, cuando menos, no comulga con las relaciones que entre ambos términos había establecido la lingüística estructural. Si nos centramos en algunas de las más importantes modificaciones a esta concepción que ha contemplado el mundo de la lingüística desde la publicación del *Cours de linguistique générale* del maestro ginebrino, podremos apreciar cómo la dicotomía *langue / parole* no es ni mucho menos un planteamiento totalmente aceptado; tanto G. Guillaume, con su división *langue / discours*, como E. Coseriu con su *lengua / norma / habla*, o como N. A. Chomsky con su *compétence / performance* introdujeron modificaciones a la fórmula original.

²² *Ibidem*, p. 90.

Para el estructuralismo ortodoxo, la actualización se definía como el paso de lo virtual a lo actual (de la *langue* a la *parole*); en consecuencia, la *langue* aparece como el mundo de la virtualidad, como el lugar en el que están contenidas todas las potencialidades de comunicación.

Para el generativismo, la situación no varió demasiado: bajo dos términos diferentes se esconde una relación semejante. Si acaso una nueva característica habría de ser tenida en cuenta; la gramática generativa busca un anclaje en la tradición lingüística y vuelve sus ojos hacia Port-Royal, retomando uno de los ideales clásicos más relevantes: la búsqueda de una gramática universal conformada por toda una serie de rasgos generales y comunes a todas las lenguas existentes. Así, la *compétence* se define como el mundo de la esencialidad, de la sencillez, como esa "huella" saussuriana que todo hablante posee grabada en su conciencia, mientras que la *performance* equivale al nivel de la *parole*, es decir, al de la complejidad, al de la diversidad, al de lo directamente observable, al de los "effets de sens" de G. Guillaume.

En definitiva, *parole* y *performance* constituyen una puesta en práctica, una aplicación concreta de las posibilidades contenidas en la *langue* o en la *compétence*. La mecánica de actuación fluiría en un sólo sentido: de lo virtual, de lo esencial, a lo actual, a lo complejo; de la *langue* a la *parole* o de la *compétence* a la *performance* en última instancia.

Con E. Coseriu y su concepción de *lengua / norma / habla*, o con G. Guillaume y su *langue / discours*, el sentido de las relaciones internas varía. Porque la "lengua" de Coseriu o la *langue* de Guillaume ya no aparecen como niveles inmutables, ajenos a toda influencia, independientes del habla o del *discours*, sino que se muestran sujetos a modificaciones, sometidos a una perpetua remodelación que sufre los efectos de su actualización en el seno de la comunicación. Con la barrera de la "norma" o sin ellas, la "lengua" de Coseriu y de Guillaume recibe las transformaciones que tienen lugar en cada utilización discursiva, en el empleo que cada hablante hace de ella, y se recompone constantemente dejando de ser un todo monolítico.

Precisamente en esta línea se inscribe la concepción praxemática. En la obra colectiva a la que ya nos hemos referido con anterioridad, P. Siblot señala que:

C'est par une critique de la conception saussurienne de la langue comme "système de signes" (ensemble clos d'éléments interdépendants et de relations différentielles) que la praxématique entreprend une coupure épistémologique pour se vouloir une linguistique de la parole.²³

Como consecuencia más importante, y retomando las palabras de J. M. Barberis,

Par cette représentation dialectique, l'opposition figée synchronie/ diachronie, instaurée par Saussure, se défait: la synchronie est toujours "minée" par la diachronie.²⁴

La praxemática retoma de Guillaume esa visión de la *langue* en perpetua reacomodación y, como ya hemos dicho, la concepción del *temps opératif*, de la existencia de un tiempo real que recubre las tres etapas necesarias para la comunicación: la etapa del *à dire*, la del *dire* y la del *dit*. Pero, tal y como apuntábamos líneas atrás, aporta una innovación epistemológica que ya había aparecido claramente expuesta hacía bastantes años²⁵. En efecto, R. Lafont ya había planteado en su tesis la consideración de la *topogénesis* (o de la relación que existe entre el lenguaje y el espacio) como principio fundamental y anterior a la *cronogénesis*²⁶.

²³ *Ibidem*, p. 89.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

²⁵ Vid. R. Lafont (1967), *La phrase occitane. Essai d'analyse systématique*, París, P.U.F.

²⁶ En términos guillaumianos podríamos decir que si la cronogénesis es la creación de una imagen temporal (image-temps), la topogénesis sería la creación de una imagen espacial. Contrariamente a la concepción de Lafont, Guillaume siempre consideró que la cronogénesis era más importante, por cuanto la dificultad de crear una imagen temporal parece mayor que la que encierra el hecho de la

Este materialismo orientado hacia la situación espacial se pone de manifiesto en dos fórmulas que Lafont toma de Descartes y de J. Lacan respectivamente; se trata de las célebres *cogito ergo sum* ("je pense donc je suis") y *ubi cogito, ibi sum* ("je suis où je pense").

En ambos casos, Lafont introduce un cambio que va del pensamiento a la palabra, para terminar afirmando ya no *je pense donc je suis*, sino *je parle donc je suis*; y no *je suis où je pense*, sino *je suis où je parle*. Es decir, el acto de habla se transforma en el acto de ser, por lo que llegar a comunicarse supone un proceso de adquisición, de aprendizaje, de autoafirmación progresiva que comprende varias etapas; se trata ni más ni menos que de un acceso paulatino del ser humano al universo de objetos que le rodea y de su propia localización dentro del universo lingüístico. Todo ello a través de la palabra, motor de dicho proceso de autorrealización que le conduce del *Moi* al *Je*:

Ce n'est pas là reprise du *cogito* cartésien dans son interprétation idéaliste habituelle, mais plutôt détermination d'un certain lieu logique et obligatoire du langage, où pouvait apparaître le *cogito* comme un décalage idéo-logique, comme la substitution de la pensée à l'agir, de l'absolu de l'être de pensée à la nécessité de l'existant en travail dans le monde, comme l'évacuation vers la transcendance de ce qui est perpétuelle immanence.²⁷

Dicha búsqueda de una actividad y de un espacio propios en el universo lingüístico y objetual constituye un proceso de aprendizaje que consta de tres fases bien diferenciadas, definidas mediante el recurso a términos y criterios propios del psicoanálisis. La primera fase está definida por oposiciones como *Moi ≠ Non-moi, ici ≠*

localización espacial. Para Lafont la cronotesis, en tanto que representación del obrar referencial según la dimensión tiempo, es una dimensión práctica de la topotesis.

²⁷ Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 177.

ailleurs, con localizaciones basadas en el "*moi en ça*", denominada por Lafont como el "stade du miroir". Se trata de un término tomado del trabajo de J. Lacan que lleva por título "Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique"²⁸, de 1937, pero que su autor no presentó hasta 1949 con ocasión del "XVIe Congrès International de Psychanalyse" celebrado en Zürich.

Si para Lacan esta fase tiene importancia porque la inteligencia del ser humano, a los seis meses de existencia, es tal que le permite reconocer su imagen en un espejo y jugar con ella; si para Freud es primordial —aunque sus límites temporales no coinciden con los marcados por Lacan— porque el niño es capaz de transformar un episodio doloroso en un acto placentero, para la praxemática de Lafont este primer momento es capital por cuanto supone una primera fase de la topogénesis, una topotesis primitiva en la que a un cierto simbolismo y a una precaria utilización de elementos lingüísticos, se unen una distribución espacial y una localización del "*moi*" en el "*ici*" y del "*non-moi*" en el "*ailleurs*":

Le plus intéressant de cette expérience liminaire, mais continuée jusqu'à la mort, est le fait de distance spatiale qui réalise des images, des franges, un *no man's land*, au sens fort, entre intériorité et extériorité. L'enfant doit apprendre que l'objet «poêle» dont lui provient cette expérience d'extériorité qu'est la chaleur, n'est pas directement cette chaleur. Il le comprend par l'augmentation de la chaleur même dans le mouvement de s'approcher de l'objet, jusqu'au contact de la brûlure, qui est le contact avec l'objet.²⁹

Más adelante, el niño aprende a emitir mensajes, utiliza el lenguaje, pasa a ser protagonista de la praxis lingüística. Es la llamada "phase de nomination":

28 Vid. J. Lacan (1966-1971), *Écrits*, Paris, Seuil, pp. 93 ss.

29 Vid. R. Lafont (1978), *Le travail et la langue*, p. 179.

A cette phase de développement de sa puissance à signifier verbalement, on sait qu'il se nomme lui-même à travers ce que lui apportent les messages d'autrui. Le petit Pierre dira *Pierre* en parlant de lui.³⁰

De este modo, el lenguaje que utilizan los demás se convierte ahora en el espejo en el que el niño se mira, lo que le lleva a hablar de sí mismo como de otro; es decir, "le moi devenant le ça, s'inscrit dans cette absence du monde qu'est le langage".³¹

Hacia los tres años, el ser humano entra en la tercera fase, un periodo en el que se constituye a sí mismo, en el que encuentra su identidad personal, en el que alcanza el dominio del sistema de la persona y de la integración propia en dicho sistema, es decir, su constitución como *Je*, como sujeto lingüístico productor de significado, sujeto social, sujeto individual.

Así, la imagen del espejo resume esa conquista progresiva del *Je* (o yo simbólico, del ser de lenguaje, del yo inscrito en discurso): del espejo propiamente dicho, en el que el niño contempla su cuerpo, se accede al lenguaje como espejo, en el que el niño se nombra a sí mismo, para acabar en el espejo que refleja no la imagen de su cuerpo, sino la imagen de su ser lingüístico, que podrá actuar a través de la asunción de la palabra.

BIBLIOGRAFIA SOBRE LA PRAXEMATICA

LAFONT, Robert y GARDÈS-MADRAY, Françoise (1975), Le statut de la "non-personne", *Revue des Langues Romanes*, LXXIX, 123-135.

³⁰ *Ibidem*, p. 185.

³¹ *Ibidem*, p. 186

- LAFONT, Robert y GARDÈS-MADRAY, Françoise (1976), *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse ("Langue et langage").
- LAFONT, Robert (1978), *Le travail et la langue*, Paris, Flammarion ("Nouvelle bibliothèque scientifique").
- SIBLOT, Paul (1980), *Les difficultés de la désaliénation historique à travers un texte: l'œuvre de Mohammed Dib*, Montpellier, Univ. Paul Valéry.
- LAFONT, Robert (1983), L'«à dire» et le temps du silence: pour une linguistique de la parole productrice, *Cahiers de praxématique*, 1, 10-44.
- LAFONT, Robert; GARDÈS-MADRAY, Françoise; SIBLOT, Paul (1983), *Pratiques praxématiques. Introduction à une analyse matérialiste du sens*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et G.R.E.C.S.O. ("Cahiers de Linguistique Sociale", 6).
- BARBERIS, Jeanne-Marie; GARDÈS-MADRAY, Françoise; LAFONT, Robert; SIBLOT, Paul (1984), Terminologie praxématique, corps de définition théorique, *Cahiers de Praxématique*, 3, 2-100.
- GARDÈS-MADRAY, Françoise (1984), Praxématique et interaction verbale, *Langages*, 74, 15-29.
- LAFONT, Robert (1986), Opérativité psychomécanique du concept de praxème, *Cahiers de praxématique*, 7, 9-17.
- BARBERIS, Jeanne-Marie (1987), Réseau social et marché du sens, *Lengas*, 22, 59-71.
- LAFONT, Robert (1987), Les particules directionnelles ou l'aventure topologique de la langue, *Cahiers de Praxématique*, 8, 77-95.

- SIBLOT, Paul (1987), Problématique (du) praxème, *Lengas*, 22, 313-323.
- GARDÈS-MADRAY, Françoise (1988), Temps, langage et praxis, *Cahiers de praxématique*, 10, 57-71.
- SIBLOT, Paul (1988), Sémiotique et praxématique: l'analyse du sens entre idéalisme et matérialisme, *Cahiers de praxématique*, 10, 73-89.
- LAFONT, Robert (1989), *Le dire et le faire*, edic. de Jacques Brès y Françoise Gardès-Madray, Montpellier, Groupe de la Recherche en Linguistique Praxématique ("Langue et Praxis").
- BARBERIS, Jeanne-Marie; BRÈS, Jacques; GARDÈS-MADRAY, Françoise; LAFONT, Robert; SIBLOT, Paul (1989), *Concepts de la praxématique. Bibliographie indicative*, Montpellier, Groupe de Recherche en Linguistique Praxématique ("Langue et praxis").
- LAFONT, Robert (1990), Vers une linguistique de la parole: le thème et les trois instances de l'endothème, *Cahiers de praxématique*, 14, 67-91.
- SIBLOT, Paul (1990), Une linguistique qui n'a plus peur du réel, *Cahiers de praxématique*, 15, 57-76.
- ELIMAM, Abdou (1990), Enjeux épistémologiques de la théorie du praxème, *Cahiers de praxématique*, 14, 51-65.
- SIBLOT, Paul (1991), Les parties et le tout. De la cohérence isotopique aux réseaux praxémiques, *Cahiers de praxématique*, 16, 35-60.
- TOLLIS, Francis (1991), *La parole et le sens. Le guillaumisme et l'approche contemporaine du langage*, pref. de Robert Lafont, Paris, Armand Colin ("Linguistique").

À PROPOS DES MOTS COMPOSÉS, CONSIDÉRÉS INANALYSABLES SÉMANTIQUEMENT

Mari Carmen JORGE CHAPARRO

1. DÉLIMITATION DES TERMES COMPOSITION ET COMPOSÉ. CLASSES DE COMPOSÉS

On distingue d'habitude les mots invariables des mots variables ou fléchis. Les mots invariables, appelés normalement particules, gardent la même forme quel que soit l'emploi qu'on en fait. Les mots dont le thème est décomposable se répartissent en deux classes: les composés et les dérivés, et il y aura, par conséquent deux procédés principaux de formation de mots, celui de la composition et celui de la dérivation. Ces deux procédés ont ceci en commun qu'ils consistent tous les deux à créer un vocable nouveau par la combinaison d'éléments qui existent déjà dans la langue¹.

On pourrait définir les composés et les dérivés comme des éléments formellement analysables, mais qui se comportent exactement comme les éléments inanalysables qui peuvent apparaître dans les mêmes contextes qu'eux. [...] On pourrait distinguer le cas des composés et dérivés traditionnels résultant de procédés qui ont cessé d'avoir cours (par exemple *Hôtel-Dieu*, *justice*) et celui des

¹ TOGEBY, Knud (1985), *Grammaire française*. Vol. V: *La Structure de la Proposition + index*. Copenhague, Akademisk Forlag, p. 11, § 1986.

combinaisons lexicales qui résultent de modèles toujours productifs (par exemple *vide-poche, lavage*)².

Un problème qui se pose quand on aborde l'étude de la composition, est celui de la délimitation terminologique et, par conséquent, celui de l'inclusion de certaines unités dans une catégorie ou dans une autre.

L'ouvrage d'Arsène Darmesteter, *De la création actuelle de mots nouveaux dans la langue française*³, est un classique. Il consacre la troisième section à la composition; il divise les mots composés français en trois types: ceux formés au moyen d'une juxtaposition, ceux formés à l'aide de particules et finalement ceux formés par composition proprement dite.

La juxtaposition implique la réunion de deux ou plusieurs termes joints entre eux suivant les règles ordinaires de la syntaxe, sans ellipse, et qui avec le temps, et par la force de l'usage, ont fini par se souder. *Plafond*, formé de *plat* et *fond*, *piédestal*, c'est-à-dire *piéd d'estal*... conformément des juxtaposés. Il n'est pas nécessaire que la soudure des éléments composants soit rendue visible par l'orthographe; *arc-en-ciel*, *rez-de-chaussée* et même des mots tels que *pomme de terre*... sont aussi, pour lui, des juxtaposés⁴.

Quant à la composition à l'aide de particules, celles-ci - les adverbes et les prépositions pour Darmesteter - se combinent comme préfixes de diverses manières avec les substantifs, les adjectifs, les verbes: *contre-poison*, *mal-aisé*...⁵.

2 MARTINET, André (1967), "Composition, dérivation et monèmes" en *Wortbildung syntax und morphologie*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans Marchand, pp. 146-147.

3 DARMESTETER, Arsène (1877), *De la création actuelle de mots nouveaux dans la langue française et des lois qui la régissent*. Paris, A. Franck.

4 *Ibid.*, pp. 124 et ss.

5 DARMESTETER, Arsène (1877), *Ibid*, pp. 128 et ss.

Il affirme que le caractère essentiel de la composition proprement dite est l'ellipse, étant donné qu'il définit la composition comme une union intime de mots dont la combinaison présente à l'esprit une idée nouvelle que ne fournissent pas les éléments composants pris à part. Il oppose *arc-en-ciel*, juxtaposé, à, par exemple, *timbre-poste*, qu'il considère comme un vrai composé⁶.

En réalité, les critères qu'il utilise pour définir ce qu'il appelle les composés proprement dits ne sont pas très clairs, puisque nous considérons que dans *pomme de terre* ou dans *rez-de-chaussée* on a l'impression d'avoir affaire à quelque chose d'unique et que ces composés fournissent à l'esprit une idée nouvelle, différente de celle que représentent les éléments qui les composent pris à part.

D'autre part, il parle de composition à l'aide de particules quand celles-ci fonctionnent comme préfixe et il exclut du groupe les composés du type *arc-en-ciel*, où la "particule", dans ce cas la préposition, n'apparaît pas en premier lieu.

Si l'on est en général d'accord pour admettre parmi les composés des mots comme *thermostat*, *surdi-mutité*..., il est évident que ces derniers diffèrent par leur structure morphologique de, par exemple, *coffre-fort*, *presse-citron*, *chemin de fer*, etc., dont les composants sont employés ailleurs que dans les composés [...] ⁷.

Parmi les composés traditionnels du français, les ensembles adjectif + substantif ou substantif + adjectif occupent une place très importante: *coffre-fort*, *cerf-volant*, *feu follet*, etc. Mais les critères formels ne permettent pas de différencier de façon satisfaisante les "composés" réunissant substantif + adjectif de relation des syntagmes libres correspondants⁸. Il en va de même pour les groupes substantif + préposition + substantif.

⁶ *Ibid.*, pp. 146 et ss.

⁷ SPENCE, Nicol C.W. (1969), "Composé nominal, locution et syntagme libre" en *La Linguistique*, 1969/2, p. 7.

⁸ SPENCE, Nicol C.W. (1969), *Ibid*, pp. 8-13.

Un critère que l'on a utilisé pour différencier les composés des syntagmes libres a été celui de la séparabilité ou inséparabilité de ses éléments, mais d'après Spence ce critère n'est pas très satisfaisant. Il affirme "qu'il y a certainement d'autres critères qui pèsent contre le seul critère morphologique: il faut faire un choix. En opposant au «syntagme» le «synthème», affirme Spence, André Martinet a subordonné les critères morphologiques à une conception plus synthétique et plus fonctionnelle de la question, sacrifiant même la distinction entre le dérivé et le composé afin de créer un cadre flexible qui «permet de grouper ce qu'il y a intérêt à grouper»⁹.

2. TRAITS DISTINCTIFS DES COMPOSÉS

En ce qui concerne les traits distinctifs des composés, on peut signaler que dans les *Éléments de Linguistique générale*¹⁰ Martinet résume la différence entre composition et dérivation en disant que les monèmes qui forment un composé existent ailleurs que dans des composés, tandis que, de ceux qui entrent dans un dérivé, il y en a un qui n'existe que dans des dérivés et qu'on appelle traditionnellement un affixe. Il y aura, par conséquent, composition quand deux termes identifiables pour le locuteur se conjoignent en une unité nouvelle à signifié unique et constant¹¹.

Pour Darmesteter, Nyrop, Bally, le composé se définissait selon des critères sémantiques: c'était un groupe de mots qui exprimait une idée unique.

Dans cette ligne, Ferdinand Brunot et Charles Bruneau affirment: "Le mot composé représente donc, au point de vue

⁹ SPENCE, Nicol C.W. (1969), *Ibid*, p. 26.

¹⁰ MARTINET, André (1991), *Éléments de Linguistique générale*. Paris, Armand Colin, p. 134, § 4.36.

¹¹ Cf. aussi Emile Benveniste (1966), "Formes nouvelles de la composition nominale" in *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 60/1, p. 90.

psychologique, un concept nouveau, sans aucun rapport avec le sens primitif de ses composants. Il devrait donc logiquement s'écrire en un seul mot (pourquoi *brave homme* à côté de *bonhomme*?) ou tout au moins avec des traits d'union *pomme-de-terre, pierre-à-fusil*)¹².

Il y a d'autres linguistes qui font prévaloir les critères syntaxiques, comme par exemple Toegeby, pour qui les composés se distinguent des dérivés dans ce sens qu'ils réunissent en un seul thème deux ou plusieurs radicaux autonomes, par exemple *grand-mère-s*. Ce type de composé, qu'il appelle **composé morphologique**, se caractérise donc par l'absence de marque de flexion dans un des deux mots entrant dans la composition. Cependant, le français utilise peu ce type de composition, contrairement à l'allemand, par exemple.

Les locuteurs peuvent utiliser tout un groupe de mots pour désigner une notion nouvelle: *chemin de fer, station service*, etc. La question est alors de savoir dans quels cas il faut considérer comme mot composé un groupe de mots ne comportant aucune marque morphologique spéciale¹³. Il parle des composés comme:

[...] des suites de mots qui, sans être morphologiquement marqués comme des composés, n'obéissent pas aux mêmes règles combinatoires que les syntagmes réguliers de la syntaxe libre.

Il y a plusieurs contraintes [...] qui distinguent les composés des syntagmes réguliers, mais le critère décisif retenu ici est que le composé s'oppose à ce qu'on modifie séparément ses éléments¹⁴.

Les groupes nominaux composés et les non-composés peuvent avoir des structures très semblables: *la panthère des neiges*,

¹² BRUNOT, Ferdinand et BRUNEAU, Charles (1949), *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris, Masson, p. 138.

¹³ TOGEBY, Knud (1985), *Grammaire française*. Vol. V, pp. 52-53.

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

l'homme des cavernes sont des composés; *la qualité des neiges*, *l'atmosphère des cavernes* ne sont pas des composés¹⁵.

D'après cela, il paraît évident que ce sont surtout des critères sémantiques ceux qui distinguent le mieux les composés des non-composés. Dans ce sens, rien de très nouveau n'a été dit depuis que Bréal écrivait, au début du siècle: "Il faut [...] que malgré la présence de deux termes, le composé fasse sur l'esprit l'impression d'une idée simple"¹⁶. Cette définition, quoiqu'un peu vague, est sans doute correcte; mais elle ne dit rien des traits morphologiques ou syntaxiques qui différencient composés et non-composés¹⁷.

3. LE PROBLÈME TERMINOLOGIQUE. LA NOTION DE SYNTHÈME

Il n'existe pas, dans l'usage international, de vocable généralement reconnu pour désigner la création lexicale résultant de la combinaison de plusieurs unités de sens. Ce vocable, qui correspondrait à l'allemand *Wortbildung*, couvrirait aussi bien le figement que la composition et la dérivation. André Martinet a proposé, pour ce concept, le terme de *synthématique*¹⁸. Cette terminologie comble une lacune, et c'est pourquoi l'approche fonctionnelle s'est montrée productive pour aborder l'analyse de la composition et des questions connexes.

15 VERLUYTEN, S. Paul (1980), "Les composés du type «nom + de/des + nom» en français" in *Linguistique Romane et Linguistique Française*. Hommages à Jacques Pohl. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, p. 206.

16 BREAL, Michel (1904), *Essai de sémantique*. Paris, 3^e éd., p. 161.

17 VERLUYTEN, S. Paul (1980), *Op. cit.*, p. 206.

18 MARTINET, André (1981), "La synthématique comme étude de l'expansion lexicale" in *Dilbilim*, 1981 (VI), p. 84.

Un monème est défini comme un effet de sens correspondant à une différence formelle¹⁹. Le syntème est défini dans la *Syntaxe générale* de Martinet comme: "un signe linguistique que la commutation révèle comme résultant de la combinaison de plusieurs signes minima, mais qui se comporte vis-à-vis des autres monèmes de la chaîne comme un monème unique"²⁰.

Il importe peu pour le fonctionnement de la langue qu'un segment d'énoncé soit senti comme un monème ou un syntème. Mais il est essentiel de distinguer entre syntagme et syntème²¹. Tout syntème s'intègre à une classe de monèmes, et, du point de vue de la grammaire, les syntèmes ne constituent jamais une nouvelle classe d'unités significatives²².

À propos de la terminologie, J. Chetrit affirmait: "L'essor nouveau des études lexicologiques a remis en honneur ces dernières années la question des mots composés en français. Dénommés «lexies complexes» par Bernard Pottier, «syntèmes» par André Martinet, «synapsies»²³ par Émile Benveniste ou «composés syntagmatiques» par Louis Guilbert, ces unités lexicales se placent à l'intersection de la syntaxe, de la sémantique et de la lexicologie"²⁴.

¹⁹ MARTINET, André (1985), *Syntaxe générale*. Paris, Armand Colin, pp. 33-34.

²⁰ *Ibid.*, p. 37, § 3.5.

²¹ MARTINET, André (1981), *Op. cit.*, p. 90. Cf aussi la *Grammaire Fonctionnelle du Français*. Paris, Didier, p. 234, § 6.5. et la *Syntaxe générale*, p. 39.

²² MARTINET, André (1979), *Op. cit.*, p. 233, § 6.1.

²³ BENVENISTE, Emile (1966), *Op. cit.*, p. 91. Le terme apparaît déjà dans le chapitre "Formes nouvelles de la composition nominale", in *Problèmes de Linguistique générale*, II, Paris, Gallimard, 1974, pp. 163-176.

²⁴ CHETRIT, J. (1978), "Les composés nominaux à joncteur «à»" in *Cahiers de Lexicologie*, 32/I, p. 65.

Cependant, ces dénominations ne font pas toujours référence aux mêmes réalités; il y a quelquefois des nuances dont il faut tenir compte.

4. PROPRIÉTÉS SYNTAXIQUES ET SÉMANTIQUES DES SYNTHÈMES

Il existe un rapport entre la valeur lexicale d'une partie du discours et ses fonctions syntaxiques.

On a déjà signalé quelques propriétés sémantiques et syntaxiques des synthèmes; quelques-unes apparaissent dans les définitions: "formellement et sémantiquement analysable en deux ou plus de deux monèmes", "syntaxiquement il entretient les mêmes relations avec les autres éléments de l'énoncé que les monèmes", "ils ne constituent jamais une nouvelle classe d'unités significatives", etc.²⁵. Citons-en d'autres:

- il n'est pas possible de déterminer individuellement les monèmes qui composent le synthème: on ne peut, sans détruire *pomme de terre*, parler d'une *pomme brune de terre calcaire*,

- le synthème s'intègre à une classe de monèmes et il a exactement les mêmes compatibilités syntaxiques que les monèmes de la classe à laquelle il s'intègre²⁶.

Du point de vue syntaxique, la distinction essentielle n'est pas, comme on a déjà vu, entre synthème et monème, mais entre synthème et syntagme. (*GFF*, p. 234, § 6.5., *Syntaxe générale*, p. 39). Le véritable critère de distinction entre syntagme et synthème est fondé, pour Mortéza Mahmoudian, sur les latitudes combinatoires, qui peuvent être de trois types:

²⁵ MARTINET, André (1979), *Op. cit.*, p. 233, § 6.1.

²⁶ MARTINET, André (1979), *Ibid*, p. 234, § 6.5. et p. 21, § 1.32.

À propos des mots composés, considérés inanalysables sémantiquement

- fonctionnelles: les monèmes auxquels un autre monème peut se rapporter (les noyaux possibles) et les relations qu'il peut contracter avec ces monèmes;

- coordinatoires: les monèmes auxquels il peut être coordonné et les coordinatifs possibles;

- subordinatoires: les monèmes qu'il admet comme subordonnés et les relations admises avec les subordonnés²⁷.

Quant à la physionomie des unités synthématiques, Martinet affirme qu'elles se caractérisent, avant tout, par une économie de moyens qui rappelle celle du style télégraphique: emploi des formes de base, absence de modalités et même de marques de détermination lorsqu'elles ne sont pas indispensables²⁸.

Benveniste, qui emploie le terme synapsie pour désigner le même type d'unités, affirme que ce qui définit la synapsie est un ensemble de traits dont les principaux sont: 1. la nature syntaxique (non morphologique) de la liaison entre les membres; 2. l'emploi de joncteurs à cet effet, notamment *de* et *à*; 3. l'ordre déterminé + déterminant des membres; 4. l'absence d'article devant le déterminant; 5. le caractère unique et constant du signifié. Ce qui permet de décider si la désignation syntagmatique est ou non une synapsie c'est toujours et seulement la nature du désigné, conclut-il: *valet de chambre* est une synapsie, mais non pas *coin de chambre*²⁹.

En lignes générales, ces traits distinctifs sont aussi ceux des synthèmes.

Piacentini avait identifié les synthèmes comme des compositions dont chacun des éléments pris séparément a un sens

27 MAHMOUDIAN, Mortéza (1975), "A propos de syntagme et synthème" in *La Linguistique* 11/1, pp. 54-55.

28 MARTINET, André (1979), *Op. cit.*, p. 245, § 6.25.

29 BENVENISTE, Émile (1966), *Op. cit.*, pp. 91-92.

propre et explicite et dont le rapprochement vise un signifié unique et constant. Leur finalité peut être soit de créer un nouveau sens pour le premier des deux termes: *chou-fleur*..., soit de préciser un sens et d'éviter une ambiguïté: *pomme-couteau*³⁰.

En plus des considérations qu'on vient d'émettre sur les propriétés des synthèmes, du point de vue fonctionnel, on doit faire référence, par son importance, à l'étude de Lennart Carlsson qui analyse le degré de cohésion des groupes substantif + *de* + substantif. Dans son introduction il pose les problèmes principaux, qu'il essaiera de résoudre tout au long de l'étude. Il affirme:

Une des caractéristiques les plus saillantes de la formation des mots dans les langues germaniques est l'extrême faveur dont jouissent les combinaisons du type substantif + substantif: all. Nachthemd, angl. spring flower. [...] En français il faut normalement rendre ces expressions par un groupe relié par une préposition, le plus souvent *de*: *chemise de nuit*, *fleur de printemps*.

Il se demande quel est le comportement de ces groupes en français, s'il s'agit toujours d'unités indissolubles ou s'il existe aussi des groupes moins cohérents et, dans ce dernier cas, quels sont les facteurs qui règlent le degré de cohésion de ces syntagmes³¹. Si la cohésion ne se doit pas, affirme-t-il, à quelque qualité inhérente à la préposition, ni à la présence ou à l'absence d'un article intérieur, c'est sans doute à des critères sémantiques qu'il faut attribuer cette cohésion³².

³⁰ PIACENTINI, Jacques Antoine (1981), "La création de synthèmes publicitaires et leur intégration dans le langage courant" in *La Linguistique*, 17/1, p. 51.

³¹ CARLSSON, Lennart (1966), *Le degré de cohésion des groupes substantif + de + substantif en français contemporain étudié d'après la place accordée à l'adjectif épithète. Avec examen comparatif des groupes correspondant de l'italien et de l'espagnol*. Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, p. 9.

³² CARLSSON, Lennart (1966), *Ibid.*, pp. 10, 11, 274, etc.

Cette affirmation n'est pas loin de notre opinion sur ce thème, étant donné que, pour nous, le critère formel, décisif, de la non-détermination des éléments du syntème ne fait que refléter l'unité sémantique du complexe³³.

5. FORMATION DES SYNTHÈMES. MODÈLES

La productivité synthématique s'organise selon trois phases successives:

- Une phase de création marquée par le rapprochement asyntaxique de deux éléments.

- Une phase d'acceptation et d'intégration marquée par la disparition du sentiment d'étrangeté que l'on a pu ressentir lorsque l'on a vu ou entendu cette composition pour la première fois.

- Une phase de production proprement dite marquée par l'utilisation d'un de ces éléments pour produire de nouveaux syntèmes. [...] Le succès de ce type de néologisme dans le langage courant est assuré par le fait qu'il répond à la loi du moindre effort, c'est-à-dire à l'évolution naturelle vers l'économie syntagmatique ou paradigmatique³⁴.

Au sujet de modèles de composition, Martinet en présente les principaux, et indique la classe des éléments en présence (verbe, nom, etc.) et, le cas échéant, le type de rapport constitutif unissant ces éléments. Il parle de "noyau" et d'"expansion"³⁵. C'est la terminologie que nous allons utiliser.

³³ Cf. aussi André Martinet (1981), *Op. cit.*, p. 92. Dans sa lettre du 20 janvier 1992 il nous confirme son point de vue sur cette question.

³⁴ PIACENTINI, Jacques Antoine (1981), *Op. cit.*, p. 66 et 71.

³⁵ MARTINET, André (1979), *Op. cit.*, p. 245, § 6.25.

On dit qu'un modèle synthématique est productif dans la mesure où il est utilisé pour créer de nouveaux synthèmes. La condition fondamentale de cette productivité est la possibilité, pour les usagers, d'analyser les synthèmes existants en leurs éléments constitutifs³⁶.

Deux noms peuvent être reliés par un fonctionnel, le plus souvent sans actualisateur du nom expansion. On peut les appeler synthèmes prépositionnels; *tasse à café* s'oppose à *tasse de café*, qui est un syntagme, puisqu'on peut dire: *une grande tasse de café bien sucré*. Les prépositions les plus fréquentes sont *à* et *de*, mais on rencontre *en* (*arc-en-ciel*), et le modèle n'exclut pas le recours à d'autres prépositions.

On peut dire qu'il y a, essentiellement, deux modèles de synthèmes prépositionnels: celui où apparaît une préposition et un substantif et celui où une préposition relie deux substantifs.

Les premiers se distinguent nettement, en toute circonstance, des syntagmes prépositionnels de la syntaxe libre: dans ces composés, l'article précède la préposition: *un sous-main, une avant-scène*. Ils se divisent, par ailleurs, en deux classes bien distinctes: les exocentriques et les endocentriques.

Dans les exocentriques, le substantif ne constitue pas le centre ou noyau du composé, au sens où le noyau marque la catégorie par rapport à laquelle le composé indique une sous-catégorie: *un sous-main* n'est pas une sorte de main, ni la partie d'une main, mais "un quelque chose qui a la propriété indiquée, c'est-à-dire celle de pouvoir se placer sous la main". C'est pourquoi tous ces composés sont en principe masculins, quel que soit le genre du substantif: *un après-guerre, un sans-culotte*, etc.

³⁶ *Ibid.*, p. 267, § 6.65.

Dans les endocentriques, la préposition est un élément subordonné au substantif, dont il représente une sous-catégorie ou une partie: *avant-bras, avant-scène, etc*³⁷.

6. ÉTUDE PARTICULIÈRE D'UN CORPUS CHOISI

Nous allons étudier les synthèmes prépositionnels qui apparaissent comme des entrées dans les Dictionnaires Robert³⁸:

Abri-sous-roche	à côté
à coup	acquit-à-caution
à-peu-près	à-pic
après-demain (midi, ski)	à-propos
arc-en-ciel	avant-bassin (scène, veille)
bec-de-corbin (lièvre)	belle-de-jour (nuit)
bouche-à-bouche	boute-en-train
bouton d'or	bric-à-brac
c'est-à-dire	chef-d'oeuvre
chemin de fer	chez-moi (soi)
clin-d'oeil	col-de-cygne
contre-alizé (amiral)	coq-à-l'âne
coup-de-poing	croc-en-jambe
dessous-de-plat (table)	dessus-de-lit (plat, porte)
eau-de-vie	entre-deux-guerres(entreligne)
esprit-de-bois (sel,vin)	fil-à-fil

³⁷ TOGEBY, Knud (1985), *Op. cit.* Vol. 5, p. 61.

³⁸ ROBERT, Paul (1970), *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Société du nouveau Littré. ROBERT, Paul (1978), *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Société du nouveau Littré.

Pour les synthèmes où le noyau est une préposition on n'a pas donné toutes les entrées: *avant, contre, dessous, dessus, sous* font partie d'autres synthèmes en plus de ceux que nous avons choisis. Il en va de même pour certains synthèmes formés de deux substantifs reliés par une préposition: *belle-de-jour (nuit ...), pied d'alouette (poule ...), tête de clou (moineau ...)*, etc.

foie-de-boeuf	gueule-de-loup
hors-bord	hors-d'oeuvre
laissé(e)-pour compte	main-d'oeuvre
maître-à-danser	mont-de-piété
oeil-de-boeuf (chat)	pas-de-géant
pied-à-terre	pied d'alouette (biche, poule)
pince-sans-rire	pomme de terre
porte-à-faux	pot-au-feu
pou (poult, pout)-de-soie	prêt-à-porter
quart-de-rond	queue d'aronde (rat, renard)
rez-de-chaussée (jardin)	roi-de-coeur
sang-de-dragon	sans-emploi (travail, patrie)
sous-alimentation (main, sol)	tape-à-l'oeil
terre-à-terre	tête-à-queue (tête)
tête-de-clou (loup, moineau)	tire-d'aile (à)
tout-à-l'égout	vert-de-gris
vis-à-vis	vol-au-vent

Parmi les synthèmes choisis certains n'apparaissent comme des entrées que dans le *Petit Robert*; ce sont: dessus-de-plat (de table...), dessus-de-lit (de porte...), maître-à-danser, oeil-de-boeuf (de chat...), prêt-à-porter, queue d'aronde (de morue, de rat), tête-de-clou (de loup, de moineau...), vert-de-gris.

Il y en a deux qui, au contraire, apparaissent seulement dans le *Robert*: après-guerre, arc-en-terre.

Contre-alizé et contre-amiral apparaissent dans le *Robert* comme des composés, dans l'entrée *contre*; même chose pour tête-à-queue, alors que contre-attaque et tête-à-tête, par exemple, constituent des entrées.

En plus des définitions de synthème que Martinet a données dans les différents articles et ouvrages cités, il a proposé une nouvelle délimitation du terme, à partir des exemples concrets que nous avons proposés, c'est-à-dire les entrées des Dictionnaires *Robert*. D'après lui, il y aura un synthème:

À propos des mots composés, considérés inanalysables sémantiquement

1. Si au moins un des éléments n'apparaît pas ailleurs dans la langue contemporaine: bric-à-brac, queue d'aronde, tire d'aile(à), vis-à-vis;

2. Si le sens ne se déduit pas de l'interprétation syntagmatique de l'ensemble: bric-à-brac, c'est-à-dire, coq-à-l'âne, pou (poult, pout)-de-soie;

3. Quand on trouve un complexe analysable en noyau + expansion, qui n'appartient pas à la même classe que son noyau; on en distingue quatre types:

- Type 1. Substantif avec noyau verbal: acquit-à-caution, boute-en-train, pince-sans-rire, porte-à-faux, tape-à-l'oeil, vol-au-vent;

- Type 2. Substantif avec noyau prépositionnel: à-coup, à-peu-près, à-pic, après-ski, à-propos, à-tire-d'aile, avant-bras..., chez-moi, contre-alizé (...), dessous-de-plat (...), dessus-de-porte (...), en-cas, entre-deux-guerres (...), hors d'oeuvre, sous-main (...), etc.

- Type 3. Substantif avec noyau adjectival: belle-de-jour (nuit), laissé(e)-pour compte, prêt-à-porter, vert-de-gris.

- Type 4. Adverbe avec noyau prépositionnel: après-demain.

4. On aura aussi un syntème lors des complexes: substantif + préposition + substantif où le noyau et le syntème appartiennent à la même classe: abri-sous-roche, arc-en ciel, chef-d'oeuvre, clin-d'oeil, coup-de-poing, eau-de-vie, [esprit-de-bois, hors-d'oeuvre, main-d'oeuvre, oeil-de-boeuf, pied d'alouette (biche, poule), queue d'aronde (morue, rat),] sang-de-dragon, tête-à-queue (tête), tête-de-clou (loup, moineau), vert-de-gris.

Le critère syntaxique qui permet de reconnaître un syntème est l'absence d'article devant le deuxième substantif. Mais l'article peut apparaître exceptionnellement; *armée de l'air*, par exemple, est un syntème, même s'il n'apparaît pas comme entrée. Dans ce cas c'est le critère de la non détermination des éléments du complexe qui est décisif.

On peut classer les syntèmes prépositionnels d'après la relation qui s'établit entre les deux substantifs ou d'après la fonction que l'on attribue au(x) substantif(s). Pour les syntèmes du corpus, ces relations peuvent être:

1. De lieu: abri-sous-roche, arc-en-ciel, avant-bras (scène), dessous-de-plat (table), dessus-de-lit (porte), hors-bord, pied-à-terre, sous-sol.

2. De temps: après-demain, après-midi, avant-veille.

3. De destination: après-ski.

4. De manière: à tire-d'aile, bouche-à-bouche, croc-en-jambe, fil-à-fil, pied-à-terre, pot-au-feu, terre-à-terre, tête-à-queue (tête), vis-à-vis.

5. Le deuxième substantif fait référence à l'origine: pomme de terre; à l'agent: clin d'oeil, coup-de-poing.

Dans certains cas, le deuxième substantif fait référence à un **trait distinctif** du premier: bouton d'or, eau-de-vie, mont-de-piété, sans-emploi (patrie).

Quelquefois, surtout quand il y a deux substantifs reliés par une préposition, on peut se trouver devant une **métaphore**; le sens de l'ensemble n'équivaut à celui de ses composants qu'en tenant compte d'une ressemblance plus ou moins claire. C'est le cas de: bec-de-corbin (lièvre), belle-de-jour (nuit), bouton d'or, eau-de-vie, esprit-de-bois (sel, vin), foie-de-boeuf, gueule-de-loup, oeil-de-boeuf (chat), queue d'aronde, sang-de-dragon, tête-de-cloup (loup, moineau).

Darmesteter parlait déjà de ce procédé de formation de mots. Il signalait qu'un certain nombre de composés reposait sur une figure de style, la synecdoque ou la métaphore: "La synecdoque forme des juxtaposés de coordination, la métaphore des juxtaposés de subordination. Quand on dit un *rouge-gorge*, on fait une synecdoque, c'est-à-dire on désigne un certain oiseau tout entier par sa qualité la plus saillante; quand on dit un *pied d'alouette*, on fait une métaphore,

c'est-à-dire on désigne une plante par le nom d'un objet auquel on la compare par la forme"³⁹.

Ces métaphores ont été largement étudiées par Pierre Guiraud⁴⁰ qui consacre un chapitre de son ouvrage *Structures étymologiques du lexique français* à l'étude de ce qu'il appelle les taxinomies populaires. Dans ce chapitre il fait référence à une façon de nommer les plantes, d'après lui une des plus fécondes, qui consiste à en assimiler quelque partie (feuille, fleur, épi, racine) à la partie correspondante du corps d'un animal⁴¹. C' est le type *pied-d'alouette*, dont on a cité quelques-uns dans les exemples du corpus. Guiraud parle de plus d'un millier de mots formés sur ce modèle.

Quelques-uns de ces signifiants peuvent entrer dans d'autres systèmes taxinomiques, par exemple celui des outils: *queue d'aronde*.

Dans le cas des plantes, le nom de la partie du corps joue le rôle de morphème significateur de classe; le nom de l'animal constitue la variable spécifique. Les morphèmes sont en petit nombre; par ordre de fréquence il cite: des pieds (pattes, pas), des langues, des yeux, des queues, des gueules et des oreilles.

Nous allons faire, finalement, quelques remarques à propos des synthèmes qui ne sont pas des entrées de Dictionnaire.

Il y en a quelques-uns qui sont inclus dans l'entrée correspondante au premier des éléments qui les composent. Ils ressemblent beaucoup aux syntagmes libres mais dans le cas des synthèmes on a affaire à de vraies unités sémantiques; dans *chemise de nuit* ou *verre à vin*, par exemple, on a des synthèmes, dans *chemise de sport* ou *verre de vin* des syntagmes.

³⁹ DARMESTETER, Arsène (1964), *Op. cit.*, pp. 74 et ss.

⁴⁰ GUIRAUD, Pierre (1986), *Structures étymologiques du lexique français*. Paris, Larousse.

⁴¹ GUIRAUD, Pierre (1986), *Ibid.*, p. 155.

Dans ces types de synthèmes, le deuxième substantif peut faire référence:

1. À la destination que l'on donne au premier; c'est le cas des types: boîte à bijoux (à cigares, à fromage), **boîte aux lettres**, fer à repasser, machine à coudre (à écrire), maillot de bain, pot à lait, salle d'attente, verre à vin.

2. À un type concret ou particulier dans l'ensemble des objets désignés par le premier; ce sont des synthèmes du type: **armée de l'air**, armée de mer (de terre), chien de berger, huile d'olive, juge de paix, moulin à café, ombre à paupières, piano à queue, rouge à lèvres, sac à main.

3. À un trait distinctif du premier: bateau à vapeur, moulin à café.

4. Le deuxième substantif peut être l'agent: clair de lune (terre).

5. Quelquefois, le sens ne se déduit pas de celui de ses composants, au moins le premier n'est pas considéré comme la classe générale et le deuxième comme une restriction ou limitation de la même classe. C'est le type: chemise de nuit, robe de chambre, fer à repasser.

On pourrait faire référence aussi à un autre type: celui où la préposition apparaît en premier lieu; il s'agit de formes du type: après (ou avant) rasage, après shampoing, soleil, etc.

À côté des synthèmes où deux substantifs sont reliés par une préposition, on trouve aussi des synthèmes à expansions multiples, formations beaucoup plus laborieuses, qui appartiennent surtout aux vocabulaires techniques, créés par un souci de donner d'un objet une désignation non-ambiguë, aussi descriptive que possible de l'objet et frisant même la définition. C'est le cas, par exemple, de: aéroglisseur à jupes souples, ou bien: charrue pour labour à plat à traction animale sans avant-train.

À propos des mots composés, considérés inanalysables sémantiquement

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la langue française possède un modèle très productif pour la formation de mots nouveaux, celui de la composition synthématique, en particulier celui où une préposition relie deux substantifs. Il s'agit de mots composés qui sont considérés inanalysables sémantiquement et qui forment par conséquent une unité de sens.

La productivité est plus accusée dans le cas des vocabulaires spécialisés: machines, outils divers; dans ce que Pierre Guiraud appelait la taxinomie populaire: désignation des plantes ou des objets de la vie quotidienne au moyen d'une métaphore ou d'une synecdoque; sans oublier le domaine de la publicité, où le modèle synthématique est productif grâce à une des caractéristiques de ce type de composés, qu'on a déjà commentée: l'économie des moyens grammaticaux qui répond à la loi du moindre effort.

DESCIFRAR UN MENSAJE CRIPTICO: CONSIDERACIONES ACERCA DEL ARGOT EN FRANCÉS CONTEMPORANEO

Mónica DJIAN CHARBIT

La evolución de la lingüística en la segunda mitad del siglo XX habrá contribuido a la caída de dos mitos: el de la homogeneidad de la lengua y el de la estabilidad en un período de tiempo limitado. Ambos han sido sustituidos por la diversidad y la variabilidad. Describir el francés hoy en día supone el preguntarse: ¿en qué francés se está hablando? ¿Qué significa "hablar francés"? Los factores geográficos, culturales y sociales de la variación lingüística se combinan con la evolución de los medios de comunicación para hacer de la lengua francesa una lengua mosaica en movimiento¹. El francés se mueve, y lo hace constantemente.

Cuando se habla de argot, hay que precisar ante todo que un argot² no es un idioma sino un léxico. En líneas globales, su fonética y su gramática son las de la lengua común, generalmente en su forma popular [por ej. elisión de la *e* muda, de la vocal *u* [y], omisión de la primera partícula *ne* de las negaciones]. El argot proviene de grupos relativamente homogéneos, en general bastante reducidos y sobre todo

-
- ¹ El movimiento del francés es particularmente verificable en lo que se llama el *français branché*. Ser *branché*, es estar al corriente de lo que se hace, en contacto directo con el mundo y la evolución de la comunicación.
 - ² Llamamos la atención sobre el valor introducido por el determinante *un*, ya que entendemos que existen varios argots.

ambulantes. Esto sucede desde la Edad Media, cuando se oye el argot de los segadores, el de los deshollinadores, o el de los fundidores de campanas. Es un fenómeno que hoy día se puede observar todavía: argot de las medias, del deporte, del teatro, de los músicos, de los militares, de los médicos, de la juventud, de los carniceros, etc. Es preferible por tanto considerar el concepto "argot" como algo plural, multiforme.

Hay que decir que actualmente se ha despertado un interés creciente por las hablas argóticas y son numerosos los estudios consagrados a esta cuestión. Así existe un Centro de Argotología en el departamento de Lingüística General y Aplicada de la Universidad René Descartes, en París V, que tiene ya publicados once números de sus documentos de trabajo. En 1989, se celebró en Francia, en la ciudad de Besançon, el primer Coloquio Internacional de Argotología. El Centro de Argotología publica sus Actas cada año. Por otra parte, como ya lo hemos señalado, muchos son los lingüistas que han escrito sobre el argot, como Albert Dauzat³, Pierre Guiraud⁴, o más recientemente Denise François⁵ o Georgette Bensimon-Choukroun⁶. Existen también bastantes diccionarios, unos de carácter general, otros más especializados, como el dedicado a los argots franceses por Gaston Esnault (1965), el que recoge el francés argótico y popular (François Caradec, 1977), el del francés no convencional de Jacques Celler y Alain Rey (1980), el del francés "branché" (Pierre Merle, 1986) o el diccionario de argot de Jean-Paul Colin (1990).

Sin embargo, todavía, la mayoría de los diccionarios de argot contemporáneo son, en cuanto a su calidad, relativamente mediocres y poco satisfactorios. A la vista de estos diccionarios, es evidente que no parece tan fácil establecer una verdadera especificidad argótica, una

³ A. Dauzat, *Les argots, caractères, évolution, influence*. París, Delagrave, 1956 (1929).

⁴ P. Guiraud, *L'argot*. París, P.U.F., 1985 (1956).

⁵ D. François, "La fonction de familiarité de l'argot", en *L'argoterie*, Sorbonnargot, 1989, pp. 140-143.

⁶ Bensimon-Choukroun, G, "Les mots de connivence des jeunes en institution scolaire: entre argot ubuesque et argot commun", en *Langue Française*, 90, mayo 1991, pp. 80-94.

frontera, incluso aproximativa, entre argot, francés popular y francés familiar. Los lexicógrafos se ven superados por un vocabulario que se renueva muy rápidamente, que tiene formas múltiples, orígenes sociológicos diversos, y que está siendo difundido de manera acelerada por los medios de comunicación. Así, estos autores hacen convivir arcaísmos, neologismos, jergas de especialidad, argot común, argots de microsociedades, o lenguaje familiar.

Debemos señalar que el argot puede asumir diversas funciones: una función críptica, una función lúdica⁷ y una función ludicocríptica. El argot puede desempeñar también otras funciones que dependen del pudor o del esnobismo⁸. Sin embargo, considerar la función críptica como central para poder hablar de argot, no quiere decir que toda actividad de criptología lingüística provoca la formación y la puesta en práctica de un argot. Un mensaje codificado, del tipo de los que les fueron mandados por la radio de Londres a los franceses de la Francia libre de la Segunda guerra mundial, no pertenece a la argotología sino al servicio encargado de la correspondencia en escritura cifrada (escritura secreta).

En todos los mecanismos formales que presiden a la elaboración de diversos argots, casi sólo le atañe al léxico. El argot es como un fenómeno léxico que crea términos que duplican el vocabulario usual. Pero el poder críptico de este argot contemporáneo depende mucho de los préstamos muy frecuentes que el francés ha tomado de dos lenguas extranjeras: el árabe y sobre todo el *manouche* (lengua gitana). Así, en la actividad lingüística de los presos, todos los procedimientos se entremezclan para formar un argot difícilmente comprensible del exterior.

Un argot, antes de ser un conjunto de palabras, un léxico, una reunión de expresiones, es una actividad social de comunicación en el interior de un grupo más o menos consolidado, más o menos importante.

⁷ La pantalla publicitaria "Paris contre la drogue" emitida en Francia, en abril de 1990, recurrió al argot para hacer pasar mejor el mensaje.

⁸ En efecto, *tu me bottes* [me convienes, eres mi tipo] no equivale a *tu me plais*.

1. BUCEANDO EN LA DIACRONIA

El término aparece por vez primera en 1628⁹ y no designa una lengua sino el oficio, la corporación de los ladrones. De ahí provienen el sustantivo *argotiert*, o sea *ladrón* y el verbo *argoter* o sea *mendigar*. Se sabe que la palabra aparece primero en una obra titulada *Jargon de l'argot réformé* de 1628, que se compone de un léxico de la jerga del **Argot** o cofradía de los mendigos profesionales, jerga que tiene mucho que ver con la de los **Mercelots** o vendedores ambulantes.

La Jerga del Argot describe extensamente las diversas formas de la mendicidad con algunos sinónimos para referirse a la acción de mendigar: *argoter*, *trucher*, *ballader*.

Los nombres del *mendigo* se remontan a dos significados principales: por una parte, es un vagabundo que recorre los caminos (*bier*, *embier*, *trimer*); por otra parte, es un individuo que llama (*frappe*) a la puerta, un pillo, un guasón (un coquin, un tapin, un taquin), son palabras que proceden de verbos con el significado de "frapper". También lo tienen los verbos *trucher*, *argoter* (*secouer*), *baller* (*secouer*).

El mendigo, como el vendedor ambulante, son personas que llaman a la puerta con insistencia. Además este término recobra metafóricamente la idea de "importunar", y la de "regatear", acepciones que encontramos en *taquiner*, *argoter*, *balloter*, etc. Finalmente la expresión "donner des coups répétés" implica la idea de acción y de trabajo.

La acepción primitiva *argoter* (*secouer*) ha dado lugar a tres definiciones. *Argoter*, es hacer un trabajo penoso y poco eficaz (à "coups" heurtés), como es el del *argotier*, obrero malo, comerciante

⁹ Ver a este propósito el artículo de L.-J. Calvet, "L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique (autour de Pierre Guiraud), en *Langue Française*, 90, mayo 1991, pp. 40-52; pp. 46-48.

de caballos poco escrupuloso, chapucero. *Argoter* es mendigar, ir de puerta en puerta, como el *argotier*, o sea el mendigo; *argoter* es finalmente importunar ("secouer les gens", *taquiner, tracasser*).

El galicismo "argot" empleado en español, o *slang* en inglés, designaba en principio la colectividad de los mendigos que constituían el Reino del Argot; el término se refirió después a su lenguaje; se habló de la jerga del Argot, y luego sólo del argot. El argot, heredero de la antigua jerga (jargon), representaba por lo tanto el lenguaje especial del hampa, de la gentuza, o sea el conjunto de palabras propias de los pícaros, de los malhechores, creadas y empleadas por ellos mismos, con exclusión de los demás grupos sociales que las desconocían o no las utilizaban fuera de circunstancias excepcionales. Por lenguaje especial, entendemos cualquier habla propia de un grupo que comparte por otra parte la lengua de la comunidad en la que vive. Señalamos que un lenguaje especial se reduce generalmente a un vocabulario, ya que el usuario conserva la pronunciación y la gramática de su lengua usual (tiempos de verbos, construcciones de la oración, etc...).

Tres elementos entran en la constitución de esta lengua especial:

1ª Un vocabulario técnico que expresa nociones, actividades, categorías propias del hampa y que reflejan una forma de cultura, un modo de sensibilidad, una mentalidad, una concepción de la vida muy particulares;

2ª Un vocabulario secreto nacido de las exigencias de una actividad maligna que dispone de medios de creaciones verbales originales;

3ª Un vocabulario "argótico" formado de un conjunto de palabras técnicas y sobre todo palabras secretas que sobreviven a su función primera como un *signum* diferenciador gracias al cual el "argotier" reconoce y afirma su identidad y su originalidad.

Sabemos que existía ya una jerga de los pordioseros desde una fecha muy lejana: *Le jeu de Saint Nicolas*, de Jean Bodel d'Arras, a

finales del siglo XII, ponía en la boca de tres pícaros unas réplicas indecifrables y que parecían un lenguaje convencional y secreto. A mediados del siglo XIII, un tratado de gramática provenzal, *Le Donats provensals* mencionaba un *gergon* o lengua de los pícaros. A partir de esta época, diferentes documentos, especialmente los archivos de la policía, consignaban cierto número de términos jergales. A mitades del siglo XV, el proceso de los Compagnons de la Coquille (1455) revelaba un vocabulario de su jerga. Se sabe que los *Coquillards* formaban una corporación de ladrones, de timadores, de falsarios, de tramposos, con sus aprendices, sus maestros y su jefe o Rey de la Coquille¹⁰.

La mayoría de los países tuvieron un argot criminal cuya existencia está atestada a partir del siglo XV; Italia tuvo el fourbesque, España la germanía, Portugal el calao, Alemania el Rotwelsch, Inglaterra el cant.

En el siglo XVIII se produjeron aportaciones relativas al argot de las cuadrillas de bandoleros (Cartouche y su autor Granval); en el XIX al vocabulario argótico de Vidocq, policía-presidiario, que dejó un léxico de más de mil quinientas palabras sobre el argot hablado en los presidios (Brest) a principios de siglo; en el XIX al léxico relativo al mundo del crimen a través de las obras de Victor Hugo, Balzac y Eugène Sue.

A partir del siglo XIX, y como consecuencia de un cambio en las condiciones sociales, el hampa pierde su vocabulario que, al vulgarizarse, se vuelve público.

¹⁰ El poeta François Villon frecuentó a los Coquillards de quienes tomó la jerga argótica.

2. ARGOTS EN LA LENGUA FRANCESA CONTEMPORANEA

Si se le interroga a un francófono parisino sobre el argot, evocará sin lugar a dudas el argot clásico, el de las fortificaciones, de la Butte, de Ménilmontant, de Sébastopol, de Batignolles, todos ellos relativos a barrios de París. Este argot tradicional está todavía esporádicamente en vigor, sobre todo en algunas tascas del noreste de París. No ha desaparecido totalmente: canciones y otro tipo de textos¹¹ lo perpetúan (a través de Bruant o de los guiones de Audiard), y ha dejado numerosas huellas en el argot común.

Podríamos creer que el argot es un fenómeno típicamente parisino. Sin embargo existen sin ninguna duda muchos argots en todos los grandes centros urbanos (Marsella, Lyon, Lille..)

Este argot se fundamenta en una larga tradición, y no constituye, como ya lo hemos dicho, un monobloque, sino un conglomerado de hablas unidas a unos grupos de quienes reforzaba la cohesión, la connivencia. Actualmente el argot ya no es representante de un tipo de una sociedad. El argot tradicional posee su temática particular (la bebida, el sexo, el juego, el dinero) que lo distingue perfectamente de las otras formas de argot por una parte y de la lengua popular por otra.

El argot actual ha perdido el carácter de lengua secreta que poseía hasta el siglo XIX. Ello ha sido el resultado de un proceso de asimilación abusiva entre el argot propiamente dicho, el lenguaje popular y los argots profesionales y escolares. Los oficios tienen su jerga, es decir un lenguaje técnico elaborado para la transparencia profesional entre iniciados o especialistas. Ni que decir tiene que esta transparencia representa opacidad, niebla para el profano; de ahí un posible deslizamiento de la jerga hacia el argot. Se ha adoptado el término de *jargot* para designar todos los empleos en los cuales se insertan jerga y argot. Por ejemplo, *poser une perf* (*perfusion*)

¹¹ D. François, "La littérature en argot et l'argot dans la littérature", *Communications et langages*, nº 27, 1975, pp. 5-27.

pertenece a la jerga o al argot (dos enfermeras pueden emplear este vocabulario entre ellas para que el enfermo no las entienda).

Si admitimos que la función críptica del argot se ha quedado totalmente atrofiada, reconocemos sin embargo que su modo de formación sobrevive en el argot usual.

Toda lengua posee dos categorías de palabras:

- palabras técnicas que designan el universo material de los hablantes, el conjunto de cosas, de personas, de ideas en el cual viven.
- términos afectivos que traducen sus sentimientos, sus juicios, su actitud para con su entorno.

El argot es a la vez la lengua de una actividad económica y social, de un cierto modo de vida, y la de una mentalidad, de una sensibilidad, de una cultura particular.

Los *parlers branchés* de la juventud actual representa el relevo de un argot tradicional que está desapareciendo. Parlés branchés en plural, porque se trata de hablas de los grupos de jóvenes muy diferenciados¹²: los *minets* no son los *punks*, ni los *skins*, ni los *zulus*. Estas hablas están mal consideradas por los que hablan el argot tradicional y sin embargo presentan las mismas características habituales de los argots. A través de los medios de comunicación sobre todo, los *parlés branchés* se extienden en toda la población francófona, lo que explica su alto porcentaje de renovación (particularmente en el campo de las drogas), y su riqueza en sinónimos, carácter particular del argot tradicional (ej: para decir un *porro*, tenemos *joint*, *loinj*, *pétard*, *tarpé*, *stick*, *cône*, etc.). Hundiendo sus raíces en los argots tradicionales, en los *jargots* e incluso en los *parlés branchés* contemporáneos, desde principios de siglo, se desarrolla un argot común comparable al *slang* de los ingleses. Este argot se caracteriza por su entrada en algunos

¹² Cf. V. Obalk et al, *Les mouvements de mode expliqués aux parents*. París, Laffont, 1984. et plus récemment, P. Louis y L. Primaz, *Skinheads, taggers, zulus & Co*. París, La Table Ronde, 1990.

dicionarios usuales como *Le Larousse* o *Le Petit Robert*. Palabras como *boulot*, *bossier*, *turbiner*, *chocottes*, figuran, generalmente con la mención arg. (argótico) o fam. (familiar). La mayoría de los francófonos conocen estas palabras y las toleran. Este argot común es representativo de una interpenetración que siempre existió entre argots y lengua común. Contribuye a enriquecer la lengua común.

En el francés actual coexisten el argot tradicional, los *jargots*, los *parlers branchés* y el argot común. Si es verdad que la literatura recurre al argot, particularmente la novela policíaca¹³, el argot permanece como un fenómeno fundamentalmente oral. Al argot no se le puede separar de su medio ambiente, como cualquier fenómeno lingüístico. Sin embargo se le puede estudiar, tratando de no destruir, al querer desmenuzarse, su constante creatividad. En efecto, el argot es como una forma de vida, inseparable de ciertas situaciones de comunicación. Lo cierto es que el hecho argótico es una realidad, y una unión existe entre el *louchébé* de los carniceros y el *verlan* de los jóvenes, entre el argot tradicional y una especie de *novlangue* en vías de emergencia, una especie de novargot de las tribus urbanas.

3. PROCESOS DE CREACION Y ANALISIS DEL PROBLEMA

Hoy en día no existen unas leyes propias del argot, sin embargo podemos señalar toda una serie de tendencias de carácter general:

- la metáfora y el epíteto de origen técnico y criptotécnico en los cuales la imagen siempre es sencilla e inmediatamente clara. Así todo lenguaje secreto actúa por sustitución: o se cambia el significado, o se cambia la forma. El epíteto y la metáfora constituyen los modos más corrientes de la creación críptica. Por ironía, se les llama *pattes* a las piernas, *sang* a la uva, *battant* al

¹³ Podemos citar a escritores como P. Siniac, A. Varoux, H. M. Jaouen o San Antonio.

corazón, *rongeur* al taxímetro, *tarte* a la bofetada, *moulante* o collante a la falda, *bavard* al abogado.

- la sustitución sinonímica y la existencia de series sinonímicas propias del argot. Esta es sin ninguna duda la ley del argot más importante; de todas las etimologías, la más verosímil será siempre la que coloca la palabra en una serie de sinónimos.

La sustitución sinonímica llamada también derivación o filiación sinonímica es una forma de cambio de significado constante en las hablas populares. Así, como se le asimila la cabeza a una fruta, toda la fruta o verdura son susceptibles de designarla: *poire*, *pomme*, *cassis*, *fraise*, *citron*, *tomate*, *patate*, *ciboule*, etc.. Al policía se le conoce como *le roussin*, *la bourrique*, *le poulet*, *la cogne*, todas denominaciones argóticas del caballo. Este procedimiento no tiene nada específicamente argótico, pero se entienden las posibilidades que ofrece a un lenguaje secreto.

- la sustitución homonímica en tanto que juego de palabras fundado en una similitud de sonidos que oculta una diferencia de significados. Así, *baiser* (*tromper*) es un juego de palabra sobre *boiser* (*tromper* en antiguo francés). Un accidente semántico conscientemente y sistemáticamente explotado es la atracción homonímica; dos palabras que se parecen se contagian: así se dice *plein comme une bourrique* en vez de *plein comme une barrique* (borracho como una cuba).

Puede ser también una falsa etimología. Se trata de expresiones populares y de origen afectivo que el argot usa con fines crípticos. La etimología popular dejó numerosos rasgos en francés que transforma la palabra inglesa *country-dance* en *contredanse*, *le pot au rose* (el colorete) en *le pot aux roses* (descubrir el pastel).

- los préstamos dialectales y en particular los del provenzal; los préstamos de los idiomas y de los argots extranjeros.

Entre los medios lingüísticos ordinarios, los préstamos a las lenguas extranjeras tienen muy poco rendimiento críptico. Si el argot moderno contiene bastantes palabras extranjeras, el análisis demuestra

que generalmente no son de origen argótico. El argot toma préstamos de lenguas extranjeras para nombrar a los pueblos extranjeros: el árabe es un *crouilla* (*ami* en árabe), el negro un *bougnoule*, del nombre de una tribu africana, el gitano un *manouche*, de la misma manera que en el lenguaje popular el alemán es un *Fritz*, el inglés un *rosbif*, el italiano un *macaroni*.

Por el contrario el argot toma muchos préstamos de los dialectos indígenas. El argot, antiguo y moderno, contiene un gran número de regionalismos, formas picardas y provenzales en particular: así, *pègre*, *esquinter* [hacer polvo], *castagne*, [puñetazo] *se cavaler* [pirarse] son palabras del Midi de Francia.

- resurgimiento y vuelta de formas argóticas arcaicas; por ej *baratiner* [camelar] es una forma argótica del antiguo *barater* que tiene a la vez el sentido de trocar y de defraudar, engañar.

- la sufijación parasitaria deriva de un modo particular de codificación; es el más rudimentario, consiste en disfrazar las palabras de una sílaba convencional. La hipertrofia de este modo de sufijación es uno de los rasgos del argot moderno, sin embargo el procedimiento en sí es muy antiguo. Hoy en día estamos en plena fantasía, y cualquier sufijo puede venir a decorar el final de la palabra cuya raíz está seccionada de manera arbitraria. Por ej. clodo (clochard), espingouin (español), amerlot (americano), chinetoque (chino), dirlot (director), sourdingue (sordo).

Se conoce en el argot usual la hipertrofia de ciertos procedimientos que son de origen popular; el carácter de este lenguaje es la libertad, la expresividad y la tecnicismo. Los sufijos tienen una significación precisa, se someten a unas reglas de empleo fijadas por la gramática; el pueblo, por el contrario, los usa libremente. El sufijo *-asse* sirve normalmente para formar sustantivos: *pétasse* [mujer, prostituta], *conasse* [vagina, chica, chica estúpida], sin embargo se emplea también para formar adjetivos: *dégueulasse* [asqueroso], *feignasse*. [vago].

Se introducen sonidos eufónicos entre raíz y sufijo: se dice *se pieuter* (sobre *pieu*), *zieuter* (sobre *les yeux*)....

Por otra parte la expresividad recae sobre ciertos tipos de sufijos, los peyorativos *-aud, -ard*; los diminutivos *-ette, -ot, -on*; los aumentativos *-asse, -ousse, -ouille, -aille*, todos ellos con un valor peyorativo y despreciativo ya que la ironía y la degradación de los valores constituyen el rasgo esencial de la afectividad popular.

pétrolette, motocicleta de pocas cilindradas; *bourricot*, testarudo; *lopette*, homosexual; *putasse*, superlativo de puta; *chiard*, niño pequeño; *chiasse*, diarrea-miedo-problema; *soulaud* o *soulot*, borracho; *trouillard*, miedoso; *vinasse*, vino malo, *un charlot*, un individuo sin valor.

- el truncamiento¹⁴ o corte de la palabra es uno de los procedimientos normales de las lenguas técnicas, pero puede asegurar a veces un papel críptico. Vidocq daba unas veinte palabras truncadas, las primeras que aparecen en el argot, por ej. *bath* (*battant, neuf*), *occase* (*occasion*), *à perpète* (*à perpétuité*). Estas formas son numerosas en el argot moderno: *camelote*(=*drogue*) >*came*; *poteau* (=camarade) > *pote*; *vapeurs* (=évanouissement [desmayo]) > *vape* (maquereau [chulo]) > *mac*.

El truncamiento puede afectar a la parte del término inicial. Así la sufijación parasitaria *alboche* por *allemand* dio *boche*; asimismo *arbi* (*arabe*) llega a ser *arbicot*, luego *bicot*, después por truncamiento de la final, *bique, bic*; *le saucisson* es primero *sauciflard*, luego *siflard*, etc. Este proceso está de moda desde hace bastantes años; *sympa, impec, imper*, etc., y es de una gran productividad.

- las codificaciones consisten en disfrazar la palabra deformándola por inversión de las letras o sílabas o por la introducción y sustitución de letras parásitas según un esquema convencional que constituye el código. Las codificaciones parecen originarios de Extremo Oriente; son los argots profesionales anamitas los que presentan las codificaciones más complejas entre los cuales son prototipos el *largonji* y el *javanais*.

¹⁴ Aquí tenemos un ejemplo de economía lingüística de la que habla Martinet.

Este código hace su aparición en el argot francés con Vidocq, primero en su forma simple; la letra inicial (llamada K) es sustituida por una l y trasladada al final de la palabra sin añadirle ningún sufijo; se obtiene por lo tanto una clave L K para la cual *largonji* representa la codificación de la palabra *jargon*; el elemento final *ji* representa la forma pronunciada de la consonante *j*, pero no en su forma escrita sino en su forma oral; el *largonji* es en efecto un código oral. En teoría tal código no es un léxico. Permite deformar una palabra cuando es necesario; sin embargo, una palabra codificada muy a menudo acaba por lexicalizarse; de ahí la existencia de numerosas formas de ese tipo. Se supone que cambiar la clave o añadir un sufijo a una palabra permite la renovación de las formas secretas. Así el *louchébem*¹⁵, que hemos citado más arriba, es una forma más compleja del *largonji*: a la clave L.....K se le añade un sufijo críptico *-em*. El *louchébem*, que significa *boucher*, designa el habla específico de los carniceros de París. De hecho se le llama el *largonji du louchébem* o más familiarmente el *largomuche du louchébem*. Este argot vive todavía hoy en día en las carnicerías de París, en las cuales se le pueden oír al carnicero y a sus ayudantes expresarse a veces en un dialecto incomprensible para los profanos.

El *javanais*¹⁶, por otra parte, pariente del *largonji*, es un lenguaje convencional que se forma anteponiendo a cada sílaba francesa una de las sílabas *av* o *va*: así, *baveau*, *beau*; *gravosse*, *grosse*, *javardin*, *jardin*.

De todas maneras resulta difícil calibrar estos códigos, ya que no se conocen por textos literarios o diccionarios especializados. Ahora bien, ya hemos recordado que se trata de formas momentáneamente codificadas y no de palabras. Es claro, por otra parte, que si tienen un origen críptico, la codificación acabó por ser un juego. Estos lenguajes secretos reciben una terminología más bien flotante. Los anglófonos usan casi indiferentemente los calificativos de *speech disguise*, *disguised speech*, *play language*, *word play*,

¹⁵ Cf. el artículo de F. Robert L'Argenton, "Larlepem largomuche du louchébem", en *Langue française*, 90, mayo 1991, pp. 113-125.

¹⁶ Cf. M. Plénat., "Présentation des javanais", en *Langages*, n°101, marzo 1991, pp. 5-10.

language game o *secret language*. Estos términos aunque numerosos son tan vagos como el *langage secret* o *jeu de langage* de los francófonos. Podemos elegir dos palabras más actuales: *ludling* en inglés o *javanais* en francés.

A GUIA DE CONCLUSION

Con nuestra exposición hemos intentado clarificar el verdadero significado de la palabra *argot*. Para la gran mayoría de los hispanófonos, el argot sigue siendo un lenguaje oculto; se le acerca con bastante reserva como algo prohibido, algo demasiado difícil de aprender, algo que rechaza todas las normas de la lengua académica, algo que usa la gente que no sabe hablar bien, casi como estos malhechores de la Edad media, estos pordioseros que robaban.

Hay que saber que el argot no se tiene que distinguir en nada del vocabulario general, sólo lo distingue la mirada de los demás, es decir la norma o el purismo. Sin embargo, reconocemos que el argot es un instrumento de comunicación secundario, parasitario, que supone el manejo de la lengua común. Es caracterizable por unos criterios bien definidos: sociológico, histórico, funcional, lingüístico, etimológico, temático, etc... Lo que parece caracterizar un argot es la pequeña superficie de extensión, condición necesaria a su funcionamiento a la vez como instrumento de comunicación y de exclusión.

Tampoco sería justo hablar de niveles de lengua, ya que palabras en argot que han perdido hoy en día su carácter licencioso, son simplemente familiares. En el momento en que una palabra aparece transcrita en un diccionario, es lícito preguntarnos si ésta se merece siempre la denominación argot, ya que una de sus funciones, la función críptica, ha sido borrada. Parece más pertinente cruzar diversos criterios de tipo lingüístico y sociolingüístico para definir ya no el argot sino argots.

El argot es pues un vocabulario, una especialidad, no es de ninguna manera un idioma. La vitalidad del mercado de los diccionarios de argot, la puesta al día permanente de las palabras

argóticas no pueden significar la muerte del argot. Este sigue verde, cambia, se transforma perpetuamente, como lo atestigua su ósmosis, su difusión masiva en las diferentes capas sociales de la población, en una forma nueva que podríamos llamar el *argot popularisé*.

BIBLIOGRAFIA

BENSIMON-CHOUKROUN, G., "Les mots de connivence des jeunes en institution scolaire: entre argot ubuesque et argot commun", en *Langue Française*, 90, mayo 1991, pp. 80-94.

CELLARD, J., *Anthologie de la littérature argotique des origines à nos jours*. París, Ed. Mazarine, 1985.

FRANÇOIS-GEIGER, D., Y GOUDAILLER, J.P., *Parlures argotiques*. París, Larousse, 1991.(*Langue Française*, 90, mayo 1991).

GUIRAUD, P., *Le jargon de Villon ou le gai savoir de La Coquille*. París, Gallimard, 1968.

LOUIS, P. Y PRIMAZ, L., *Skinhead, taggers, zulus & Co*. París, La Table Ronde, 1990.

MERLE, P., *Le blues de l'argot*. París, Ed. du Seuil, 1990.

OBALK, V. et al., *Les mouvements de mode expliqués aux parents*. París, Laffont, 1984.

PLÉNAT, M., "Présentation des javanais", en *Langages*, nº 101, marzo 1991, pp. 5-10.

VERDELHAN-BOURGADE, M., "Communiquer en français contemporain: "Quelque part ça m'interpelle", phénomènes syntaxiques en français branché", en *La Linguistique*, 26, 1, 1990.

