MOTS ET CORPS BIBLIQUES

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO
MAYLIS SANTA-CRUZ (ÉD.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2021
© Les auteurs, 2021

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270
BINGES

e-ISBN : 978-2-36783-194-7

Édition originale :
ISBN : 978-2-36783-185-5
ISSN : 2265-0776

MOTS ET CORPS BIBLIQUES

Ouvrage publié avec le concours
du GRIAL, Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale et
d'AMERIBER, Amérique latine, Pays Ibériques (EA 3656)
de l'Université Bordeaux Montaigne

Université
BORDEAUX
MONTAIGNE

ameriber

GRIAL
Groupe Interdisplinaire
d'Analyse littérale

MOTS ET CORPS BIBLIQUES

Isabelle Bouchiba-Fochesato

Maylis Santa-Cruz

(éd.)

Éditions Orbis Tertius

Rappeler que la Bible féconde la littérature occidentale de multiples manières est un lieu commun et les recherches n'ont de cesse de revenir à ce texte originel comme source intarissable et matrice créative de nombre d'œuvres littéraires au fil des siècles. Ainsi, un ouvrage récent intitulé *La Bible dans les littératures du monde*, publié fin 2016 aux éditions du Cerf (dirigé par Sylvie Parizet) et auquel ont contribué des spécialistes de renom [1], témoigne que l'intérêt pour ce texte ne se dément pas.

Dans le domaine hispanique, les travaux mettant en relation littérature et texte biblique sont également nombreux et on peut citer, à titre d'exemple, l'ouvrage coordonné par Ignacio Arellano et publié en 2010 *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro* [2] ou l'ouvrage en trois tomes (Moyen-âge, Siècle d'Or et époque moderne) *La Biblia en la literatura española* [3] coordonné par Gregorio del Olmo Lete et publié en 2008.

La Bible est en littérature à la fois source d'archétypes, d'histoires, d'images mais aussi argument d'autorité, que l'on veuille démontrer grâce à elle ou contre elle. Qu'il s'agisse de citations, de références plus ou moins directes, de gloses, de prises à contre-pied, le texte des deux Testaments constitue fréquemment un arrière-plan voire un hypotexte culturel impossible à ignorer au risque de laisser en friche interprétative toute une partie des œuvres concernées.

---

1. Citons pour le domaine hispanique Christophe Couderc, Philippe Rabaté, Jean Canavaggio, Raúl Caplán, Bernard Darbord, Erich Fisbach, Marie-Claire Zimmerman.

2. Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds). *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid Francfort : Iberoamericana Vervuert, 2010, 477 p.

3. Gregorio del Olmo Lete (ed.), María Isabel Toro Pascua (coord.). *La Biblia en la literatura española. I 1. Edad media. El imaginario y sus géneros* et *La Biblia en la literatura española. I 2. Edad media. El texto, Fuente y aurtoridad.* Madrid : Editorial Trotta, 2008, 303 p. et 278 p. Gregorio del Olmo Lete (ed.), Rosa Navarro Durán (coord.). *La Biblia en la literatura española. II. El siglo de oro.* Madrid : Editorial Trotta, 2008, 394 p. Gregorio del Olmo Lete (ed.), Adolfo Sotelo Vázquez (coord.). *La Biblia en la literatura española. III. Edad moderna*. Madrid : Editorial Trotta, 2008, 546 p.

La Bible n'est bien sûr pas appréhendée par les autrices et auteurs ayant contribué à ce volume comme livre saint, c'est-à-dire comme procédant d'une parole révélée ou issue de l'autorité de prophètes. Elle est prise pour ce qu'elle est avant tout, c'est-à-dire un texte, un récit, une littérature en soi, issue de rédacteurs nombreux et distants dans le temps. Par ailleurs, et dans la mesure où notre champ d'étude est celui du monde hispanique, La Bible ici prise en compte est la Bible chrétienne, c'est-à-dire celle constituée par ce qu'il est convenu d'appeler, de manière inévitablement polémique, l'Ancien et le Nouveau Testament. En effet, si nous faisons le choix délibéré et parfaitement conscient d'appréhender ce livre comme une œuvre c'est, entre autres, parce qu'elle a un « commencement et une fin [4] » et qu'il revendique une unité. C'est Northrop Frye, dans son introduction au *Grand Code : la Bible et la littérature*, qui théorise le mieux ce point de départ qui est celui de son propre travail :

> […] traditionnellement on a lu la Bible comme une unité et […] elle a influencé l'imagination de l'Occident comme une unité. […] Elle commence là où commence le temps, avec la création du monde ; elle finit là où finit le temps, avec l'apocalypse, et, entre les deux, elle passe en revue l'histoire des hommes, ou les aspects de cette histoire qui l'intéressent, sous les noms symboliques d'Adam et d'Israël [5].

Ces quelques remarques liminaires posent bien les difficultés auxquelles ont accepté de faire face les contributrices et contributeurs de cet ouvrage tant il est vrai que tout peut sembler avoir été dit et écrit sur le « livre des livres » (le mot même de « bible » c'est *τὰ βιβλία - ta biblia*, « les petits livres » et chaque « livre » est également un récit) et sa présence en littérature. La Bible, dans sa projection littéraire, fascine et intimide tout autant sans doute que fascinent et intimident l'érudition et le matériau bibliographique qui lui sont associés, et l'on pourra s'étonner qu'un ouvrage puisse encore prétendre proposer une approche nouvelle.

Or c'est exactement ce que nous espérons offrir dans ce livre monographique en cherchant à appréhender la présence biblique au sein des fictions et poèmes comme intrinsèquement littéraire, à se confronter

4. Northrop Frye. *Le grand Code : la Bible et la littérature*. Paris : Seuil, 1984, p. 25.

5. *Ibidem* p. 25

au texte et à ce que les mots et les corps bibliques font en lui et font de lui. C'est peut-être le poète espagnol, León Felipe, républicain exilé au Mexique de 1938 jusqu'à sa mort en 1968, qui nous invite le mieux à mener cette recherche lorsqu'il écrit *:* « *El poeta al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra*[6] » et à revenir au « grand code[7] » de la littérature sans jamais en perdre le fil.

Les spécialistes d'aires géographiques et littéraires diverses, travaillant avec des outils méthodologiques différents, qui ont participé à cet ouvrage monographique n'en poursuivent pas moins le même but, celui de mettre au jour la présence fertile et féconde de la Bible dans les fibres même des textes littéraires voire montrer que ce texte, ce récit, ces histoires constituent bien une « superstructure » de tout un pan de la littérature.

Les quatorze contributions qui composent cet ouvrage s'organisent en quatre moments.

Le première, intitulé « Au commencement était le verbe » propose une approche théorique générale grâce aux quatre études de Philippe Meunier, Dominique Breton, Myriam Bernède et Federico Bravo.

Dans son texte inaugural Philippe Meunier analyse le traitement poétique et dramatique que propose Lope de Vega de la saga du roi David et de ses drames familiaux dans sa *comedia : El mejor alcalde, el rey* (1635) en mettant en évidence la trame biblique qui parcourt le tissu textuel de la pièce autour des thèmes de l'inceste et de la légitimité royale.

Dominique Breton, dans son article intitulé « La puissance des signes de la Genèse à Babel : (re)motivation et polyglossie originaire » choisit de ne pas s'arrêter à un aspect, à un épisode, à un auteur mais de se livrer à un panorama de linguistique textuelle en s'intéressant aux questions liées à la traduction et à l'interprétation (*De los nombres de Cristo* de Fray Luis de León), mais aussi à celles du théâtre et du langage verbal et de ses transpositions éventuelles dans d'autres codes sémiotiques, en particulier autour de la notion de symbole.

Federico Bravo démontre dans son texte « La Bible comme prédiscours : *memoria verborum* ou les mots lestés » que la Bible « fonctionne de manière plus ou moins délayée dans le texte comme un paysage

6. León Felipe. *Ganará la luz*. Madrid : ed. José Paulino Ayuso, Cátedra, 1982, p. 120

7. Northrop Frye. *Le grand Code : la Bible et la littérature*.

verbal, un décor langagier, une musique de fond, un arrière-plan, un cadre référentiel par défaut » et appuie sa démonstration sur l'analyse de la poésie de César Vallejo. Les mots du poète péruvien sont comme chargés du poids des mots bibliques auxquels ils n'ont de cesse de faire référence comme autant d'avatars du texte original.

Enfin, Myriam Bernède explore le « corps à corps » biblique auquel se livre dans son œuvre le poète espagnol José Angel Valente dans un dialogue incessant entre ses vers et la Bible qu'il évoque, convoque et détourne par des références aux personnages du livre des livres ou par des citations plus ou moins explicites. Tel Jacob menant son combat avec l'ange, le poète lutte avec la parole de Dieu qu'il veut transmettre mais qu'il ne peut s'empêcher de trahir.

La seconde partie de ce livre, intitulée « Le grand théâtre du monde », s'articule autour des trois analyses de productions aurisé-culaires d'Isabelle Bouchiba-Fochesato, Marie-Eugénie Kaufmant et Françoise Gilbert.

Isabelle Bouchiba-Fochesato propose dans son article intitulé « Mots et corps bibliques : poétique du dédoublement et de la rédemption dans *El amor médico* de Tirso de Molina » une analyse mettant en évidence l'existence d'un lien intrinsèque entre dédoublement et thématique biblique dans une pièce réputée appartenir au genre profane.

Marie-Eugénie Kaufmant nous invite à la rencontre des différents avatars de Marie-Madeleine, fusion de trois personnages bibliques – Marie de Magdala, Marie de Béthanie et la pècheresse anonyme pardonnée par Jésus – dans plusieurs *comedias* du Siècle d'or. Ces pièces réinvestissent, sous l'impulsion de la Contre-Réforme, la figue hagiographique comme modèle par excellence de la repentance pardonnée et proposent des personnages féminins prénommés et programmés « Madalena » comme des exemples de la grâce de l'expiation.

Françoise Gilbert, quant à elle, analyse les références à la fin de règne de David, la réorganisation de la chronologie biblique et la réinterprétation qu'en propose Calderón de la Barca dans *Los cabellos de Absalón*. Ainsi le personnage de Teuca est doté de pouvoir de divination dont est dépourvu son modèle biblique, la femme de Tekoa. Le dramaturge introduit également un épisode de rêve qui n'existe pas dans la Bible et qui a une fonction structurante dans l'œuvre caldéronienne puisqu'en permettant la promotion du personnage de

Salomon, il clôt le cycle de David et ouvre celui du bâtisseur de la première maison de Dieu.

La troisième partie de cet ouvrage emprunte son titre à l'Ecclésiaste, « Regarde ceci, c'est nouveau ? » et rassemble des contributions de Nuria Rodríguez Lázaro, Philippe Rabaté, Barbara Seray et Erica Morón qui abordent la Bible comme une matière littéraire que l'artiste retravaille pour enrichir sa création et en proposer une réinterprétation contemporaine.

Ainsi Nuria Rodríguez Lázaro interroge la présence de Dieu et sa parole dans l'œuvre du poète espagnol Luis Cernuda. Parfois violent et vengeur parfois miséricordieux et compatissant, le Dieu cernudien à plusieurs facettes à l'instar de sa représentation classique dans l'Ancien et le Nouveau Testaments. Face à l'exil intérieur dont souffre le poète, Dieu devient un destinataire, un auditeur et un réceptacle de la souffrance de l'homme. La prière devient le moyen privilégié de la communication avec un Dieu dont l'existence est sans cesse remise en cause mais nécessaire à l'accomplissement amoureux.

Après Dieu, c'est à son fils que s'intéresse cet ouvrage grâce à la contribution de Philippe Rabaté qui revient sur la présence du premier homme dans l'humanisme castillan. Il analyse les travaux de Fray Luis de León et de Benito Arias Montano et plus particulièrement les concepts de ressemblance divine et la distinction entre « *imago* » et « *similitudo* ». La question du libre-arbitre occupe également une place prépondérante chez ces théologiens du XVIe siècle ; c'est parce qu'Adam en fait un mauvais usage qu'il commet le péché originel conduisant l'humanité vers une perpétuelle recherche de rédemption. La figure adamique interroge l'origine de l'humanité et son rapport à la finitude et l'on comprend que la littérature l'ait investie de façon si intense. Philippe Rabaté propose ainsi une lecture magistrale de *El licenciado de vidriera* et de son protagoniste Tomás Rueda dont le parcours rappelle celui du premier homme.

C'est ensuite, les figures féminines de la Bible présentes dans l'œuvre de Gabriela Mistral qui sont convoquées dans l'analyse de Barbara Seray. Ces personnages féminins sont autant de facettes de la personnalité de la poétesse et dépassent le seul questionnement sur la maternité et la stérilité. En effet, les femmes de l'Ancien Testament sont pour Gabriela Mistral à la fois les témoins et victimes des souffrances faites aux femmes mais aussi des matriarches universelles. En retravaillant les mots de la Bible, la poétesse chilienne transforme ces

personnages féminins pour leur redonner leur dignité mais aussi pour les mettre au service d'un discours beaucoup plus subversif sur une homosexualité non dévoilée.

Enfin Erica Morón aborde l'œuvre du romancier colombien Fernando Vallejo sous l'angle général de la réécriture de la Bible. Vallejo entend dans un premier temps reconstruire le paradis perdu de son enfance à Santa Anita, décrite comme une reproduction de l'Éden biblique puis représente la Colombie comme un matriarcat gouverné par une Rachel sacrée, et les Colombiens comme des descendants d'une lignée essentiellement féminine, en opposition à la construction très patriarcale de la Bible. Dans cette nouvelle Babylone, nait un nouveau Messie dont les traits rappellent pourtant davantage l'ange déchu.

La dernière partie de ce travail intitulé « Paradis perdu » regroupe les études de Teresa Rodríguez, Maylis Santa-Cruz et Lidia Sánchez de las Cuevas et se concentre plus spécifiquement sur la réinterprétation d'épisodes précis de la Bible aussi bien issus de l'Ancien Testament comme les références au Paradis ou à l'assassinat d'Abel par son frère Caïn qu'au nouveau testament et notamment à la Passion du Christ.

Teresa Rodríguez étudie ainsi, dans la nouvelle de Cervantès *El celoso extremeño*, la perversion d'un Paradis recréé par un personnage d'*indiano*, de retour à Séville. Comme souvent chez Cervantès l'écriture est parodique et l'Éden biblique est corrompu : Carrizales en fait une prison dorée pour sa trop jeune épouse. Au-delà de la seule reconstruction burlesque d'un espace divin par un personnage rongé par la jalousie, c'est également le statut de l'auteur que ce texte met en abyme : constructeur d'espaces, créateur de vies, il est lui aussi un démiurge comme le Dieu de l'Ancien Testament.

Maylis Santa-Cruz, après avoir analysé la réécriture et la réinterprétation de l'épisode d'Abel et Caïn dans les romans d'après-guerre pour rendre compte du conflit fratricide qui a opposé les Espagnols pendant la guerre civile, aborde également la figure de l'*indiano* comme métaphore de l'exilé républicain à travers l'exemple de Ramón J. Sender. Dans l'une de ses nouvelles, cet *indiano* de retour sur ses terres natales qu'il envisageait jusqu'alors comme un paradis perdu est soumis à la violence et à la jalousie de ses compatriotes qui lui font vivre un véritable chemin de croix, faisant de l'*indiano*/exilé une réincarnation du Christ expiant les péchés du monde.

C'est également au fratricide biblique que s'intéresse Lidia Sanchez de las Cuevas dans deux productions de Miguel de Unamuno : le roman *Abel Sánchez* (1917) et la pièce de théâtre *El otro* (1932). Loin de condamner irrémédiablement l'assassin et d'appréhender l'épisode de la Bible de façon trop manichéenne, l'intellectuel basque confesse une certaine compassion pour celui qui est à la fois le bourreau de son frère et la victime de conflit interne qui le déchire, devenant alors le seul et véritable protagoniste de l'œuvre unamunienne.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

Violence incestueuse et justice : les livres de Samuel à l'aune de la *COMEDIA NUEVA*

Philippe Meunier
IHRIM-UMR 5317

Parmi les livres dits historiques (livres de Josué, des Juges, de Ruth, de Samuel, des Rois), ce que l'on appelle les Livres de Samuel depuis la traduction grecque des Septante, est bien connu car ils racontent une étape fondamentale d'Israël : la naissance de la royauté, et en particulier l'histoire de ses deux premiers rois. L'ensemble se caractérise par de nombreuses divergences et dissonances mais le fait est qu'

> [e]n recueillant et en organisant des récits déjà très élaborés, les ultimes rédacteurs de ce texte – qui appartenaient au courant deutéronomiste – ont donné une très grande importance à la figure de David. En le représentant comme l'aimé de Dieu, le roi fidèle et juste, ils en ont fait l'image de l'institution monarchique porteuse des promesses messianiques. Pour cela, ils n'ont pas hésité à accentuer la tension entre David et Saül, premier roi d'Israël [1].

L'histoire du jeune David fuyant la cour du roi Saül ou celle de sa maison dans le Deuxième livre constitue tout un répertoire narratif de péripéties transgressives ou de motifs où sexe et vengeance sont souvent associés. On pense, bien sûr, au viol de Tamar, la fille de David, par son demi-frère Amnon, suivi de la vengeance violente dont se charge Absalom, frère de sang de l'infante, qui mourra tout aussi violemment, non « d'un cheveu » mais littéralement « par les cheveux ». Il est vrai que ces épisodes de palais viennent concrétiser une prophétie antérieure de Natân qui annonce la malédiction de Yahvé contre la *gens* de David :

> Je vais, de ta propre maison, faire surgir contre toi le malheur. Je prendrai tes femmes sous tes yeux et je les livrerai à ton prochain, qui couchera avec tes femmes à la vue de ce soleil. Toi, tu as agi dans le secret, mais moi j'accomplirai cela à la face de tout Israël et à la face du soleil ! Samuel 2, 12 [2].

---

1. Pierre Dubergé. « Introduction et notes aux Livres de Samuel ». In *La Bible. Nouvelle traduction*. Paris : Bayard, 2001.

2. *La Bible de Jérusalem*. Paris : Les Éditions du Cerf, 1986, p. 357. Cette malédiction est le fruit du double délit commis par David : sa relation adultère

On comprend alors aisément que le théâtre du Siècle d'or se soit emparé de cette matière proprement dramatique, quelles que soient les générations des dramaturges, de Tirso de Molina avec *La venganza de Tamar*[3] à *Los cabellos de Absalón*[4], avec le lien d'emprunt que l'on connaît[5].

Mon propos sera différent : plutôt que d'aborder le phénomène de réécriture ou d'adaptation théâtrale de la matière davidienne dans les *comedias* dites bibliques, j'ai choisi de m'intéresser à une œuvre de Lope de Vega qui fait partie du cycle des drames de commandeur, *El mejor alcalde, el rey*. Publiée dans la *Parte XXI* des œuvres de l'auteur en 1635, cette pièce relativement courte, à l'intrigue très simple, semble nous éloigner de cette « véritable superstructure biblique » selon l'expression stimulante d'Isabelle Bouchiba. Pourtant c'est oublier que les enjeux de pouvoir sont aussi et d'abord des histoires de famille. En mettant en scène dans son palais galicien, loin de l'orient sémitique, le roitelet don Tello, Lope dramatise avec autant de discrétion que d'efficacité ce « grand code » biblique, pour citer le grand livre de Northrop Frye[6].

De l'art de (mal) prononcer le nom

Explicitement, tout commence un peu tard, au mitan du second acte, lorsque Sancho accompagné de son fidèle ami, le *gracioso* Pelayo, se rend au palais royal de León pour dénoncer l'injustice dont il a été victime après le rapt d'Elvira par don Tello, le jour même de ses noces. Alors que le souverain est en train d'écrire la lettre d'injonction

avec Bethsabée et l'homicide de son mari, Urie le Hittite.

3. Tirso de Molina. *La venganza de Tamar*. Alan K. Paterson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [1969].

4. Pedro Calderón de la Barca. *Los cabellos de Absalón*. Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

5. Calderón reprend sans grande modification le troisième acte de la *comedia* de Tirso de Molina, consacré à l'assassinat d'Amnon, et en fait le deuxième acte de sa propre pièce. Voir par exemple Marie-Eugénie Kaufmant. «Hacia una lectura estética de la reconstrucción temporal de la historia bíblica en *La venganza de Tamar* y *los cabellos de Absalón*». *In* Isabelle Rouane Soupault et Philippe Meunier (eds.). *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Actas selectas del XVI congreso internacional de la AITENSO. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 2015, p.148-156.

6. Northrop Frye. *Le grand code. La bible et la littérature*. Paris : Le Seuil, 1984.

destinée au coupable dans la salle d'audience, Pelayo a tout le temps d'établir par le décalage la relation spéculaire entre Alfonso VII et son vassal galicien :

PELAYO
Los reyes castellanos
deben de ser ángeles.
SANCHO
¿Vestidos no los ves como hombres llanos?
PELAYO
De otra manera había
un rey que Tello en un tapiz tenía:
la cara abigarra[r]a
y la calza caída a media pierna,
y en la mano una vara,
y un tocado a manera de linterna,
con su corona de oro,
y un barboquejo, como turco o moro.
Yo preguntéle a un paje
quién era aquel señor de tanta fama,
que me admiraba el traje;
y respondióme: -el rey **Baúl** se llama.
SANCHO
¡Necio! **Saúl** diría.
PELAYO
[**Baúl**, cuando al **Badil**] matar quería.
Sancho
David, su yerno era.
PELAYO
Sí; que en la igreja predicaba el cura
que le dio en la mollera
con una de Moisén lágrima dura
a un **gigante que olía**.
SANCHO
Golías, bestia.
PELAYO
El cura lo decía (I, v. 1397-1420)[7].

7. Lope de VEGA. *El mejor alcalde, el rey.* Frank. P. CASA y Berislav PRIMORAC. Madrid: Cátedra, 1997.

L'ignorance des noms de la geste biblique par le villageois Pelayo, porcher de son état, ne saurait se réduire à l'effet comique attendu de la part de ce type de personnage. La déformation onomastique par double paronomase *Saül* / *Baül* et *David* / *Badil* ne vaut pas tant par la référence à l'univers des objets[8] qui réifient les deux acteurs de l'épisode biblique bien connu où le premier, personnage royal, poursuit de sa jalousie et de sa haine le second qu'il essaiera de tuer à plusieurs reprises, tout en lui donnant en mariage sa fille Mikal. Ce que fait le texte à la faveur de la *necedad* de Pelayo, est de créer un nouveau rapprochement paronymique *Baül* / *Badil* qui tend à confondre les figures paternelle et filiale.

Il est remarquable, en effet, qu'au moment où Sancho vient implorer la justice du souverain castillan comme figure tutélaire, c'est l'image du jeune pâtre David venant à bout habilement du géant Goliath, qui prévaut ; ou celle du jeune musicien jouant de la harpe devant un Saül affublé d'un turban hypertrophié, surmonté de la couronne royale en or : « *y un tocado a manera de linterna,/ con su corona de oro, / y un barboquejo, como turco o moro*[9] ». Face à la luxuriance vestimentaire orientale, la simplicité et l'abord modeste des rois castillans chrétiens sont mises en avant dans le contexte de cette chambre d'audience qui annonce d'autres rencontres. La future et inévitable mise en situation interlocutive entre l'infanzon don Tello et son suzerain est bien la mise en miroir de deux fils révoltés qui cherchent à s'émanciper. D'ailleurs, la première image du roi de Castille et de León qui s'impose à Sancho et à Pelayo à leur arrivée au palais est celle-ci :

Don Enrique
Dejad las azagayas
Sancho
A la pared, Pelayo, las arrima.
Pelayo
Con pie derecho vayas.
Sancho
¿Cuál es el rey, señor?

8. *Badil* : «Paleta de hierro o de otro metal, para mover y recoger la lumbre en las chimeneas y braseros» (*DRAE)*.

9. On pense en particulier au tableau de Rembrandt, daté de 1658, postérieur à la pièce lopesque, conservé au Mauristhuis, à La Haye.

Don Enrique
Aquel que arrima
la mano agora al pecho (II, v. 1425-1329);

image christique et filiale, s'il en est.

Il suffit aussi ce bref échange en hendécasyllabes entre le souverain et son ancien précepteur, le comte don Pedro de Andrada y Castro, au début de l'acte III tout entier tendu vers le dénouement tragique, pour nous rappeler les chroniques historiques :

Rey
El cielo sabe, Conde, cuánto estimo
las amistades de **mi madre**.
Conde
Estimo
esas razones, gran señor; que en todo
muestras valor divino y soberano.
Rey
Mi madre gravemente me ha ofendido;
Mas considero que **mi madre** ha sido (v. 1619-1624).

En fait, dans une sorte de crispation lexicale, la répétition du syntagme *mi madre* en l'espace de six vers est à même de résumer les démêlés d'Alfonso VII avec sa mère, la reine doña Urraca, laquelle s'opposa effectivement au couronnement de son fils[10]. On l'aura compris, les rivalités politiques recouvrent toujours des enjeux familiaux dans la tension des générations biologiques.

Les lointains enfants de David

Contrairement au lieu scénique des autres comedias lopesques qui configurent le cycle des pièces de commandeur : *Los Comendadores de Córdoba*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, et *Fuenteovejuna*, le choix d'une Galice excentrée où se noue le drame, a une incidence directe sur l'action et ses enjeux. On le sait, si l'intrigue de *El mejor alcalde, el rey* est d'une simplicité qui interroge, les atermoiements qui se jouent expliquent qu'il soit nécessaire d'attendre la fin du troisième acte pour assister enfin au déplacement du souverain Alfonso, depuis León jusqu'aux lointaines terres de son vassal, don Tello ; le

10. Comme le rappelle la note de l'édition Cátedra consultée, Alfonso n'est couronné roi de Castille et León qu'à la mort de doña Urraca en 1126.

temps, pour ainsi dire, que le roitelet local fasse usage de son droit de cuissage et viole la jeune villageoise Elvira, l'épousée de Sancho. Ce *finis terrae* galicien fait aussi planer des soupçons d'endogamie sur le village paysan et fait du couple noble don Tello et sa sœur Feliciana, une « paire autarcique [11] » dont l'existence reculée et autonome se transforme très vite en un huis-clos fiévreux autour de l'objet de désir nommé Elvira.

Tout commence lors des épousailles villageoises présidées naturellement par l'autorité locale incarnée par le frère et la sœur. Si l'épisode est bien connu dans ses aspects attendus : don Tello, foudroyé par la beauté de l'épousée, décide de remettre à plus tard la cérémonie, le temps d'enlever Elvira et la retenir captive dans sa demeure, il convient de revenir sur l'apparente *necedad* du porcher Pelayo qui a tôt fait de dénoncer l'intérêt troublant du seigneur pour ses vassales :

Pelayo
¡Cómo pescuda por ellas,
y por los zagales no! *[Aparte]*
Don Tello
¿Sois algo de alguna dellas?
Pelayo
Sí, señor; el porquerizo.
Don Tello
Marido, digo, o hermano.
Nuño
¡Qué necio estás!
Sancho
¡Qué villano!
Pelayo
Así **mi madre** me hizo.
Sancho
La novia y **madrina** vienen (I, v. 611-619).

On aura remarqué que les deux signifiants habilement rapprochés dans l'enchaînement des répliques du *gracioso* et de l'épousé occupent la même place de chaque octosyllabe, respectivement les quatrième

11. Maria Aranda. *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1995, p. 120.

et cinquième syllabes, et les quatrième, cinquième et sixième syllabes. Ce que ne dit pas le texte théâtral, mais ce qu'il « fait » en partant de *madre* jusqu'à sa variation suffixale, est de nous imposer une lecture morphologique au plus près de son physisme : dès lors que Feliciana devient la complice du rapt d'Elvira, elle n'est plus le témoin ou ce qu'appelle la langue espagnole, la marraine de la jeune épousée, mais bien sa « petite mère » dans le huis-clos du palais où elle va entretenir l'exaspération sexuelle de don Tello, placée elle aussi sous le signe d'un atermoiement répété :

> Feliciana
> Deja que pase algún día,
> que llegar, ver y vencer,
> no se entiende con amor,
> aunque César de amor seas (v.965-968).
> […]
> Tello, si hoy no dijo sí,
> podrá decirlo mañana.
> Ten paciencia; que es crueldad
> que los dos no descanséis.
> Descansad, y volveréis
> a la batalla. (v.973-978);
> [...]
> Déjala estar unos días
> contigo en conversación,
> y conmigo (v.983-985);
> [...]
> Ten paciencia hasta mañana (v. 1271).

L'ambiguïté sémantique de l'euphémisme *conversación*[12] en dit long sur la complaisance d'une Feliciana promue entremetteuse de son propre frère. Dans la même scène de l'acte II, alors que Sancho

12. Voir la troisième entrée du signifiant *conversación* dans le *Diccionario de Autoridades* : «*Se toma tambien por trato y comunicación ilícita, o amancebamiento. Latín. Concubinatus. MEND. Guerr. de Gran. lib. 1. num. 13. Tomó tres mugeres, una con quien él tenía conversación, y la truxo consigo, otra del rio de Almanzora, y otra de Tabernas. CERV. Nov. 3. pl. 106. Algunos de nosotros no hurtamos el día de Viernes, ni tenemos conversación con muger, que se llame Maria el día del Sábado. Casa de conversación. Se llama aquella donde se juntan varias personas a divertirse, passando el tiempo en conversar, o en jugar: la qual no suele estar abierta para todos, como lo están las casas de juego*».

et Nuño, le père d'Elvira, frappent à la porte pour demander justice, elle est capable tout à la fois d'ignorer superbement les suppliques de la villageoise qui implore sa pitié, et conseiller son frère de se reposer pour repartir de plus belle *batailler* (v. 978). Si l'on ajoute qu'en ce début d'acte II, don Tello doit écouter, à son grand dam, les propos amoureux qu'échangent Sancho et Elvira sortie subrepticement de sa cachette, on comprend alors que la tension dramatisée par la *comedia* est la violence de cette pulsion sexuelle qui avant de s'assouvir dans le viol d'Elvira, menace de s'en prendre à l'intégrité de Feliciana :

Don Tello
¡Matarla quiero!
Feliciana
¡Detén la furiosa mano!
Don Tello
¡Mira que te he de perder
el respeto, Feliciana!
Feliciana
Merezca, por ser tu hermana,
lo que no por ser mujer.
Don Tello
¡Pese a la loca villana,
que por un villano amor
no respete a su señor,
de puro soberbia y vana!
Pues no se canse en pensar
que se podrá resistir;
que la tengo de rendir
o la tengo de matar (v. 2155-2168).

On remarquera le « tour de force » qui consiste à établir et maintenir l'opposition *hermana / mujer,* et ce qu'elle induit de différence de respect dû à la parente (Feliciana) et au sexe féminin (Elvira et Feliciana), pour finalement la résoudre à la faveur d'un même irrespect vis-à-vis de la femme. Tout se passe comme si dans l'espace clos la distance physique et la distance sociale des lois mondaines entre Elvira et Feliciana s'étaient définitivement abolies.

On comprend alors l'étonnante dénégation d'un don Tello au comble de l'impatience, lorsque de façon prophétique, en s'adressant à son écuyer Celio, il réactualise d'un nom la geste davidienne, et en particulier, le viol de Tamar par son demi-frère Amnon :

Don Tello
pues, ¿es bien que tantos días
espere a una labradora?
[…]
Mal o bien, hoy su desdén,
Celio, ha de quedar vencido.
Ya es tema, si amor ha sido;
que **aunque Elvira no es Tamar**,
a ella le ha de pesar,
y a mi vengarme su olvido (III, v. 1915-1926).

L'hapax constitué dans la pièce par le nom de la fille de Maaka et de David est amplement compensé, à vrai dire, par sa version anagrammatique parfaite, c'est-à-dire le verbe *matar* qui résonne dès le début de cette *comedia* et désigne aussi bien les menaces meurtrières du bon plaisir frustré de don Tello contre sa « demi-sœur » Elvira / Feliciana, les pulsions suicidaires d'un Sancho déshonoré, le discours apparemment extravagant de Pelayo qui insupporte son entourage, ladite petite mort liée à l'orgasme sexuel que la mort par décapitation de don Tello lors du dénouement.

Le lecteur, à défaut du spectateur, se rend compte rétrospectivement combien le premier échange entre le frère et la sœur, placé sous le signe du traditionnel souci d'amour, fait entendre une violence qui prend une connotation nettement sexuelle, d'autant qu'il résonne encore du chant amœbée porteur d'un autre *cuidado de amor*, celui de Sancho et Elvira, impatients de se marier. Alors que don Tello revient d'une partie de chasse, il est accueilli par une Feliciana fébrile ; à l'inquiétude amoureuse du frère répond celle de la sœur :

Don Tello
¡Qué cuidados
de amor y qué bien pagados
de mis ojos Feliciana,
tantos desvelos por vos!
Feliciana
Yo lo estoy de tal manera,
mi señor, cuando estáis fuera,
por vos, como sabe Dios.
No hay cosa que no me enoje;
el sueño, el descanso dejo;

no hay liebre, no hay vil conejo
que fiera no se me antoje (I, v. 320-330).

La sollicitude que nourrit la fratrie est d'autant plus étrange que comme le rappelle don Tello, les bêtes fauves susceptibles de rendre l'exercice de la chasse dangereux ou d'attenter à la vie n'existent pas en Galice. Pourtant, don Tello comme s'il fallait légitimer l'émoi de Feliciana, ne peut s'empêcher de raconter la violence d'un corps-à-corps cynégétique entre un sanglier et un griffon égorgé :

Don Tello
Fieras son que junto al anca
del caballo más valiente,
al sabueso con el diente
suelen abrir la carlanca.
Y tan mal la furia aplacan
que, para decirlo en suma,
truecan la caliente espuma
en la sangre que le sacan (I, v. 339-346).

Tout se passe comme si Feliciana était mise au spectacle de l'épanchement du sang virginal d'Elvira et de l'épanchement de son propre sang virginal dans la scène du viol inéluctable de la villageoise, substitut fantasmé d'amours incestueuses : « Elvira n'est pas Tamar ».

Le motif des cheveux

L'hypotexte constitué par l'histoire de la *gens* de David est suffisamment connu du lecteur-spectateur pour que l'enchaînement narratif du viol de Tamar par son demi-frère Amnon, convoque dans l'horizon d'attente du lecteur-spectateur, la figure vengeresse du frère de sang de Tamar, Absalom[13] ; celui que le texte biblique a retenu aussi pour sa beauté et celle de sa lourde et magnifique chevelure :

> Dans tout Israël, il n'y avait personne d'aussi beau qu'Absalom, à qui on pût faire tant d'éloges : de la plante des pieds au sommet de la tête, il était sans défaut. Lorsqu'il se rasait la tête – il se rasait chaque jour parce que c'était trop lourd, alors il se rasait –, il pesait sa chevelure : soit deux cents sicles,

13. Troisième fils de David, né lui aussi de Maaka.

> poids du roi. Il naquit à Absalom trois fils et une fille, qui se nommait Tamar[14].

Mais le poids ou le prix de la parure capillaire sera aussi ce qui ironiquement, causera la perte du fils de David, puisque s'accrochant aux branches d'un térébinthe ou d'un chêne – selon les traductions vétérotestamentaires – elle immobilise Absalom qui sera percé de trois épieux lancés par le perfide Joab, un des trois généraux des armées du roi :

> Absalom se heurta par hasard à des gardes de David. Absalom montait un mulet et le mulet s'engagea sous la ramure d'un grand chêne. La tête d'Absalom se prit dans le chêne et il resta suspendu entre ciel et terre tandis que continuait le mulet qui était sous lui. Quelqu'un l'aperçut et prévint Joab : « Je viens de voir, dit-il, Absalom suspendu à un chêne. » Joab répondit à l'homme qui portait cette nouvelle : « Puisque tu l'as vu, pourquoi ne l'as-tu pas abattu sur place ? J'aurais pris sur moi de te donner dix sicles d'argent et une ceinture ! » Mais l'homme répondit à Joab : « Quand même je soupèserais dans mes paumes mille sicles d'argent, je ne porterais pas la main sur le fils du roi ! C'est à nos oreilles que le roi t'a donné cet ordre ainsi qu'à Abishaï et à Ittaï : "Par égard pour moi, épargnez le jeune Absalom." Que si je m'étais menti à moi-même, rien ne reste caché au roi, et toi, tu te serais tenu à distance. » Alors Joab dit : « Je ne vais pas ainsi perdre mon temps avec toi. » Il prit en main trois javelots et les planta dans le cœur d'Absalom encore vivant au milieu du chêne. Puis s'approchèrent dix cadets, les écuyers de Joab, qui frappèrent Absalom et l'achevèrent [15].

Si l'on se rappelle les paroles de don Tello qui associe par dénégation le nom de Tamar avec la vengeance contre Elvira qui se refuse à lui : « *que aunque Elvira no es Tamar, /a ella le ha de pesar, / y a mí* ***vengarme*** *su olvido* » (II, v.1924-1926), le traitement poétique et dramatique des épisodes de la famille du roi David permet donc de dédoubler le personnage du frère de Feliciana entre la figure du frère violeur, Amnon, et celle du frère vengeur, Absalom, tous les deux confondus dans la violence de la mort subie. C'est à se demander,

14. *Deuxième Livre de Samuel,* « Histoire d'Absalom », in *La Bible de Jérusalem*. Ed. cit., p. 360.

15. *Ibid*., p. 364.

d'ailleurs, si le lecteur, plus que le spectateur de la *comedia*, ne « voit » pas le clin d'œil d'un Lope de Vega ludique qui aurait dramatisé le détail des « trois épieux » du texte de Samuel, dans une sorte d'écho prospectif de la mort violente de don Tello, condamné, on l'a dit, à la décollation sur ordre de la justice royale. Ironie tragique qui tait son nom tant elle est discrète, la « première » lance est celle du hobereau qu'il désigne à son retour d'une partie de chasse : « *Tomad el venablo allá* » (I, v. 303). C'est l'arme emblématique, nous dit Covarrubias, de ceux qui vont à la chasse au sanglier : « *Venabulum*, *es arma particular de monteros, que van a caça de xavalíes* »[16]. Et on l'a vu précédemment, dans le récit que fait don Tello à Feliciana la lutte cynégétique se termine dans un bain de sang. Quant aux « deux autres » javelots, ils sont signifiés par le pluriel *azagayas*, au moment où intimidés, les deux paysans Sancho et Pelayo font leur entrée pour la première fois dans le palais royal de León et sont sommés de déposer leurs «*lanza[s] pequeña[s] arrojadiza[s]*[17]» : «*Dejad las azagayas*» (don Enrique, II, v. 1325), avant d'implorer l'aide de la justice royale.

Avec son habituelle et remarquable économie de moyens, la *comedia* introduit le motif des cheveux grâce aux compagnons de rime *Tello* et *cabello* ; une première fois à la faveur des *redondillas* qui étayent le chant à deux voix d'Elvira et de Sancho :

Elvira
Que la esperanza prendada,
presa de un **cabello** está.
Sancho
Tu padre dice que ya
tiene la palabra dada
a un criado de don **Tello**.
¡Mira qué estrañas mudanzas!
Elvira
No en balde mis esperanzas
colgaba amor de un **cabello** (I, v. 235-242).

16. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid : Iberoamericana, Biblioteca Áurea Hispánica, 21, 2006.

17. *Ibid.*, article *Azagaya*. Le choix d'un signifiant d'origine arabe, après celui d'origine latine de *venablo*, n'est certainement pas gratuit. Tout se passe comme si le drame familial galicien résonnait des lointaines échauffourées entre maures et chrétiens.

Le badinage amoureux est à peine trompeur ; et la remotivation par l'hypotexte biblique de la banalité de l'expression figurée « *estar colgado de los cabellos* », annonce dans un frémissement imperceptible le drame à venir. La seconde occurrence de la rime *Tello* / *cabello* a lieu chez le père d'Elvira, au retour du jeune épousé comblé par la main généreuse de son seigneur, et juste avant la cérémonie religieuse du mariage qui, on l'a dit, sera annulée au dernier moment :

> Nuño
> Páguele Dios a don **Tello**
> tanto bien, tanto favor.
> Sancho
> ¿Dónde está Elvira, señor?
> Nuño
> Ocuparála el **cabello**,
> o algún tocado de boda (I, v. 559-562)

L'apprêt de de la coiffure nuptiale, rendu rétrospectivement dérisoire, resserre le lien entre les acteurs du drame, entre le seigneur et sa vassale bientôt convoitée ; il réduit aussi significativement la distance entre le village et la maison seigneuriale avec l'arrivée imminente de don Tello et de sa sœur Feliciana, témoins obligés et invités de marque à la noce paysanne :

> Nuño
> Llama esos mozos, que quiero
> que entienda este caballero
> que soy algo o que lo fui.
> Sancho
> Pienso que mis dos señores
> vienen, y vendrán con **ellos**.
> Deje Elvira los **cabellos**,
> y reciba sus favores (I, v. 576-582).

L'ambiguïté référentielle du pronom personnel *ellos* ou celle du sujet implicite de la forme verbale *vendrán* qui finissent par confondre syntaxiquement le couple seigneurial et les jeunes gens invités à la noce, ne constituent pas un hasard, surtout au moment où Nuño, le père de l'épousée invoque le passé pas si lointain d'une noblesse de sang. Dans la lointaine Galice autarcique, le drame à venir se passe forcément en famille, à l'instar de son prestigieux modèle.

Cependant, si modèle il y a, le dramaturge sait le réinventer, et ce que j'appelle le motif des cheveux en est la preuve, non seulement parce qu'il s'applique au personnage féminin mais aussi parce qu'il participe de cette stratégie de l'euphémisation à laquelle Lope de Vega soumet son drame. Dans une nouvelle scène entre Sancho et Nuño qui clôt le premier acte, juste après l'enlèvement d'Elvira, on retrouve en position de rime *cabello[s]* et *Tello*, mais de façon plus discrète, à la faveur de l'assonance d'un *romance*. Face à un père étonnamment calme, le jeune épousé laisse éclater son désespoir amoureux et sa jalousie en imaginant Elvira aux prises avec don Tello :

Sancho
Paréceme que la escucho,
¡lastimoso pensamiento!
y que el tirano le dice
mal escuchados requiebros.
Paréceme que a sus ojos
los [d]escogidos **cabellos**[18]
haciendo están celosías
para no ver sus deseos.
Déjame, Nuño, matar,
que todo el sentido pierdo.
¡Ay, que me muero de amor!
¡Ay, que me abraso de celos!
[…]
Nuño
Entra, y descansa hasta el día,
que no es bárbaro don Tello (I, v. 853-876).

Tout concourt à érotiser ce passage et à prédire sans le dire le viol de la jeune femme : la nudité littérale[19] des cheveux défaits qui ne sauraient constituer une défense face à la concupiscence du hobereau ;

18. Face à la leçon du texte de Cátedra, *escogidos*, celle de l'ancienne édition Ebro (Lope de Vega. *El mejor alcalde, el rey.* Ildefonso Manuel Gil (ed.). Zaragoza : Ebro, 1973), *descogidos*, me semble plus pertinente : la chevelure, non plus apprêtée pour la cérémonie nuptiale mais détachée, est à même de devenir la jalousie (*celosía*) censée la protéger en vain des regards lubriques de don Tello.

19. Pas de métaphore convenue contrairement dans le même passage, aux *aljófares* que Sancho imagine couler sur la *grana* des joues du visage d'Elvira, éd. cit., v. 850 et 851.

le désespoir suicidaire de Sancho que décline le verbe *matar*, version anagrammatique, dans la pièce, de *Tamar* ; la chambre d'Elvira où est conduit Sancho, substitut de l'objet de son désir frustré ; le discours très ambigu de Nuño qui annonce celui, on l'a vu, que tient Feliciana à son frère aux actes suivants.

Il n'est donc pas étonnant que le signifant *cabellos* soit mobilisé pour la dernière fois dans la scène du dénouement, celle où Elvira se présente les cheveux défaits, selon la didascalie qui précède le monologue de la villageoise : (*Sale* Elvira, *sueltos los cabellos.*), devant le roi-échevin et l'assemblée des villageois :

> Elvira
> Y desde su casa
> a un bosque me lleva [don Tello]
> cerca de una quinta
> un cuarto de legua.
> Allí, donde sólo
> la arboleda espesa,
> que al sol no dejaba
> que testigo fuera,
> escuchar podía
> mis tristes endechas.
> Digan mis **cabellos**,
> pues saben las yerbas
> que dejé en sus hojas
> infinitas hebras,
> qué defensas hice
> contra sus ofensas (III, v. 2313-2328).

Il revient donc aux cheveux, témoins de la violence subie, de dire de façon euphémisée le viol consommé, de la même manière que le feuillage touffu d'un bosquet qui se dérobe au grand œil cosmique du soleil, transforme l'endroit en un espace intime, paradoxalement protégé et protecteur. *L'arboleda* n'est pas le bois plein de sauvagerie auquel on pourrait s'attendre, mais le lieu amène[20] de par l'ombre

20. La note au vers 2311 de l'édition de référence : «*el hecho de que la lleve al bosque para consumar la violación subraya el carácter animal del acto; la separación física de la casa (símbolo de la nobleza y el honor familiar) convierte a don Tello en un bárbaro violador y así prepara el justo desenlace de la obra*», éd. cit., p. 152, entre en contradiction avec la lettre du texte puisque «arboleda»,

qu'il peut procurer. En ce sens, et si l'on se réfère une fois de plus à Covarrubias pour qui « […] *al modo común de entender se toma por la multitud de chopos, álamos y otros árboles que se crían en las riberas* »[21], *l'arboleda* où don Tello accomplit la mutilation d'Elvira, est le reflet exact, dans la *décima* aperturale, des rives du Sil dont les flots tout aussi concupiscents embrassent les versants galiciens chantés amoureusement par Sancho[22].

Conclusion

Tel est le traitement poétique et dramatique auquel Lope soumet la saga davidienne : dans un cadre éminemment bucolique où est tapie la violence, se donne rendez-vous la grande famille galicienne où planent les soupçons d'inceste : le roi, ses enfants rebelles, don Tello et Feliciana de Neira, et aussi l'entier de la fratrie des villageois. Lorsque le souverain don Alfonso revient sur la terre où il a été élevé pour imposer sa justice, c'est avant tout pour régler ses comptes, d'abord avec sa mère la reine, on l'a vu, mais aussi avec son précepteur, le comte don Pedro de Andrada y Castro, père adoptif, à qui il entend imposer sa décision :

> Rey
>
> El conde
> merece que yo le tenga
> por **padr**e, pero también
> es justo que el conde advierta
> que ha de estar a mi justicia
> obligado, de manera
> que no me ha de replicar (III, v. 2379-2385).

En condamnant don Tello de Neira à avoir la tête tranchée, non seulement il se fait reconnaître comme père justicier de ses sujets, mais lui-même reconnaît enfin et paradoxalement le fils rebelle :

selon le *Diccionario de Autoridades*, réfère à un «*lugar y sitio poblado de muchos árboles que por su copia le hacen* ***ameno y sombrío***».

21. Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. cit. Article *Árbol*.

22. «*Nobles campos de Galicia,/ que a sombras destas montañas,/ que el Sil entre verdes cañas/ llevar la falda codicia,/ dais sustento a la milicia/ de flores de mil colores;/ aves que cantáis amores,/ fieras que andáis sin gobierno,/ ¿habéis visto amor más tierno/ en aves, fieras y flores?*», I, v. 1-10.

« *Pésame de llegar tarde;/ llegar a tiempo quisiera,/ que pudiera remediar/ de Sancho y Nuño las quejas;/ pero puedo hacer justicia* […] » (III, v. 2355-2359). Don Tello épouse avant de mourir Elvira et la dote de la moitié de sa fortune. Quant à Feliciana, celle qui a joué la mère entremetteuse et incestueuse de son propre frère, elle est ramenée à être la dame de la reine, autrement dit sa fille ancillaire : « *Y vos, Feliciana,/ seréis dama de la Reina,/ en tanto que os doy marido/ conforme a vuestra nobleza* » (III, v. 2401-2404), comme si du patronyme *Neira* au titre *Reina*, une simple métathèse suffisait à signifier la restauration de l'ordre établi et de l'ordre biologique entre parents et enfants.

La puissance des signes de la Genèse à Babel : (re)motivation et « polyglossie originaire »

Dominique Breton
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

La Bible est une prodigieuse matrice de l'imaginaire linguistique et poétique (au sens étymologique du terme[1]) où le langage – incarnation première de la parole divine, directement lié à la Création du monde – occupe une position essentielle et fondatrice.

Elle est pour tout linguiste, sémioticien ou traductologue, un texte nécessairement fascinant, entre autres raisons parce qu'elle érige la pensée analogique, étymologique (étroitement associée au concept de Création) et métalinguistique comme principes fondamentaux promouvant, à rebours des théories saussuriennes de l'arbitraire, une réflexion sur la motivation et la puissance évocatrice du signe et parce qu'elle démontre aussi corrélativement l'extraordinaire pouvoir performatif du langage, clairement assimilé au Verbe divin, comme le rappelle la célèbre phrase d'ouverture du Prologue de Jean (Jean, 1.1)[2] : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. »

Cette parole divine performative, réincarnée par le Christ, est aussi salvatrice, comme le rappelle Mathieu lors de l'épisode du Centurion (Mathieu, 8, 5-8) :

> 05 Comme Jésus était entré à Capharnaüm, un centurion s'approcha de lui et le supplia :
>
> 06 « Seigneur, mon serviteur est couché, à la maison, paralysé, et il souffre terriblement. »
>
> 07 Jésus lui dit : « Je vais aller moi-même le guérir. »
>
> 08 Le centurion reprit : « Seigneur, je ne suis pas digne que tu entres sous mon toit, mais dis seulement une parole et mon serviteur sera guéri.

1. « *Poiêsis* » pour les Grecs signifie « création », du verbe *poiein* (« faire », « créer »). Pour Platon, l'état poétique est rattaché à l'enthousiasme, à la possession divine.

2. Les références à la Bible, sauf indication contraire, sont toutes extraites de la Traduction officielle liturgique de la Bible, élaborée par l'Association Episcopale Liturgique pour les pays Francophones disponible en ligne. <https://www.aelf.org/bible/Jn/1> [consulté le 17/02/2021].

Cette mise en évidence de l'extraordinaire puissance de la parole divine est au cœur même de la célébration eucharistique, reproduisant les propos du Centurion au moment de communier : « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une Parole et je serai guéri ! »

La parole divine, créatrice, salvatrice, se présente comme un don sacré offert à l'homme, pour peu qu'il sache l'interpréter. L'un des principes les plus puissants permettant d'asseoir le pouvoir suggestif et poétique des signes bibliques et offrant le moyen de décrypter l'essence-même des mots repose en grande partie sur la pensée étymologique et les multiples jeux linguistiques et poétiques qu'elle génère, au sens le plus noble et ambitieux du terme, car le jeu n'est jamais gratuit. L'étymologie, formée à partir de l'adjectif *ἔτυμος*, c'est-à-dire « vrai », désigne la « recherche du vrai » en opérant un retour à la racine des mots ; le mot (« *verbum* ») est lui-même assimilé au « vrai » (« *verum* ») en vertu d'une paronymie latine éclairante, impliquant par conséquent qu'une ressemblance au niveau des signifiants fonctionne nécessairement comme un indice de parenté entre signifiés qu'il faut savoir déceler, explorer et argumenter, au-delà parfois des apparences et de la surface de la lettre.

L'étymologie devient dès lors plus qu'une discipline, un véritable mode de pensée s'appliquant pratiquement à tous les champs des arts et du savoir humain, comme l'enseignent d'ailleurs les célèbres *Etymologiae* d'Isidore, évêque de Séville, qui témoignent de la force de ce mode de pensée célébrant le décryptage argumenté de la puissance du signe et sa motivation par le retour éclairant à sa source : « *Nam dum videris unde ortum est nomen, citius vim ejus intellegis*[3] ».

L'œuvre d'Isidore de Séville constitue une encyclopédie monumentale qui reflète l'évolution des connaissances depuis l'antiquité païenne et chrétienne jusqu'au VIIe siècle, atteignant une large diffusion dans les bibliothèques européennes de l'époque carolingienne et dont se sont largement inspiré les maîtres de la scholastique. Comme tous les Pères, Isidore est fondamentalement un commentateur de l'Écriture et, pour mieux s'adonner à l'exégèse, il fait de la pensée et de la démarche étymologiques une véritable doctrine permettant une

3. Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 310.

compréhension profonde du monde et des choses, facilitant un accès éclairé aux Saintes Ecritures. Comme l'explique Robert Guiette :

> Isidore montre que pour rassembler la totalité du savoir, il faut emprunter le chemin qui va des *verba* aux *res* (…). Cette conception qui va de la connaissance du mot à celle de la chose s'appuie sur la théorie du « vrai » mot. Adam, dans la Genèse, ne donne-t-il pas aux choses leur nom véritable ? C'est en s'appuyant sur cette croyance que l'on peut expliquer la doctrine étymologique. Pour tout penseur médiéval, lorsque deux mots se ressemblent, les choses qu'ils désignent se ressemblent, de sorte que l'on peut toujours passer de l'un de ces mots à la signification de l'autre[4].

La démarche étymologique consiste donc globalement à établir entre un mot (ou groupe de mots) et son étymon supposé, un rapport pensé comme « idéal » plutôt que scientifiquement avéré, comme le montrent certains des exemples cités par Isidore, décrivant différentes procédures étymologiques :

> La etimología unas veces se descubre por la causa ; por ejemplo *reges* (reyes) deriva de *regere* (regir) y de *recte agere* (conducir rectamente). Otras veces por el *origen*, como *homo* (hombre) que proviene de *humus* (tierra). En ocasiones, por los contrarios, como *lutum* (lodo) deriva de *lavare* (limpiar), siendo así que el lodo no es algo limpio, o como *lucus* (bosque) que, opaco por las sombras, carece de luz[5].

Loin de constituer un cas exceptionnel, ce type de démarche sous-tend, dans la Bible, le récit de la Création où la matérialité du langage originel est présentée comme argumentée, légitimée, en un mot « motivée » : le nom en hébreu du Premier Homme (*ha-adam*) dans la Genèse (Gen. 2.7), se trouve précisément « motivé » par le fait qu'il soit formé de poussière, de terre ou de glaise (*ha-adama*), à l'encontre des principes de dérivation morphologique en hébreu (la formation des dérivés s'y construisant à partir du mot le plus court, soit *adam* > *adama)*.

Dès la Genèse, l'acte de nomination est ainsi étroitement associé au pouvoir divin et au principe de Création, le mot engendrant la chose, l'être, et sa (re)connaissance. Ainsi, Dieu est présenté dans ce

4. Robert Guiette. *Forme et sénéfiance*. Genève : Droz, 1978, p. 93.

5. Isidoro de Sevilla. *Op. cit.*, p. 311-313.

Livre premier comme une parole agissante et performative qui crée le monde en sept jours, par la seule puissance du Verbe proféré, selon la formule bien connue (Gen. 1.2-5) :

> 1.2 La terre était informe et vide, les ténèbres étaient au-dessus de l'abîme et le souffle de Dieu planait au-dessus des eaux.
>
> 1.3 Dieu dit : « Que la lumière soit. » Et la lumière fut.
>
> 1.4 Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière des ténèbres.
>
> 1.5 Dieu appela la lumière « jour », il appela les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour.

Après avoir créé l'Homme, Adam, « poussière détachée du sol » (*adamah*, en hébreu), Dieu l'investit à son tour d'une partie du pouvoir prodigieux de la nomination, lui confiant la tâche de nommer les animaux (Gen. 2.7). Adam est en effet chargé de nommer les animaux en les désignant « par leur nom » (Gen. 2.20) : « L'homme donna donc *leurs*[6] noms à tous les animaux, aux oiseaux du ciel et à toutes les bêtes des champs ».

Dans la Bible, la nomination se trouve en effet partagée entre Dieu et sa création, l'homme. C'est naturellement Dieu, le premier, qui crée en proférant, par la seule puissance de sa voix (Gen. 1.3-5) : la profération du signe « lumière » dans un contexte performatif suffit pour créer la lumière et la séparer des ténèbres. Mais comme le fait judicieusement remarquer Michel Arrivé :

> Sitôt créée, la lumière reçoit de Dieu un autre nom, « jour », ainsi que les ténèbres, qui reçoivent le nom de « nuit ». Ces nouveaux noms n'éliminent pas les anciens. Ils les complètent en instituant l'opposition périodique du jour et de la nuit. Cependant, ce n'est pas Dieu qui a le dernier mot. Une fois la création terminée, c'est à l'homme tout frais créé que revient la tâche de la dénomination des êtres vivants, qui restent encore dépourvus de noms : « L'Eternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs ;

6. C'est moi qui souligne.

> mais pour l'homme, il ne se trouvait point d'aide qui fût semblable à lui » (Genèse, II, 19-20) S'ensuit la création de la femme à partir d'une côte d'Adam préalablement endormi. Et c'est de nouveau Adam qui se charge de donner à la femme son nom : « celle-ci s'appellera d'un nom qui marque l'homme, parce qu'elle a été prise de l'homme » (Gen. 2.23)[7].

Remarquons suite à ces observations que la création par la parole se fait en deux temps : elle est d'abord simultanée à la Création de l'Univers et du Premier Homme par Dieu, puis complétée par le pouvoir de désignation du vivant délégué à l'Homme par ce-dernier ; et si Adam a pu nommer les êtres vivants, c'est parce qu'il a pu en saisir l'essence, inspiré et investi par Dieu. Ajoutons que ce n'est donc pas le langage humain dans son entièreté et sa complexité qui se trouve délégué à l'Homme, mais la capacité de ce dernier à saisir l'essentialité des êtres et des choses désignées par les noms à travers l'activité de parole et le pouvoir des signes linguistiques. Adam saisit le rapport essentiel du nom à la chose (autrement dit le référent linguistique désigné par le signe), le lien sacré qui les relie et qui en révèle l'essence à travers l'acte de « désignation » ou de « référence ».

Le pouvoir dont se trouve investi Adam ne recouvre donc pas l'ensemble du langage incarné par le Verbe divin : il nomme, désigne, une fois qu'il est en présence des êtres et des choses, en décelant en eux le nom qui leur est approprié. Il nomme donc *a posteriori*, contrairement à Dieu qui crée l'univers *par* le langage. L'activité linguistique de nomination par Adam ne concerne en effet qu'une catégorie de mots, des substantifs, autrement dit des désignations d'êtres ou d'objets à la façon d'une nomenclature, et non d'un langage complexe, articulé, dans la complexité de ses combinaisons syntaxiques et discursives.

L'activité de nommer, pour Adam, plus qu'un acte de domination est donc plutôt un acte de (re)connaissance et de transmission, à travers le nom. Lorsqu'il nomme les animaux en leur attribuant *leur* nom juste, il prouve qu'il connaît leur essence profonde, et que le nom lui-même est « approprié ». Postuler ce lien dans le récit de la Création instaure dès lors pour l'ensemble du texte biblique une réflexion profonde sur l'acte de nomination et sur la puissance révélatrice de la relation entre le nom et l'être nommé.

---

7. Michel Arrivé. « Peut-on parler de l'origine du langage ? ». *In* Kostas Nassikas, Emmanuelle Prak Derrington, Caroline Rossi. *Fabriques de la langue*. Paris : Presses Universitaires de France, 2012, p.113-136, p. 116-117.

Lorsqu'Adam change le nom d'Ève (désignée par « *Ishsha* » – femme –, le dérivé hébreu de « *Ish* » – homme – Gen. 2.23 [8]), le texte dit bien que cette désignation est motivée parce qu'elle fut la « mère des vivants » (Genèse 3.20), parce qu'il la reconnaît comme telle, le nom programmant la destinée de l'être. Ce sera le cas dans l'ensemble du texte biblique, lors de chaque changement de nom. Lorsque le nom d'un personnage est modifié, ce choix détermine en effet une évolution du sens de la trajectoire vitale de celui-ci, le nom ouvrant un nouvel itinéraire à la lumière de ce qui se trouve tout entier inscrit en lui ; le principe de motivation dite « relative » [9] de la désignation en est ainsi renforcé dans l'ensemble du texte, car dans la Bible, le nom propre s'affiche clairement comme un signe plein [10], sémantiquement « motivé » dans la mesure où il retrouve le fonctionnement habituel du signe, doté de deux faces indissociables (le signifiant et le signifié) qu'il convient de savoir déchiffrer. Le nom propre biblique cumule ainsi à la fois les fonctions du nom commun (le fait que son signifiant véhicule un signifié catégorisant) et le principe de désignation spécifique, singulière et directe d'un référent (comme le fait le nom propre considéré comme non motivé et doté d'un simple signifiant). Citons quelques exemples parmi les nombreux qui jalonnent l'ensemble du texte biblique associant explicitement le nouveau nom et sa glose argumentée, validant le principe de motivation relative du nom propre :

8. L'homme dit alors : « Cette fois-ci, voilà l'os de mes os et la chair de ma chair ! On l'appellera femme – Ishsha – elle qui fut tirée de l'homme – Ish. » (Genèse, 2.23). Cf. La Bible, *Op. cit.*, <https://www.aelf.org/bible/Gn/2> [consulté le 9/2/21].

9. J'entends ici le concept très discuté et complexe de « motivation relative » de la façon suivante, volontairement lacunaire : la motivation relative consiste à reconnaître dans un signe que l'on analyse (en le segmentant, au besoin) la présence d'un autre signe permettant de le rattacher à un signifié et de l'interpréter. Ce principe permet ainsi de comprendre un signe que l'on découvre pour la première fois mais que l'on parvient à interpréter grâce à la connaissance que l'on a d'autres signes du système (par dérivation, composition, etc.). Ainsi, on peut comprendre « quatre-vingt-sept-mille » par déduction, en y reconnaissant les différents éléments constitutifs du nombre, ou « piano-bar » en se représentant un lieu de boisson désigné par métonymie dans lequel on écoute un musicien jouer du piano, etc.

10. On considère que la plupart des noms propres aujourd'hui en langues romanes ont perdu la trace de leur signifié et ne sont que de purs signifiants opérant une désignation directe du référent extra-linguistique.

Genèse 17 : 5

On ne t'appellera plus Abram ; mais ton nom sera Abraham, car je te rends père d'une multitude de nations.

Genèse 32 : 28

Il dit encore : ton nom ne sera plus Jacob, mais tu seras appelé Israël ; car tu as lutté avec Dieu et avec des hommes, et tu as été vainqueur.

Genèse 35 : 10-11

Dieu lui dit : Ton nom est Jacob ; tu ne seras plus appelé Jacob, mais ton nom sera Israël. Et il lui donna le nom d'Israël. Dieu lui dit : Je suis le Dieu tout puissant. Sois fécond, et multiplie : une nation et une multitude de nations naîtront de toi, et des rois sortiront de tes reins.

Luc 8 : 5

« Un semeur sortit pour semer sa semence »

Juges 6 : 32

Et en ce jour l'on donna à Gédéon le nom de Jerubbaal, en disant : Que Baal plaide contre lui, puisqu'il a renversé son autel.

2 Samuel 12 : 25

Concept des Versets

Il le remit entre les mains de Nathan le prophète, et Nathan lui donna le nom de Jedidja, à cause de l'Éternel.

Le fait que le nom propre biblique se trouve doté d'un signifié requérant interprétation est révélateur d'une forme de philosophie du langage et des signes présente tout au long du texte sacré, et nous renvoie clairement à la « figure étymologique », interrogeant tantôt le signifiant, tantôt le signifié, et le plus souvent les deux parties du signe conjointement. Lorsque celui-ci est en quelque sorte « transparent », immédiatement décelable et intelligible (comme dans les citations ci-dessus où le nom propre est immédiatement suivi de sa glose définitoire), la motivation repose fondamentalement (et parfois exclusivement) sur l'interprétation du signifié, éclairé par son étymon. Le signifié doit alors être bien cerné, interrogé, exploré

métaphoriquement par exemple, permettant de constituer une allégorie ou parabole[11].

Dans de nombreux autres cas, lorsque le signifié est perçu comme énigmatique ou semble résister en partie ou totalement à la compréhension immédiate du lecteur, d'autres stratégies de décryptage sont mises en œuvre de façon à « faire parler » le signifiant, grâce à une étymologie poétique, imaginative, permettant de légitimer le signifié, comme si d'une certaine façon -comme le décrit très justement Pierre Guiraud[12]- la « forme » créait le « fond », en vertu d'une sorte d'étymologie à rebours, le mot réinventant son étymon : ainsi, Pierre Guiraud distingue ainsi l'étymologie, qu'il emploie au sens contemporain du terme[13], et l'*ethymologia*[14], conservant la forme gréco-latine pour désigner une figure qui consiste à imaginer des caractères, des situations, des événements en jouant sur la forme des noms. C'est une sorte de motivation à l'envers. « La forme, souvent, crée le fond[15] », remarque-t-il, démontrant comment ce phénomène opère le plus souvent à notre insu, travaillant tout le système linguistique sous ses formes les plus vulgaires comme les plus savantes. L'*ethymologia* se contente d'établir un rapprochement entre deux noms et ensuite d'inventer, de trouver, une situation qui le justifie. On a ainsi rapproché le nom de Rome du grec *romê*, 'force', ce qui justifie la puissance de la papauté ; une autre e*thymologia* voit dans Roma l'anagramme du mot Amor. On peut dès lors imaginer tout un éventail d'autres jeux étymologiques et analogiques, visant à traiter le signifiant comme un signe codé qu'il convient à tout prix de déchiffrer, souvent à travers les ressemblances phoniques qu'il tisse avec d'autres signes, et jusque dans ses graphèmes parfois, comme l'évoque Fray Luis de León dans *De los nombres de Cristo* (que nous ne manquerons d'évoquer plus avant), à propos de la motivation par

11. Par exemple, dans la parabole du Semeur (Matthieu 13.3-9), la semence et les différents types de sols représentent métaphoriquement la Parole de Dieu et les différentes manières d'y répondre.

12. *Pierre* Guiraud. « Etymologie et ethymologia (Motivation et rétromotivation) ». In *Poétique*. Paris : Seuil, 1972, p.405-413

13. L'étymologie, au sens contemporain, désigne la recherche historique (et donc réelle, scientifiquement et linguistiquement attestée) de l'étymon.

14. Dans ce sens particulier, on trouve le mot sous une double orthographe, avec et sans « h » (etymologia / ethymologia)

15. Pierre Guiraud. *Op. cit.*, p 405

ethymologia d'une des plus célèbres désignations du Christ, de l'hébreu : « dabar » (Parole, Verbe), soulignant sa richesse polysémique et la puissance de sa symbolique en s'appuyant sur la matérialité sonore et graphique du signifiant :

> Y si juntamos las letras en syllabas, [...] las que tiene son dos, *da* y *bar*, que, juntamente, quieren dezir *el hijo,* o *éste es el hijo*, que [...] es lo proprio de Christo. Y aun si leemos al revés este nombre, nos dirá también alguna maravilla de Christo. Porque *bar*, buelto y leydo al contrario, es *rab,* y *rab* es *muchedumbre* y *ayuntamiento*, o *amontonamiento* de muchas cosas excellentes en una, que es puntualmente lo que vemos en Christo, según que es Dios y según que es hombre[16].

Si, comme l'entend Fray Luis, le nom est un puissant révélateur de l'Etre nommé, c'est parce que le nom doit être selon lui « ressemblant » et « conforme » au référent en trois points[17] : « en la figura », c'est-à-dire dans son apparence visuelle, ceci impliquant une motivation des graphèmes, « *en el sonido* », la ressemblance découlant de son articulation sonore, *« y señaladamente en el origen de su derivación y significación* », c'est-à-dire enfin, en opérant bien entendu un retour à un étymon éclairant, ajoutant que le lien idéal entre le mot et l'être ou la chose nommée n'existe véritablement de façon privilégiée qu'en hébreu[18] : « *no se guarda esto siempre en las lenguas ; es grande verdad. Pero si queremos dezir la verdad, en la primera lengua de todas casi siempre se guarda* ».

L'Hébreu est donc, selon Fray Luis, LA langue où ce principe fondamental du nom motivé révélateur peut être respecté et où les différentes modalités pour jouer et activer les sens cryptés fonctionnent à plein. C'est l'hébreu qui génère aussi les lectures cabalistiques auxquelles fait allusion Fray Luis, notamment la *Gematria*, fondée sur un principe anagrammatique et le second système du *Notarikon*, consistant à interpréter chaque lettre d'un mot comme l'abréviation d'une phrase entière (de façon analogue au principe du sigle ou de l'acronyme)[19].

16. Fray Luis De León. *De los nombres de Cristo*. Madrid : Cátedra, p 653
17. Fray Luis De León. *Op. cit.*, p. 159
18. Fray Luis De León. *Op. cit.*, p. 159
19. Rappelons que dans la Bible et dans l'exégèse biblique, plusieurs acronymes célèbres désignent le Christ (ICHTUS, INRI, …).

On peut ainsi considérer que ces multiples procédures de motivation du signe, tant sur le signifiant que sur le signifié, renvoient donc à la « *figura etymologica* », prise ici dans son acception la plus englobante, impliquant toute forme de remotivation poétique du signe (signifiant et/ou signifié), à la façon de ce que le linguiste Michel Launay appelle « la connotation sémiotique » et qu'il présente ici de façon lumineuse, malgré la complexité de la notion :

> La motivation relative n'est qu'un cas particulier d'un phénomène beaucoup plus général que j'appelle *connotation sémiotique*. Quelques précisions terminologiques s'imposent ici : la connotation, dans son ensemble, n'a constitué qu'un chapitre margin al de la linguistique. Or elle est, pour moi, la signification elle-même (où je rejoins, me dit-on, Roland Barthes). J'y distingue la connotation sémantique, constituée par les chaînes associatives suggérées par la seule considération du signifié (voiture, par exemple, peut suggérer essence, garage, etc.) de la connotation sémiotique constituée par les chaînes associatives suggérées par le signifiant (voiture peut suggérer pâture, ou voisin,etc.). […] on ne sait pas bien quant à la *parenté sémiotique* correspond une *parenté sémantique*, et donc où commence ou s'arrête la *motivation relative*. Or c'est dans cette brèche, n'en doutons pas, que s'engouffrent les productions langagières exclues, comme on l'a dit, par la linguistique officielle. Car les moyens ne manquent pas de *motiver*, par des procédés divers (qu'il reste à analyser), ce qui est *a priori immotivé*. Et c'est la langue « en tant que système » qui nous donne, par le biais du principe de motivation relative, la clé de la serrure qu'il suffit d'ouvrir pour permettre ce cambriolage. Qu'on prenne simplement pour exemples ces deux jeux de mots, présentés sous forme de définitions […] [20]:
>
> *Ladrillo: m. Voz del perro del albañil*
> *Abantronar: v. tr. Dejar, desamparar a una persona o cosa, en día de tormenta.*
>
> On y reconnaîtra, ici motivées par les procédés utilisés, les paronymies qui relient, d'une part, *ladrillo* et *ladrido*, et, d'autre part, *abandonar* et *tronar*, combinés ici pour

20. Michel Launay. « Note sur le dogme de l'arbitraire du signe et ses possibles motivations idéologiques ». In *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 33-2. Madrid : 2003, p. 275-284, p. 276-277.

> composer un « mot-valise » dont la définition (et c'est là la motivation) correspond à l'analyse du signifiant ainsi créé. On y reconnaîtra aussi le principe qui fonde, selon la citation de Saussure donnée plus haut, ce qu'il appelle la *motivation relative* (analyse du terme et appel à un rapport associatif), principe qui, répétons-le, n'est selon lui « pas autre chose que le mécanisme en vertu duquel un terme quelconque se prête à l'expression d'une idée.
>
> On trouverait ce même principe à l'œuvre, sous des formes diverses (dont il conviendrait d'analyser la diversité), dans les slogans, les comptines, les titres de journaux, les publicités, les fautes, et j'en passe. Bref, dans tous ces lieux où la connotation sémiotique convoquée laisse entendre sous les mots d'autres mots, sous les phrases d'autres phrases, sous les sons d'autres sons.

Dans un sens bien plus restreint, la figure étymologique est souvent assimilée soit à une répétition littérale au sein d'un même syntagme, soit à la reprise d'un mot dérivé appartenant à la même famille ou présentant des variations flexionnelles (genre, nombre, personne, temps, …) ; elle est alors parfois qualifiée de polyptote. On trouve différents exemples de cette figure protéiforme dans le discours biblique, je me contente ici de renvoyer à quelques-uns d'entre eux parmi les plus connus : dans le *Cantique des cantiques* (*Cantar de los cantares*, 1.1 ; « *¡Oh, si él me besara con besos de su boca!* » 1.2), dans *l'Ecclesiaste 1.2 et 1.9 (« Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades, todo es vanidad* ». 1.2, ou encore « *¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará; y nada hay nuevo debajo del sol* » 1.9), dans la *Genèse* (« *Luego dijo Dios: Haya expansión en medio de las aguas, y separe las aguas de las aguas.* », 6.10), ou encore dans l'*Exode* (« *Yo soy el que soy.* », 14-16*)…*

En général, la figure étymologique qui se présente – comme dans les exemples ci-dessus – sous une forme relativement restreinte produit dans un premier temps l'effet d'une répétition hyperbolique ou superlative. Elle peut en effet susciter l'impression d'une pure tautologie ; il est vrai qu'elle peut se limiter parfois à une simple figure de soulignement. Dans un sens plus vaste, cette figure, précisément par son effet pléonastique, fonctionne en réalité comme un indice incitant justement à dépasser l'apparente répétition : elle met ainsi au jour la présence d'un autre sens ou d'une signification plus complexe, dissimulés sous cette fausse évidence ; le procédé déclenche alors une

rétrolecture visant à interroger le signifié apparent en opérant un retour éclairant à l'origine pour réévaluer et enrichir, voire corriger le signifié du mot et donc, l'énoncé de surface. Ainsi, la figure étymologique englobe en réalité toute procédure de soulignement d'un ou plusieurs signes dans un espace textuel de longueur variable amenant le lecteur à engager ce mouvement rétrospectif et révélateur conduisant à une réévaluation du sens immédiat et apparent. On peut ainsi considérer que dans un sens élargi, la figure étymologique questionne toujours le signe en profondeur, explorant le lien unissant le signifiant au signifié, et la « famille » (réelle ou poétique) dans laquelle il s'inscrit. Il s'agit dans tous les cas, grâce à un large éventail de modalités de promouvoir la motivation du signe, son pouvoir suggestif, révélateur et sacré, et de considérer l'étymologie, en tant que « sciences des origines », comme une discipline d'ordre mystique et théologique, permettant de construire une démarche interprétative, exégétique, et d'accéder à la source incontestable d'un sens parfois perdu, oublié, dissimulé ou dénaturé par les aléas de l'évolution linguistique.

Preuve par le langage, la figure étymologique réunit nécessairement (en présence ou non) trois constituants fondamentaux : le mot (parfois associé à d'autres qui, par leur ressemblance formelle, semblent apparentés à lui), l'étymon (ou racine réelle ou idéelle du mot) et la glose qui justifie la configuration motivée du signe. Chaque figure présente une modalité particulière et peut se déployer sur un espace plus ou moins restreint, comme dans les exemples précédemment cités, ou au contraire très élargi, comme le fait Fray Luis de León dans *De los nombres de Cristo*[21] en réunissant quatorze noms désignant le Christ, chacun d'eux faisant l'objet d'un chapitre spécifique constitué du nom lui-même (*Pimpollo, Fazes de Dios, Camino, Pastor, Monte, Padre del Siglo Futuro, Braco de Dios, Rey de Dios, Príncipe de Paz, Esposo, Hijo de Dios, Cordero, Amado, Jesús*), de la glose et – entre autres justifications – de l'étymon sur lequel s'appuie l'argumentation, celle-ci étant généralement fondée sur une chaîne métaphorique et/ou métonymique complétant le processus allégorique.

De même, l'ordre d'apparition et la combinaison de ces trois constituants fondamentaux de la figure varient, selon que l'on mette en valeur le signe lui-même (essentiellement à travers son signifiant), l'étymon ou la glose, car dans certains cas, la démonstration peut passer ces derniers sous silence, incitant alors le lecteur à un

21. Fray Luis De León , *De los nombres de Cristo*, Cátedra, Madrid, 1986

questionnement, grâce un arsenal de stratégies incitatives, visant à l'amener à explorer et activer lui-même le sens étymologique du signe, sans pour autant évacuer le sens apparent et immédiat du texte. Dès lors, de multiples stratégies textuelles peuvent concourir à susciter plus ou moins ouvertement ce retour aux sources révélateur, suscitant l'impression d'un signe palimpseste, donnant à voir en filigrane un ou plusieurs autre(s) sens se superposant à celui qui apparaît en surface.

Si la figure étymologique peut être parfois assimilée dans son sens restreint à un simple rappel du sens d'origine, se confondant alors avec un archaïsme de sens, elle se prête aussi à de multiples jeux dont on peut retrouver les traces selon les traductions bibliques. On pense par exemple à la célèbre re-nomination de Simon par le Christ dans l'Evangile de Mathieu (Mathieu, 16 :18), rebaptisant l'apôtre en rattachant son prénom à l'étymon :

> Et moi, je te le déclare : Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église ; et la puissance de la Mort ne l'emportera pas sur elle.

Selon les langues, la figure peut différer mais lorsque le jeu est possible, la démarche étymologique demeure ; ainsi en espagnol, la figure produite est celle d'une dérivation étymologique entre le nom propre et le nom commun (Pedro/piedra)[22] : « tú eres Pedro y en esta piedra edificaré mi Iglesia. ». En anglais, le jeu de mot disparait, rendant obscure la re-nomination[23].

En revanche, d'autres jeux étymologiques résultent parfois d'une erreur qui finit par s'imposer et faire sens. Comme on le sait, c'est une célèbre homonymie latine qui motive l'assimilation entre la pomme et le fruit défendu du Jardin d'Eden ; dans la Vulgate, celui-ci fait l'objet d'une confusion orthographique entre deux signifiants très proches, le latin « malum » désignant, selon la longueur de sa voyelle tonique, la pomme (*mālum*) ou ce qui est mauvais, méchant, malintentionné (*mălum*) ; la confusion probablement due à une homographie résultant d'une absence de l'accent a eu le retentissement que l'on connaît. Rappelons aussi que plusieurs acronymes permettant de désigner le Christ participent aussi du principe de motivation à

22. Les citations de la Bible en espagnol sont extraites du site suivant : <https://www.bibliaenlinea.org/> [consulté le 17/02/2021].

23. Les citations de la Bible en anglais sont extraites du site suivant : <https://www.biblegateway.com> [consulté le 17/02/2021].

partir du signifiant. On pense par exemple à I.N.R.I., acronyme de l'expression latine *Iesvs Nazarenvs, Rex Ivdæorvm* généralement traduit par : « Jésus le Nazaréen, roi des Juifs », reprenant le verset de l'Évangile selon Jean (Jean 19 :19) : « Pilate avait rédigé un écriteau qu'il fit placer sur la croix ; il était écrit : ''Jésus le Nazaréen, roi des Juifs". », ou encore à la lecture à la fois symbolique et acronymique du signe Ichthus ou Ichthys (du grec ancien *ἰχθύς* / *ichthús*, « poisson »), représentant l'eau du baptême ; il s'agit de l'un des symboles majeurs qu'utilisaient les premiers chrétiens en signe de reconnaissance. En grec, c'est aussi un acronyme pour « Jésus-Christ, le Fils de Dieu, notre Sauveur » : I (*I*, Iota) : *Ἰησοῦς* / *Iêsoûs* (« Jésus »), X (*KH*, Khi) : *Χριστὸς* / *Khristòs*(« Christ »), Θ (*TH*, Thêta) : *Θεοῦ* / *Theoû* (« de Dieu »), Υ (*U*, Upsilon) : *Υἱὸς* / *Huiòs* (« fils »), Σ (*S*, Sigma) : *Σωτήρ* / *Sôtḗr* (« sauveur »).

La sacralisation de la lettre et des noms divins dans la Bible soulève bien entendu de nombreuses questions, en particulier celle de l'indicible et de l'intraduisibilité du message biblique. Les acronymes, périphrases génériques, antonomases, euphémismes, anagrammes et autres procédures de généralisation ou d'évitement de la nomination directe (« le tétragramme », « YHWH », le « Père », le « Fils de Dieu », le « Fils de l'Homme », le « Verbe incarné », le « Messie », …), contribuent à souligner finalement l'impossibilité de désigner de façon absolue et exclusive le Divin à travers le langage et le nom, malgré l'extraordinaire pouvoir des signes. Chacun des noms ne constitue finalement qu'une voie privilégiée, un chemin permettant de s'approcher de la compréhension du divin, sans se confondre avec lui. Dès lors, un paradoxe se fait jour entre le caractère à la fois sacré des signes onomastiques bibliques et le caractère ineffable du divin, allié qui plus est à la nécessité de diffuser, propager, donc traduire la parole biblique. En effet, comment traduire ce qui est à la fois sacré (donc littéralement inaltérable, intransposable dans une autre langue car étymologiquement « motivé ») et incomplet, puisque aucun nom ne saurait désigner Dieu dans sa totalité ?

Ainsi, le nom propre du discours d'origine (qu'il repose lui-même sur une antonomase, un sigle, un euphémisme, …) apparaît déjà comme une sorte de « traduction » d'ordre symbolique, c'est-à-dire une procédure de « représentation équivalente » à l'Etre qu'il convient de désigner de façon nécessairement imparfaite, et qui peut de ce fait être à son tour transposée d'une langue à l'autre. Dès lors, même si les noms du divin sont réputés motivés dans la langue biblique première,

chaque langue semble à même de construire ses propres procédures de remotivation. Toutefois, parmi l'ensemble des figures et des procédés exploités pour transposer le message biblique dans une autre langue, on ne peut que remarquer la présence spectaculaire du symbole, décliné sous différentes formes qu'il conviendrait d'examiner et de recenser en détail, tant linguistiquement que sémiotiquement, et dont la prolifération semble manifeste tout au long du texte biblique pour culminer dans l'Apocalypse. Les modalités de fonctionnement du symbole – extrêmement complexes et protéiformes – semblent ainsi compléter et enrichir la réflexion métalinguistique sur les procédures étymologiques de remotivation du signe.

Au terme ou presque de cette exploration complexe et nécessairement superficielle des procédures de remotivation des signes dans une perspective essentiellement onomastique du discours biblique à travers une exploitation volontairement large de la « figura etymologica », on constate que le texte sacré semble proposer, parmi les nombreux itinéraires qu'il soumet à son lecteur, une réflexion philosophique et métalinguistique profonde sur la puissance suggestive et évocatrice du nom et du symbole, menant de la Création du monde et de l'homme (engendrés par le pouvoir performatif du Verbe créateur) à l'Apocalypse, livre de la « révélation » ultime, véritable feu d'artifice symbolique ouvertement énigmatique invitant au travail interprétatif de la dimension symbolique de la lettre. Le « cheminement » textuel linéaire (n'invalidant nullement d'autres trajectoires de lecture) accompagne en effet le lecteur/pécheur des origines divines de la langue première, du monde et de l'homme à travers une entreprise immense et constante de déchiffrement des signes, de nomination, renomination, de glose et traduction intralinguistique, interlinguistique et intersémiotique[24] des signes et des langues jusqu'à la fin de l'humanité dans le dernier Livre du Nouveau Testament. Le caractère performatif de la parole biblique, posé dans le Livre d'ouverture de la Genèse, éclaire significativement l'essence-même d'une parole en

24. Le linguiste Roman Jakobson définit trois types de traduction : intralinguistique (reformulation à l'intérieur d'une même langue), interlinguistique (ou « traduction » au sens habituel du terme, en tant que transposition d'un système linguistique dans un autre) et intersémiotique (ou transposition d'un système de signes dans un autre, comme l'adaptation d'un message écrit dans un code visuel par exemple) ; cf. Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959). In *Essais de linguistique générale,* trad. Nicolas Ruwet. Paris : Éditions de Minuit, 1963, p. 71-86.

acte, révélatrice et prophétique, toujours vraie et juste pour qui sait la déchiffrer.

L'idée fréquemment répandue est que les premiers noms attribués sont représentatifs d'une forme de perfection linguistique, d'une adéquation parfaite et éphémère entre les noms et les choses, et qu'au fil du temps, elle ne put que se perdre, notamment après Babel.

La « confusion » des langues serait, selon la tradition, une épreuve nouvelle pour l'humanité, une nouvelle punition divine répondant à l'orgueil démesuré des hommes. Pourtant, l'épisode de Babel (mis en regard avec le miracle de la Pentecôte célébrant l'intercompréhension à travers la xénoglossie ou xénolalie, Ac. 2 : 3-7) peut aussi être lu comme une étape essentielle de la destinée humaine, une injonction à prospérer et diffuser le message divin en travaillant les articulations et points de jonction d'une langue à l'autre, à travers une démarche de « traduction », dans son sens le plus vaste. L'épisode de Babel ne signe pas alors la fin d'un Paradis perdu unilingue qui ferait entrer l'humanité dans le chaos linguistique d'une polyglossie incontrolée interdisant toute communication. Comme le rappelle Claude-Gilbert Dubois, le projet d'édifier une ville et une tour « dont le sommet pénètre les cieux » (Gen. 11 :1-5) revient aussi à défier le pouvoir de nomination divin, et constitue une sorte de péché linguistique originel :

> Le but déclaré de ce projet est de « se faire un nom » et de ne plus « être dispersés sur la surface de la terre » (11, 4). Se faire un nom peut être compris comme l'indice du désir d'éternité (il s'agit de graver son nom dans un monument qui survivra aux siècles) et comme celui du désir d'appropriation (il s'agit de donner son nom à un lieu fixe qui servira de repère). […] il s'agit de rivaliser avec la Parole de Dieu. Il est dit en effet que seule la Parole de Dieu surmonte le temps. Si l'on se réfère à Isaïe, le seul nom ineffaçable est celui de Yahvé (55, 13).
>
> Comme nous l'avons rappelé, le pouvoir de nomination a été délégué à Adam pour tout ce qui concerne les êtres animés. Mais il n'a pas été donné à l'homme de se nommer lui-même et d'imposer son nom pour l'éternité. Cette volonté blasphématoire de se faire soi-même un nom qui surmonte le temps est un renversement de l'ordre institué [25].

25. Claude-Gilbert Dubois, « Babel, un tremplin vers l'avenir ». In *Origines du langage. Une encyclopédie poétique*. Revue *Le genre humain*. N°45-46. Paris :

Lorsque Dieu choisit d'intervenir, il utilise l'arme de la division linguistique (« Confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. », Gen. 11 : 1-9) et l'exprime en jouant avec les mots, ou plus précisément, en jouant de la puissance évocatrice et performative du signe « Babel » : le jeu porte sur la paronymie à la source de la confusion d'une part entre *Bab-El* (*Bab* désignant la porte, et *El*, l'une des désignations génériques de Dieu) et d'autre part le radical verbal *bll* correspondant à l'action de « confondre ». L'ironie divine consiste alors à proférer le mot, celui-ci étant immédiatement suivi d'effet ; pour reprendre la formule de Claude-Gilbert Dubois : « voici donc … la tour de Babel transformée en tour de babil[26] ».

Par-delà la nécessité de s'approprier un nouveau code linguistique et de trouver les moyens de traduire d'une langue dans une autre, l'épisode de Babel met en lumière la résolution divine de réorienter l'humanité, de lui permettre de croître et multiplier, par multiplication et différenciation, comme l'explique Claude-Gilbert Dubois :

> L'histoire continue, mais sans ce dernier vestige de l'unité originelle, l'existence d'une langue humaine unique et commune. S'il existe un fonds commun de l'humanité, c'est dans un au-delà idiomatique qu'il convient de le chercher, dans la possibilité qu'ont toutes les langues de donner du sens, quels que soient le matériau et le code. Ainsi, sans mort d'hommes, Yahvé reconquiert la maîtrise de son projet : « Il les dispersa sur toute la face de la terre » (11, 9). Mais il faut comprendre que cette dispersion, objet de la volonté divine, n'est ni désorganisation (sauf momentanée pour des raisons tactiques) ni désunion. Tout l'effort humain consistera désormais à retrouver le moyen de donner du sens, en prenant en considération, comme état de fait, la diversité des idiomes. Ce n'est pas une impasse dans l'histoire de la communication, mais une inflexion. »
>
> La tour de Babel peut alors être considéré comme une nouvelle phase d'expansion et de progrès, célébrée et renforcée par l'épisode de la Pentecôte (Acte des Apôtres, 2) et l'entrée en jeu des vertus de l'« Esprit » – Troisième Personne de la Trinité chrétienne – sur le langage dans la communication

Seuil, 2006. <https://www.cairn.info/revue-le-genre-humain-2006-1-page-143.htm> [consulté le 16/02/2021]

26. Claude-Gilbert Dubois. *Op. cit.* [par. 14]

> interhumaine permettant que s'accomplisse la mission apostolique de diffusion du message sur la terre[27].

Citons pour conclure Umberto Eco qui, dans son ouvrage sur la « Recherche de la langue parfaite », pose cette hypothèse paradoxale et volontairement provocante d'un polylinguisme originel, et cet espoir que :

> […] dans n'importe quelle langue les hommes peuvent retrouver l'esprit, le souffle, le parfum, les traces du polylinguisme originel. La langue des origines n'était pas une langue unique, mais l'ensemble de toutes les langues. Adam n'a peut-être pas eu ce don […], mais l'héritage qu'il a laissé à ses fils, c'est la tâche de conquérir la maîtrise, pleine et réconciliée, de la tour de Babel[28].

27. Claude-Gilbert Dubois. Op. cit. [par. 14]

28. Umberto Eco. *Le Mythe de la langue parfaite*. Paris : Seuil, 1994, p. 397.

La Bible comme prédiscours : *MEMORIA VERBORUM* ou les mots lestés

Federico Bravo
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

... je vis une expérience cruciale.

Amélie Nothomb, *Soif*.

Je vais m'intéresser ici non pas à l'acte de citation en lui-même, que je considère comme un cas particulier de *deixis* textuelle, donc comme un acte de monstration par lequel un texte désigne un autre texte, mais à la sémiotisation de cette *deixis* ; non pas à l'encodage de la citation, mais à la sémiose, c'est-à-dire à la façon dont l'écriture instaure des routines dans le texte qui, sous l'effet de la variation mais, surtout, de la répétition, vont finir par créer un effet de citation. Mon propos n'est donc pas de détecter ni d'analyser les références à un texte allogène, en l'occurrence à la Bible, mais de montrer comment la Bible, au-delà des références directes ou indirectes dont elle peut faire l'objet, fonctionne de manière plus ou moins délayée dans le texte comme un paysage verbal, un décor langagier, une musique de fond, un arrière-plan, un cadre référentiel par défaut, ce qui ne veut pas dire que la Bible est un élément mineur ou secondaire, mais au contraire un élément structurel, tellement consubstantiel à l'écriture qu'elle représente une contrainte structurale hors de laquelle l'écrivain ne se croit probablement pas le droit ni la possibilité d'énoncer une seule idée : je serais tenté de parler d'une sorte de pensée par la Bible, comme on parle parfois de la pensée par la rime ou la pensée par l'image : c'est ce qui fait des Écritures – ancien et nouveau testament – un système codifié, un code au sens que lui donne Northrop Frye, voire une deuxième grammaire, si je reprends l'expression de Nadine Ly[1].

Pour illustrer mon propos, j'ai choisi quelques exemples tirés de l'œuvre poétique de César Vallejo, œuvre qui me semble toute indiquée pour la question qui nous occupe si on veut bien se rappeler, entre autres, que les deux grands-pères du poète étaient prêtres, que la

1. Cf. entre autres Nadine Ly. « La poética de César Vallejo : "Arsenal del trabajo" ». In *Cuadernos hispanoamericanos*, junio-julio 1988, volumen 2, p. 903-935.

plus grande ambition de Vallejo lorsqu'il était enfant était de devenir évêque et que sa culture, sa pensée, son écriture sont littéralement, organiquement, imprégnées non seulement de la Bible, mais de ce qu'on peut appeler le discours institutionnel[2] : écrits et vies des saints, discours liturgique, catéchisme, prières, lectures pieuses en tous genres, etc.

Pour parler de la Bible comme pré-discours, je commencerai par me référer à une expérience mise au point par les membres de l'Oulipo. Il s'agit du célèbre détournement des premiers versets de la Genèse par Raymond Queneau, exemple qui illustre mieux qu'une définition abstraite et théorique ce que j'entends par pré-discours ou par discours latent lorsque je parle de la Bible comme système de référence plus ou moins explicite, plus ou moins diffus – une musique, d'une toile de fond :

> À la demande, l'Idole créa l'Empêchement et l'Expérience. Mais l'Expérience était informe et vide ; et les confirmations couvraient le traité et l'avarice de l'Idole se mouvait au-dessus des ouates. L'Idole dit : « Que la Paupière soit » ; et la Paupière fut. Et l'Idole vit que la paupière était bonne. Et l'Idole sépara la paupière des confirmations. L'Idole appela la paupière Mesure et les confirmations Preuve. Et il y eut une aventure et il y eut une moutarde. Ce fut la première Mesure[3]...

La méthode utilisée pour générer ce texte, appelée S+1 comme une formule mathématique, est quelque peu déroutante : tous les substantifs bibliques ont été rigoureusement soumis au même traitement qui consiste, dans un premier temps, à les traduire en allemand, à les remplacer ensuite par le mot allemand qui les suit immédiatement dans le dictionnaire bilingue, puis à les retraduire en français où, réinsérés dans la matrice syntaxique de départ, ils semblent ne plus faire sens tout en donnant une impression de déjà-vu, de déjà-lu, de déjà-entendu. Il en résulte un « autre » texte qui, malgré l'écart qui le sépare du premier – les premiers versets de la Genèse – ne cesse

2. Nous renvoyons à l'étude extrêmement fouillée de Francisco Martínez García. « Referencias biblico-religiosas en la poesía de César Vallejo y su función desde una perspectiva crítica ». *Cuadernos hispanoamericanos*, junio-julio 1988, volumen 2, p. 641-715.

3. « Exercices de littérature potentielle ». In *Cahiers du collège de pataphysique*, dossier n° 17.

de renvoyer à lui : en effet, si on ne retrouve plus les mots d'origine, on n'en reconnaît pas moins la « musique ». C'est par le rythme, le phrasé, l'agencement des mots et des phrases qu'on reconnaît le texte de départ dont on peut dire qu'il ne reste, au terme de toutes ces manipulations, que la structure grammaticale. C'est cette musique qui va nous intéresser ici.

J'en viens au sous-titre de ce travail. L'expression *memoria verborum* est empruntée à l'auteur anonyme de la *Rhétorique à Hérennius* du premier siècle avant l'ère chrétienne. Dans son traité, le maître parle de la mémoire des mots pour désigner le procédé proprement mnémotechnique destiné à favoriser la mémoire textuelle : il s'agit d'aider l'orateur à se souvenir non pas du sujet de son discours (*memoria rerum*) mais des mots du texte à mémoriser. Pour apprendre son discours par cœur, l'orateur pouvait faire appel à un double dispositif, la mémoire étant comme on le sait l'une des cinq étapes traditionnellement signalées par la rhétorique, à savoir : l'invention (ou l'art de trouver des arguments pour convaincre), la disposition (ou l'art de les organiser dans son discours), l'élocution (ou l'art de les mettre en valeur notamment par des figures de style), la mémoire (ou l'art de les apprendre par cœur) et la diction (ou l'art de les présenter physiquement devant une assemblée). En effet, l'orateur doit se rappeler non seulement les différents sujets qu'il va traiter – c'est la mémoire des choses ou des idées – mais également les expressions qu'il va utiliser – c'est la mémoire des mots. Autrement dit et pour faire court, il y aurait une mémoire du signifiant et une mémoire du signifié. Sur la base de cette mémoire des mots – ou du signifiant –, comment mémoriser un vers comme « *Iam domum itionem reges Atridae parant* » ? Ce vers forgé de toutes pièces pour les besoins de la démonstration (« Et maintenant les rois, fils d'Atrée, préparent leur retour »), l'auteur du traité propose deux images tout à fait remarquables à l'aide desquelles l'orateur peut en stimuler la restitution phonologique. La première image – et je mentionnerai qu'elle pour illustrer la démarche préconisée – représente « Domitius levant les bras au ciel pendant qu'il est fouetté par les Marcii Reges » : en simplifiant, on visualise Domitius fouetté par les Marcii Reges. Pourquoi ? Parce que l'image vivante de Domitius en présence des rois, évoque immédiatement « *Domitius Reges* » qui, par sympathie phonique, va rappeler « DOMum ITIOnem REGES ». Nous sommes à deux doigts du syllabogramme et de la défragmentation

du signifiant en diphones et triphones postulée par Ferdinand de Saussure dans le cadre de ses recherches sur l'anagramme[4].

C'est cette idée que les mots ont une mémoire et que cette mémoire peut se donner à lire à travers des variations du signifiant, en dépit de ce que les mots eux-mêmes signifient, par une sorte de réflexe ou d'automatisme sémiotique, que je retiendrai pour mon propos, qui est de montrer comment l'écriture investit certains signifiants, leur assigne une fonction mémorielle et les promeut au statut d'indices textuels chargés de signaler le lien qui relie l'écriture aux Écritures.

Bercé depuis sa plus tendre enfance par le rythme, le vocabulaire, la syntaxe, la grammaire, la prosodie même des Écritures, César Vallejo, pénétré de culture chrétienne, parlait bible, écrivait bible et pensait bible. À la fois sédiment linguistique et structure de pensée, la Bible imprègne ainsi l'expression poétique, jusque dans sa respiration et dans son phrasé. Traversée d'images, de références directes ou indirectes, de citations, de bribes de versets empruntées à l'Ancien ou au Nouveau Testament, l'œuvre poétique de César Vallejo est toute entière comprise entre deux citations bibliques à valeur démarcative : c'est un verset tiré de l'évangile de Matthieu, « *Qui potest capere capiat* » (« que celui qui peut comprendre, comprenne »), placée en exergue, qui ouvre son premier recueil, *Los Heraldos negros* de 1918, et qui, par conséquent, constitue la porte d'entrée dans son œuvre poétique ; et c'est encore une citation toujours tirée de l'Évangile, mais détournée, qui donne son titre au dernier recueil de Vallejo – recueil posthume consacré à la guerre civile d'Espagne –, *España, aparta de mi este cáliz*, titre qui reprend les mots prononcés par Jésus au jardin des Oliviers, lieu de l'agonie, la veille de sa crucifixion : « Père éloigne de moi cette coupe ».

S'il fallait justement partir d'un seul épisode de l'Évangile pour rendre compte de la prégnance de cette composante intertextuelle, c'est sans aucun doute au récit mythique de la Passion et de l'agonie du Christ qu'il faudrait se référer. Or le choix de cet épisode revêt dans l'œuvre et dans la pensée de Vallejo des implications certes esthétiques mais aussi des implications psychologiques profondes. J'ai formulé récemment l'hypothèse que l'abandon (le sentiment d'abandon) est le fil rouge qui traverse et qui structure thématiquement et

4. Cf. Federico Bravo. *Anagrammes. Sur une hypothèse de Ferdinand de Saussure*. Limoges : Lambert-Lucas, 2011.

symboliquement la totalité de l'œuvre poétique de César Vallejo[5]. Il me semble en effet que l'entièreté de son œuvre se laisse lire comme une suite d'avatars ou de réalisations du même archi-poème ou, si l'on préfère, du même prototexte : de *Los heraldos negros* à *España, aparta de mí ese cáliz*, en passant par *Trilce*, *Poemas humanos* ou *Poemas en prosa*, les quelque deux cent cinquante poèmes que nous a légués l'auteur sont autant de réécritures du même récit fondateur, expression agie d'une expérience vécue ou fantasmée sur un mode abandonnique ; ils ne sont que des d'allomorphes poétiques où se joue et se répète invariablement le même événement psychique, marqué au fer rouge de l'abandon. Je tiens en effet que l'échec amoureux, la prison, la guerre civile, l'exil ou le deuil – sous toutes ses formes – ne sont en réalité que des variations textuelles sur le même thème, des supports métaphoriques ou, mieux, les accidents d'une substance traumatique originelle au moyen desquels le poète se donne une représentation sensible et pensable de l'impensable abandon premier, probablement celui de l'enfant devant surmonter l'angoisse de séparation d'avec sa mère, qui irrigue la totalité de son œuvre. Et cet abandon trouve dans le récit fondateur de la Passion son expression allégorique la plus intense et la plus achevée.

Le récit des événements qui ont précédé et accompagné la mort de Jésus sur la croix fonctionne ainsi comme un antécédent, une sorte de pré-discours, tantôt latent tantôt patent, auquel l'écriture poétique ne cesse de se référer. Si l'écriture investit symboliquement le récit de l'agonie du Christ différemment dans chacun des quatre ensembles poétiques, sa mémoire est omniprésente du premier au dernier d'entre eux. Schématiquement, dans *Los heraldos negros*, recueil aux accents modernistes, la passion est avant tout la passion amoureuse, encore toute empreinte de romantisme, et, de manière générale, le sentiment de douleur intense, plus ou moins intellectualisé, provoqué par la séparation : l'homme agonique est, avant toute chose, l'homme qui souffre dans sa chair les tourments de l'amour et du désamour. Dans *Trilce*, elle prend la forme radicale de l'expérience intrapersonnelle vécue sur le mode de la rupture : la mort de la mère, l'expérience de la prison, la désunion amoureuse, le sentiment de l'absurde sont autant d'avatars ou de réinterprétations de la passion du Christ. Elle

5. Federico Bravo. « Entre abandono y desmemoria: César Vallejo o la poética de la orfandad ». *Figures de l'étymologie dans l'œuvre poétique de César Vallejo*. Bordeaux : Presses Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 79-91.

s'universalise dans les poèmes de Paris : l'homme devient le fils universel, socialement engagé dans l'histoire de la collectivité, solidaire de la souffrance humaine. Elle devient enfin, dans *España, aparta de mí este cáliz*, l'expression d'un combat politique, incarné dans l'image christique du soldat républicain versant, face aux troupes franquistes, son propre sang pour la rédemption de l'Espagne :

> Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
> de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
>
> « Los heraldos negros », *Los heraldos negros*.

> Al borde de un sepulcro florecido
> transcurren dos marías llorando,
> .....
> Del borde de un sepulcro removido
> se alejan dos marías cantando.
>
> *Trilce XXIV*

> hoy sufro dulce, amargamente,
> bebo tu sangre en cuanto a Cristo el duro,
> como tu hueso en cuanto a Cristo el suave,
> porque te quiero, dos a dos, Alfonso,
> y casi lo podría decir, eternamente.
>
> « Alfonso: estás mirándome, lo veo », *Poemas humanos*.

> ¿Batallas? ¡No! Pasiones. Y pasiones precedidas
> de dolores con rejas de esperanzas,
> de dolores de pueblos con esperanzas de hombres!
> ¡Muerte y pasión de paz, las populares!
> ¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!
>
> « Himno a los voluntarios de la república », *España, aparta de mí este cáliz*.

C'est ainsi que le verbe *pasar* va se charger, de poème en poème, par une sorte de transfusion sémantique, de tous les sens qui sont attachés à son paronyme *pasión*. Or le verbe *pasar* « passer », vient de *paso*, lui-même tiré de *passum*, participe de *pandere* « étendre, déployer », par lequel est désigné le mouvement que fait l'homme avec ses jambes pour avancer, alors que le substantif « passion » est tiré d'un tout autre *passum*, le supin du verbe *pati* « souffrir ». C'est cette collision homonymique entre le premier *passum*, qui a donné naissance à « passer », et le second, qui a donné naissance à

« passion », que va exploiter le discours poétique. Étymologiquement déconnecté du substantif *pasión*, le verbe *pasar* va, par sympathie phonique, réveiller dans le discours le souvenir du signifiant *passion* et, par ricochet, faire l'anamnèse du récit de l'agonie du Christ, un peu à la manière dont l'auteur de la *Rhétorique à Hérennius* explique, à propos de la *memoria verborum*, comment certains signifiants se chargent, par pure ressemblance formelle, du souvenir d'autres signifiants.

L'association *pasar* / *pasión* ou *paso* / *pasión* revêt dans l'œuvre de Vallejo le caractère récurrent, pour ne pas dire automatique, d'une routine et y prend la forme de ce que Ferdinand de Saussure appelait une « sociation psychologique[6] », c'est-à-dire une sorte collocation ou de colligation de deux signifiants qui signent chacun la présence – effective ou virtuelle – de l'autre :

> Señor esclavo, en la mañana mágica
> .....
> se inclina tu alma con *pasión* a verte
> y tu sien, un momento, marca el *paso*.
>
> « ¿Y bien? ¿te sana el metaloide pálido? », *Poemas humanos*.

> ¡Muerte y *pasión* de paz, las populares!
> ¡Muerte y *pasión* guerreras entre olivos, entendámonos!
> .....
> Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,
> a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano
> tuvo un sudor de nube el *paso* llano
>
> « Himno a los voluntarios de la república », *España, aparta de mí este cáliz*.

> ¡Y la pólvora fue, de pronto, nada,
> cruzándose los signos y los sellos,
> y a la explosión salióle *al paso un paso,*
> y al vuelo a cuatro patas, *otro paso*
> y al cielo apocalíptico, *otro paso*

6. Cf. Federico Bravo. « Défense et illustration de la notion de sociation psychologique : pour une linguistique du signifiant textuel ». *Hommage à Marie-France Delport, Chréode. Vers une linguistique du signifiant*, n° 2, janvier 2018, p. 125-147.

a los siete metales, la unidad,
sencilla, justa, colectiva, eterna!
¡Málaga sin padre ni madre,
ni piedrecilla, ni horno, ni perro blanco!
¡Málaga sin defensa, donde nació mi muerte dando *pasos*
y murió de *pasión* mi nacimiento

« Batallas », *España, aparta de mí este cáliz*.

Or les exemples sont extrêmement nombreux qui montrent, avec une systématicité qui fait symptôme, comment, lorsque le mot *pasión* n'est pas explicitement actualisé, l'écriture fait intervenir, dans l'environnement immédiat autour du verbe *pasar* ou du substantif *paso*, des mots fortement évocateurs du récit de la Passion, comme *cruz*, *corona*, *espina*, *costado*, *olivo, etc.*

Dulce hebrea, *desclava* mi tránsito de arcilla;
desclava mi tensión nerviosa y *mi dolor*...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!
.....
Desclávame mis *clavos*, oh nueva madre mía,
¡Sinfonía de *olivos*, escancia *tu llorar*!
Y has de esperar, sentada junto a *mi carne muerta*,
cuál cede la amenaza, y la alondra se va!
Pasas..., vuelves... Tus *lutos* trenzan mi gran cilicio

« Nervazón de angustia », *Los heraldos negros*.

Pasamos juntos. Las *muertas*
almas, las que, cual nosotros,
cruzaron por el amor,
con enfermos pasos ópalos,
salen en sus *lutos* rígidos
.....
Pasamos juntos, muy juntos,
invicta Luz, **paso** enfermo;
pasamos juntos las lilas
mostazas de un *cementerio*.

« Romería », *Los heraldos negros*.

Hay ganas de... no tener ganas. *Señor*;
a ti yo te señalo con el dedo deicida:
hay ganas de no haber tenido corazón.

La primavera vuelve, vuelve y se irá. Y Dios,
curvado en tiempo, se repite, **y pasa, pasa**
a cuestas con la espina dorsal del Universo.

« Los anillos fatigados », *Los heraldos negros*.

En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas *ricas hostias* de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.
Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere **pasar**. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán *harina*
que no habrá en qué *amasar*

Trilce XXIII

Así, *muerta inmortal*. Así
Bajo los dobles arcos de *tu sangre*, por donde
hay que **pasar** tan de puntillas, que hasta *mi padre*
para ir por allí,
humildóse hasta menos de la mitad *del hombre*,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.
Así, *muerta inmortal*.
Entre la columnata de *tus huesos*...

Trilce LXV

¡Ahí **pasa**! ¡Llamadla! ¡Es su *costado*!
¡Ahí **pasa** *la muerte* por Irún:
sus **pasos** de acordeón, su palabrota,
su metro del tejido que te dije,
su gramo de aquel **peso** que he callado... ¡si son ellos!

« Imagen española de la muerte *», España, aparta de mí este cáliz.*

¡Te diré que *han comido aquí tu carne*,
sin saberlo,
tu pecho, sin saberlo,
tu pie;
pero cavilan todos en tus **pasos** *coronados* de polvo!
¡*Han rezado a Dios*...

España, aparta de mí este cáliz, *VIII*.

Au terme de ce parcours, on observe que le verbe *pasar* s'est coloré, sous l'effet de la routine, des valeurs du réseau signifiant auquel il a été associé. Les mots sont ainsi lestés d'une double histoire, celle – intertextuelle – qui les relie au récit évangélique et celle – intratextuelle – que construisent au fil des poèmes les signifiants eux-mêmes en tissant de nouveaux liens avec d'autres signifiants sans rapport sémantique apparent avec le récit biblique. Autrement dit, les mots sont chargés d'une double mémoire, celle du texte qui sert de modèle à l'écriture et celle de leur propre sémiotisation à l'intérieur des poèmes en tant que marqueurs d'intertextualité. C'est ainsi que, de proche en proche, ces mots réinvestis en viennent à fonctionner comme des signifiants de substitution aptes à faire émerger métonymiquement, par une sorte d'arc réflex sémiotique, le souvenir du récit biblique[7].

Par exemple, lorsque Vallejo écrit quatre fois dans le poème « Romería » la phrase « *Pasamos juntos* », le verbe *pasar,* ne signifie pas simplement « passer » mais « passer en souffrant » comme le fait Jésus en passant par le Golgotha :

> **Pasamos** juntos. El sueño
> lame nuestros pies qué dulce;
> y todo se desplaza en pálidas
> renunciaciones sin dulce.
> **Pasamos** juntos. Las *muertas*
> *almas*, las que, cual nosotros,
> *cruzaron* por el amor,
> con enfermos pasos ópalos,
> salen en sus *lutos* rígidos
> y se ondulan en nosotros.
> Amada, *vamos al borde*
> *frágil de un montón de tierra*.
> Va en *aceite ungida* el ala,
> y en pureza. Pero un *golpe*,
> al *caer* yo no sé dónde,

7. Ainsi « *pasión* » appelle et rappelle « *pasar* » avec lequel il n'entretient historiquement aucun lien étymologique, puis massivement associé à tout un réseau lexical et symbolique, « *pasar* » devient, par une sorte de transfert sémiotique, l'indice intertextuel de la référence au récit de la Passion, son tenant lieu en quelque sorte, de telle sorte que la seule présence du verbe « *pasar* » sans autre référence à la bible suffit à convoquer dans les poèmes où il apparaît l'image agonique du Christ.

afila de cada lágrima
un diente hostil.
.....
Pasamos juntos, muy juntos,
invicta Luz, paso enfermo;
pasamos juntos las lilas
mostazas de *un cementerio*.

« Romería », *Los heraldos negros*.

Même chose lorsqu'il écrit « *todos pasan / sin preguntarme ni pedirme nada* ». Le sens du verbe *pasar* n'est pas le sens, purement directionnel, que relèvent les dictionnaires : chargé de réminiscences bibliques, *pasar* – le contexte le montre bien – fonctionne autrement ici :

Perdóname, Señor: qué poco he muerto!
En esta tarde todos, todos **pasan**
sin preguntarme ni pedirme nada.

« Ágape », *Los heraldos negros*.

Même chose encore pour le poème « *La voz del espejo* » où le refrain « *así pasa la vida* » ne veut pas juste dire « ainsi va la vie ». *Pasar* est l'autre nom de la souffrance :

Así **pasa** la vida, como raro espejismo.
.....
Así **pasa** la vida,
con cánticos aleves de agostada bacante.
.....
Así **pasa** la vida, vasta orquesta de Esfinge
que arrojan al vacío su marcha funeral.

« La voz del espejo », *Los heraldos negros*.

Comment un verbe comme *transcurrir* peut-il devenir un indice intertextuel et renvoyer, une fois encore, au récit mythique de la Passion ? La réponse est simple : *pasión* est paronyme de *pasar* et *pasar*, à son tour, est synonyme de *transcurrir*, ce qui fait de *transcurrir* un nouvel avatar de *Pasión*. C'est ainsi que, dans *Trilce XXIV*, poussant encore plus loin le jeu sémiotique, l'écriture va remplacer le verbe *pasar* par son synonyme temporel *transcurrir* : on mesure alors combien on est loin du point de départ puisqu'on est passé de *pasión* a *pasar* et de *pasar* a *transcurrir* qui, sous l'effet d'une réaction

sémiotique en chaîne, devient ici un « mot habité », l'allusion à la dernière semaine de la vie du Christ ne pouvant être plus limpide :

> Al borde de un sepulcro florecido
> *transcurren* dos marías llorando,
> llorando a mares.
> El ñandú desplumado del recuerdo
> alarga su postrera pluma,
> y con ella la mano negativa de Pedro
> graba en un domingo de ramos
> resonancias de exequias y de piedras.
> Del borde de un sepulcro removido
> se alejan dos marías cantando.
>
> Lunes
> *Trilce XXIV*

Et on pourrait multiplier encore les exemples, et reprendre ici, entre autres, le célèbre poème « *Un hombre pasa con un pan al hombro* », vers déconcertant à première vue dont l'énigmatique référent se laisse aisément identifier dès lors qu'on reconnaît la valeur indicielle du verbe *pasar*, toujours associé au récit de la passion du Christ : on comprend alors que le mot *pan* renvoie au pain de la dernière cène et au mystère de l'eucharistie et que le mot *hombro*, convoqué par son paronyme *hombre*, désigne Jésus portant sur ses épaules la croix de son immolation... Le vers *Un hombre pasa con un pan al hombro* donne donc à voir en surimpression, comme une sorte de phrase-valise, deux images successives du sacrifice christique : celle de Jésus partageant le pain avec ses disciples et celle de Jésus portant la croix de l'humanité.

> *Un hombre pasa con un pan al hombro*
> ¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?
> Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mátalo
> ¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?
>
> « Un hombre pasa con un pan al hombro », *Poemas humanos*.

Je n'ai fait qu'entreprendre ici un travail partiel sur la mémoire de ces signifiants promus que j'ai appelés « mots lestés » ou « mots habités », travail qui, pour être complet, devrait être mené sur l'ensemble des signifiants qui forment la chaîne sémiotique que le

discours poétique fait graviter autour de l'épisode de Passion du Christ. Le verbe *cruzar*, pour ne donner qu'un dernier exemple, est défini par le dictionnaire comme l'action consistant à « *pasar perpendicularmente de un lado a otro de una línea* » : dans son emploi courant, il est donc synonyme de « passer[8] ». Or sous la plume de Vallejo, *cruzar* est avant tout un verbe formé à partir du substantif *cruz* et réactive, à ce titre, le souvenir du sacrifice humain dont la croix est le signe. En effet, dans la plupart des poèmes où il apparaît, le verbe *cruzar* ne signifie pas simplement « passer » mais « passer d'une souffrance à l'autre » comme le fait le Christ, flagellé, la tête couronnée d'épines, couvert de crachats, cloué, puis transpercé sur la croix.

> Ausente! Y en tus propios *sufrimientos*
> ha de *cruzar* entre un *llorar* de bronces
> una jauría de remordimientos!
>
> « Ausente », *Los heraldos negros*.

On le voit, la chaîne associative se déploie graduellement de *pasión* à *pasar*, de *pasar* à *transcurrir*, de *transcurrir* à *cruzar*, dans un mouvement croissant d'identification de la voix poétique aux souffrances infligées au fils de Dieu sur le chemin de la croix. C'est précisément sur le modèle du chemin de croix (littéralement *via crucis*), mise en récit des dernières heures de la vie de Jésus en quatorze stations instituée par la liturgie du Vendredi saint, que s'édifie le sens du sonnet intitulé « *El poeta a su amada* » tiré de *Los heraldos negros*, par lequel je terminerai :

> Amada, en esta noche *tú te has sacrificado*
> *sobre los dos maderos* curvados de mi beso;
> y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
> y que hay *un viernesanto* más dulce que ese beso.
>
> En esta noche rara que tanto me has mirado,
> la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso
> En esta noche de setiembre se ha oficiado
> *mi segunda caída* y el más humano beso.

8. Cf. des emplois comme « *un joven le ayudó a cruzar la calle* » ou « *nos cruzamos en medio de la plaza* ».

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos;
ni volveré a ofenderte. *Y en una sepultura*
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.

« El poeta a su amada », *Los heraldos negros*.

Le poème raconte le souvenir douloureux et torturé d'un baisé volé, sur fond sacrificiel : « *te has sacrificado sobre los dos maderos curvados de mi beso* ». Les références à la Passion y sont explicites : « *Jesús ha llorado* », « *viernesanto* », « *mi segunda caída* », « *una sepultura* », etc. Or, ce qui vertèbre le poème sur le plan architectural – comme le fait dans un temple le corps du Christ allongé sur le plan cruciforme –, c'est le déploiement chronologique, presque étape par étape, du sacrifice tel que la liturgie de la Passion l'a séquencé en quatorze stations, sur les quatorze vers de ce sonnet héroïque. Quatorze vers de quatorze syllabes, qui sonnent comme une préfiguration des vers « *¡Cuánto catorce ha habido en la existencia! [...] ¡Cuánto catorce en un solo catorce!* » de *Poemas humanos.*

À la première station (Jésus est condamné à être crucifié : « *Jesús es condenado a muerte* »), le premier vers du sonnet répond par : « *Amada, en esta noche tú te has sacrificado* » ; à la deuxième station (« Jésus est chargé de sa croix : « *Jesús carga con la cruz* »), le deuxième vers répond par : « *sobre los dos maderos curvados de mi beso* » ; à la septième station (Jésus tombe pour la deuxième fois : « *Jesús cae por segunda vez* »), les vers sept et huit répondent par : « *En esta noche de setiembre*[9] *se ha oficiado / mi segunda caída y el más humano beso* » ; enfin à la quatorzième et dernière station (Le corps de Jésus est mis au tombeau : « *Jesús es sepultado* »), le dernier et quatorzième vers répond par : « *Y en una sepultura / los dos nos dormiremos, como dos hermanitos* ».

Ce n'est qu'en étant attentif aux réseaux de signification qu'ils tissent dans le discours, aux connotations sémiotiques qu'ils déploient sur les deux axes syntagmatique et paradigmatique, à la double histoire du texte qu'ils réécrivent et de la réécriture du texte qu'ils détournent, que les mots, lestés du souvenir d'autres mots, laissent

9. Dérivé de *septem*.

entendre la musique de l'autre écriture qui a guidé le travail du poète. Malgré le caractère résolument transgressif de l'écriture poétique de Vallejo et malgré la distance qui la sépare, stylistiquement parlant, du discours biblique, le lecteur qui lit pour la première fois un poème de Vallejo ne peut s'empêcher de ressentir comme un air de déjà-vu. Au fond, le procédé oulipien S + 1 auquel je faisais allusion au début de mon intervention n'est pas fondamentalement différent de l'exercice de style auquel se livre Vallejo en remplaçant les mots de l'Évangile par leurs synonymes ou leurs paronymes, c'est-à-dire par leurs avatars lexicaux. Avant d'être le grand code auquel l'écriture ne cesse de se référer, la Bible, en tant que prédiscours, est un effet de sens, une réminiscence, une musique. Et cette musique, c'est en écoutant les mots résonner les uns dans les autres, en écoutant non le langage mais ce que Roland Barthes appelait « le bruissement du langage[10] », qu'on en perçoit, plus ou moins distinctement, plus ou moins confusément, les pulsations, les harmoniques et les variations.

10. Roland Barthes. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV.* Paris : Points, 2002.

Mots et corps à corps biblique : José Ángel Valente, pris au mot

Myriam Bernède
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

> Mais aucun corps n'existait avant le ciel et la terre; ou, s'il en existait un, tu l'avais certainement formé sans te servir d'une voix passagère, pour former avec lui une voix passagère qui te servirait à dire que soient faits le ciel et la terre. Quel que fût, en effet, ce corps qui te servirait à former une telle voix, s'il n'eût pas été formé par toi, en aucune façon il n'existerait. Donc, pour former ce corps qui te servirait à former ces paroles, quelle parole as-tu dite ?
>
> Saint Augustin, *Confessions*, Livre XI.

Qui est premier ? L'œuf ou la poule ? Le corps ou la parole ? C'est un peu – présentée de manière triviale – la question que se pose Saint Augustin. Pour qu'il y ait parole, il est a priori nécessaire qu'il y ait un corps qui puisse être le lieu de la production de la parole, au moins d'un point de vue physiologique. Une parole n'est pas seulement un son, elle est message, elle dit quelque chose y compris sur celui qui la produit. La Bible, pour parler de parole, fait souvent appel aux anges, ces êtres qu'on peine à visualiser : ont-ils des ailes ? Un sexe ? Que sont-ils ? Dans les églises, on les voit parfois, portant comme un papyrus déroulé entre leurs mains. Les anges font le lien entre ciel et terre (d'où la présence d'ailes...), ils transmettent aux humains les messages divins... d'où le nom « ange », du grec *ἄγγελος* « ángelos » (messager). Comment représenter ou montrer une parole ? Elle est émise, passe, est captée, perdue, retrouvée, transformée, manipulée, pervertie, elle peut sauver celui qui la reçoit ou le perdre. Lors d'un procès, cela peut être « parole contre parole » L'ange portera une parole qui n'est pas la sienne, mais une parole qu'il a entendue. Son nom, souvent, sera le signe de cette parole portée. Ainsi, « Gabriel », le nom de l'ange qui annonce à Marie la venue de son enfant, signifie « Force de Dieu ». Et ce qu'il annonce parle bien de la force de Dieu :

« L'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-Haut te prendra sous son ombre ; c'est pourquoi celui qui va naître sera saint, il sera appelé Fils de Dieu » (Luc 1, 35).

Le poète espagnol contemporain sur lequel j'ai choisi de travailler se nomme José Ángel Valente. José Ángel... Un double nom qui dit une relation, celle d'un « José » – ou « Joseph » – et d'un ange.

Dans Matthieu[1] 1, 20-21, après que Joseph apprend la grossesse hors mariage de Marie, nous lisons :

> Voici que l'ange du Seigneur lui apparut en songe et lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre chez toi Marie, ton épouse : celui qui a été engendré en elle vient de l'Esprit Saint, et elle enfantera un fils auquel tu donneras le nom de Jésus, car c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés. »

Si la paternité physique échappe à Joseph, il lui incombera néanmoins de nommer l'enfant à naître, même s'il n'a pas à choisir son nom. « Jésus », ce nom est un programme : il sauvera son peuple de ses péchés – lui dit l'ange – conformément à l'étymologie de ce nom : « Dieu sauve ». Et ainsi, Dieu accroît la descendance de Joseph, conformément à l'étymologie de son nom : Joseph signifie en effet « Dieu accroîtra ma descendance ».

La Bible nous présente un jeu incessant de noms : jeux phoniques et/ou sémantiques sur les noms, échos, changement de noms en lien avec des événements marquants que vit le personnage ou encore un nom que l'on refuse de révéler.

Le patriarche Jacob est l'un de ceux-là. Et il est bien présent dans l'œuvre de José Ángel Valente même s'il n'est pas – ou peu ? – nommé dans plusieurs des poèmes qui évoquent des moments particuliers de son existence. Rebecca accouche de jumeaux. A leur naissance, on a la surprise de voir que Jacob, le cadet, tient fermement son frère Esaü par le talon. Jacob, plus délicat, était le préféré de sa mère mais le droit d'aînesse faisait que l'héritage et la bénédiction iraient à l'aîné.

1. Éditions de référence pour les citations bibliques :
La Bible de Jérusalem. Paris : Cerf, 1975.
Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao : Desclée de Brouwer, 1999.
Nouveau Testament interlinéaire Grec/Français. Villiers le Bel : Société biblique française, 1993.
La Bible, Traduction œcuménique. Paris : Cerf, 2004.

Rebecca élabora un plan et fit passer Jacob pour Esaü afin d'obtenir la bénédiction paternelle. Jacob dut fuir la rage de son frère et s'exila. Il se réfugia chez son oncle Laban et épousa ses filles Léa et Rachel. Après 20 ans au service de son oncle, Jacob repartit vers son pays de naissance. Néanmoins la perspective de retrouver son frère Esaü le tétanisait. Arrivés sur les rives du Yabboq, Jacob fit passer femmes et enfants (dont son dernier né, Joseph... !). Il était seul sur la rive quand il fut attaqué par ... un homme, nous dit le texte biblique. Cet adversaire est pourtant présenté comme un ange dans de nombreux tableaux ou textes ! Ils luttèrent toute la nuit et voyant qu'il n'avait pas le dessus et que le jour se levait, l'autre homme – qui avait tout de même déboîter la hanche de Jacob – lui demanda de le laisser aller.

> « Je ne te laisserai pas, répondit-il, que tu ne m'aies béni »; Il lui dit : « Quel est ton nom ? » – « Jacob » répondit-il. Il reprit : « On ne t'appellera plus Jacob mais Israël, car tu as lutté avec Dieu et avec les hommes et tu l'as emporté ». Jacob lui demanda : « De grâce, indique-moi ton nom. » – « Et pourquoi, dit-il, me demandes-tu mon nom ? » Là-même il le bénit. Jacob appela ce lieu Peniel, c'est-à-dire Face-de-Dieu car « j'ai vu Dieu face à face et ma vie a été sauve ». (Gen 32: 27-31)

Cet homme qui a lutté contre Jacob n'était donc pas seulement un homme car il est également du côté de Dieu et qu'il a le pouvoir de renommer et de bénir. C'est un ange.

Plusieurs noms – ou absence de noms – nous interpellent. Tout d'abord la proximité phonique entre le fleuve Yabboq et Jacob (prononcé « Yacob »), leurs noms ne se différenciant que d'une lettre. Sans doute était-il nécessaire que Jacob se retrouve – en toute vérité – face à lui-même ou face à une image de lui-même (Yabboq) et face à sa ruse avant de retrouver son frère et de démarrer une relation plus saine. Yabboq signifie « celui qui se vide, qui coule » et Jacob, « le supplanteur, le talonneur ». Jacob doit se vider de lui-même, des ruses de son passé, lutter pour pouvoir construire une autre relation avec son frère, une relation enfin apaisée ! Ce dialogue avec l'ange a permis de mettre des mots sur... des maux ! Jacob demandait la bénédiction de celui qui luttait avec lui. Bénir, c'est dire une parole de bien. Pour accéder à sa requête, l'ange demande le nom de celui qui souhaite être béni. Et Jacob ne fait pas que donner son nom, il dit également son crime : il a été le supplanteur de son frère, c'est cela qui cause son angoisse au moment de le retrouver. En changeant son nom par celui

d'Israël, l'ange affranchit Jacob de son passé, « soigne » ses maux et le lance vers une nouvelle destinée qui le lie à Dieu.

Ce texte, comme beaucoup dans la Bible, permet une lecture psychanalytique dans laquelle nous percevons le pouvoir des mots : mettre des mots sur des expériences de vie permet de comprendre le mal qui nous ronge et nous en affranchir ou, du moins, tenter de le faire. Dans ce passage, tout se nomme ou se renomme : Jacob change de nom, il nomme à son tour le lieu où il se trouve, demande avec insistance un nom qu'on ne lui donne pas. Dieu ne se laisse pas nommer. Si l'ange s'est laissé dominer, Dieu ne donne pas l'occasion de se laisser saisir par le nom. Pas de nom, pas d'emprise.

José Ángel Valente a écrit plusieurs poèmes sur ce moment de la lutte entre Jacob et l'ange. Son attention est toute focalisée sur ce dernier. Deux poèmes seront ainsi intitulés « El ángel » : l'un dans le recueil poétique *A modo de esperanza* publié entre 1953-1954 et un autre publié dans le recueil *Material memoria* publié en 1977.

El ángel

Me he levantado,
he cubierto mi mesa con su tapete verde
y me he sentado cuidadosamente a deshojar
esta pequeña flor. Todo empezaba así.
Todo menos la muerte,
menos la vida,
el amor o el
odio.
Todo empezaba así,
la pasión de morir,
de vivir,
de amar, de odiar.
Oscuro jugador,
frente a mí el ángel
con su terrible luz,
su espada,
su abrasadora verdad.
Yo tenía solamente una flor.
Al sí y al no
jugaba contra el ángel,
jugaba al sí o al no,
al siempre, al todavía.

Pero tú conocías,
adversario cruel,
todas mis suertes.
Nada te delataba,
separado de mí
por una mesa
con su tapete verde,
una pequeña flor,
toda la muerte.
Fue larga la velada.
Al fin me diste un nombre.
Yo tenía una flor,
tú una espada de fuego. Yo
la sola libertad de querer tu victoria.

J. Á. Valente, *A modo de esperanza* (1953-1954) [2].

El ángel

Al amanecer,
cuando la dureza del día es aún extraña,
vuelvo a encontrarte en la precisa línea
desde la que la noche retrocede.
Reconozco tu oscura transparencia,
tu rostro no visible,
el ala o filo con el que he luchado.
Estás o vuelves o reapareces
en el extremo límite, señor
de lo indistinto.
No separes
la sombra de la luz que ella ha engendrado.

J. Á. Valente, *Material memoria* (1977) [3].

Ces deux poèmes mettent en scène un « yo » qui parle d'une expérience de vie et de sa lutte avec un ange qu'il va interpeller dans le poème. *El ángel* est donc celui à qui s'adresse le Moi poétique qui, lui, n'est pas clairement identifié. Dans le premier poème – tiré de *A*

2. *Obra poética 1 Punto cero (1953-1976)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 19.

3. *Obra poética 2 Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 22.

modo de esperanza – le Moi poétique raconte à l'ange une scène qu'ils ont vécue ensemble, assis autour d'une table pour un jeu. Le « *Yo* » tenait à la main une fleur alors que l'ange tenait une épée. Dans le second poème – tiré de *Material memoria* – le Moi poétique rappelle à l'ange leur lutte qui a pris fin à l'aurore et il l'exhorte : « *No separes la sombra de la luz que ella ha engendrado* ».

Les quelques éléments disséminés dans les poèmes permettent d'établir un parallèle entre l'énonciateur du poème et le patriarche Jacob lors de sa lutte sur les rives du fleuve Yabboq. Des éléments clés de leur lutte sont mis en valeur : l'aurore et l'issue de la lutte dans le second poème et la question du nom dans le premier poème.

> No separes
> la sombra de la luz que ella ha engendrado.

Ces deux vers peuvent présenter une lecture multiple de la même manière que nous pouvons identifier plusieurs énonciateurs derrière le « *Yo* ». Il y a tout d'abord une question sur ce à quoi renvoie « *ella* » et en fonction de cela, nous pouvons lire ce vers de différentes manières. Dans ce poème, « *ella* » peut être « *la precisa línea* », « *la noche* », « *tu oscura transparencia* », « *el ala* », « *la luz* ». Nous sommes dans une certaine confusion tout comme peut l'être ce moment durant lequel il fait encore nuit alors que percent déjà des rayons du soleil naissant. « *Sombra* » et « *luz* » sont mêlées. S'agit-il dans ce vers de « *separar la sombra engendrada por la luz* » ou de « *separar la sombra de la luz que la precisa línea ha engendrado* » ? Ou de « *separar la sombra de la luz que la noche ha engendrado* » ?, etc. Les lectures de ce vers sont multiples et rendent l'intelligence de ce poème particulièrement confuse.

Dans le premier poème intitulé également « *El ángel* », un autre vers suscite ce même type de lecture multiple :

> Al fin me diste un nombre.

De quel nom s'agit-il ? Dans le texte biblique, après que Jacob a demandé la bénédiction de l'ange, ce dernier lui demande son nom. Jacob le donne, puis son nom est modifié. A son tour, il demande son nom à l'ange et celui-ci l'interroge « Pourquoi me demandes-tu mon nom ? » et il ne le lui dit pas.

J. Á. Valente, nous le voyons et le verrons dans cet exposé, a constamment convoqué et détourné les textes bibliques. Que se passe-t-il quand le Moi poétique dit : « *Al fin me diste un nombre* » ? Reprend-il

le texte biblique et évoque-t-il l'ange qui renomme Jacob en Israël ? Ou, en détournant le texte biblique comme a l'habitude de le faire Valente, pourrions-nous comprendre que finalement l'ange – pressé par le Moi poétique – a donné son nom, ou du moins un nom qui serait le sien ou prétendument le sien : « *me diste* un *nombre* », à différencier de « *me diste* tu *nombre* ».

Dans un autre poème intitulé « *Cuando en las noches* », publié dans *La memoria y los signos* (1960-1965), Valente convoque à nouveau le patriarche Jacob.

Cuando en las noches

Cuando en las noches de dolor
o de alegría,
cuando cada vez que estoy solo entre las cuatro paredes de
mi cuarto alquilado en una tierra extraña
estrangulo con suavidad premeditada a mi enemigo,
cuando cada día lucho con él hasta quebrar su delicado
cuello,
y él se desploma y cae y ante mis manos,
donde aún duran su respiración y sus latidos,
vuelve a alzarse
y me mira tan sólo con gravedad e inocencia
y huye lejos
dejándome vacío de lo que más amaba,
salgo a la tierra,
registro el universo, alzo
la piedra más secreta, cruzo el límite
terrible de la noche,
y en el lugar, a alguien que pasa e ignora aún lo sucedido
pregunto a voces
y él me mira perplejo,
siguiendo su camino sin responder...
Me quedo solo,
jadeante y desnudo,
sospechando en el fondo que era él quien pasaba
y que no tuve fe.

J. Á. Valente, *La memoria y los signos* (1960-1965) [4].

4. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p.164.

Dans ce poème, le « Yo » évoque des nuits douloureuses ou joyeuses durant lesquelles il étrangle avec douceur son ennemi, il évoque des jours où il lutte avec lui jusqu'à briser son cou délicat. L'ennemi s'effondre mais finit par se relever et s'éloigner. Le Moi poétique reste seul et vide. Il a néanmoins le sentiment que quelqu'un est passé et qu'il n'a pas eu foi. Ici, ni l'ange ni Jacob ne sont explicitement nommés. Ils sont néanmoins convoqués par de nombreux éléments. À nouveau, des parallèles sont établis entre le Moi poétique et Jacob : le combat avec l'ange sur les rives du Yabboq mais également un épisode qui précède : le songe de Jacob qui voit une échelle qui relie le ciel et la terre, et des anges qui, incessamment, montent et descendent. Ce songe prend place au moment où Jacob fuit la colère de son frère Esaü alors que non content d'avoir capté l'héritage de son frère, il a également rusé pour obtenir la bénédiction paternelle. Il passera ensuite vingt ans auprès de son oncle Laban, se mariera et aura onze enfants. C'est lors de son retour, avant de franchir la limite du territoire qui appartient à son frère, qu'il luttera avec l'ange. Le poème *Cuando en las noches* évoque ces épisodes tout en parlant d'autres événements, de nuits passées dans une chambre louée sur une terre étrangère et d'une tentative de meurtre. Le « Yo » lutte avec l'ange, le tue presque mais celui-ci se relève et s'éloigne laissant son agresseur vide ou vidé : « *dejándome vacío de lo que más amaba* ». Rappelons-nous que le nom du fleuve Yabboq signifie « celui qui se vide ». De quoi s'est vidé Jacob (ou le Moi poétique) ? De lui-même ? De son être ? De ce qui fait son existence mais l'empêche de partir serein vers son frère ?

> Dejándome vacío de lo que más amaba,
> salgo a la tierra,

Ce n'est donc qu'à la condition de se vider qu'il peut franchir le fleuve Yabboq et entrer sur la terre d'Esaü. Puis le poème se poursuit

> [...], alzo
> la piedra más secreta, cruzo el límite

Alors qu'il fuyait la colère de son frère, Jacob, surpris par la nuit, s'était posé pour dormir. Il choisit une pierre sur laquelle reposer sa tête. Puis il eut un songe, il voyait la fameuse échelle qui reliait ciel et terre, et des anges qui montaient et descendaient. Dieu lui parla et lui promit qu'il reviendrait et que cette terre lui appartiendrait. A son réveil, Jacob dressa la pierre qu'il avait prise pour dormir et nomma

ce lieu « Bethel », c'est-à-dire Maison de Dieu car dit-il : « Vraiment, c'est le Seigneur qui est ici et je ne le savais pas » (Gn 28, 16). Ce que vient conclure le poème de Valente :

> Me quedo solo,
> jadeante y desnudo,
> sospechando en el fondo que era él quien pasaba
> y que no tuve fe

Les mots employés ne sont pas les mêmes mais les parallèles sont suffisamment forts, le thème suffisamment récurrent pour que l'on y distingue clairement ces épisodes de la Genèse et des moments forts de la vie de Jacob.

Ce lieu, désormais nommé Béthel, s'appelait auparavant « *Luz* » (Gn 28, 19). Si pour un Français ce nom n'évoque rien, pour un Espagnol en revanche, il n'en ira pas de même :

> Y llamó a aquel lugar *Betel*, aunque el nombre primitivo de la ciudad era *Luz*.

Si on fixe notre attention sur les noms des lieux, nous pouvons donc constater que la ville nommée *Luz* devient *Casa de Dios*, la Lumière devient Maison de Dieu. Malheureusement, la signification du mot « *Luz* » n'est pas « lumière » mais « amande ». Cela pour l'étymologie historique. Néanmoins l'étymologie « poétique » nous permet de faire cette lecture de *Luz*/Lumière !

À travers ces trois poèmes de Valente, pouvons-nous voir une tentative de commentaire personnel de ce que ces textes de l'histoire de Jacob résonnent en lui ? Comme un commentaire à la manière de St Jean de la Croix que Valente a beaucoup travaillé et commenté ? A travers ces trois poèmes nous assistons à un corps à corps. Dans de nombreux poèmes de Valente, ce sera dans la relation amoureuse, ici, il semble que ça soit le corps à corps de l'écrivain avec l'écriture. Il s'agit d'une lutte, rien n'est facile. L'écriture nous renvoie à nous-mêmes, à nos démons, nos limites. Pour avancer, Jacob doit lutter avec l'ange. Pour avancer et écrire, Valente doit lutter avec les mots (et les maux ?). *Cuando en las noches* nous montre une lutte qui pourrait être celle de l'écrivain en panne d'inspiration, qui lutte avec les mots, leur tord le cou, les voit s'éloigner, disparaître. Puis il se trouve seul et se rend compte que le mot est passé et qu'il n'a pas su le saisir, qu'il n'a pas eu suffisamment foi en lui de la même manière que Jacob n'avait pas compris que Dieu était dans ce lieu et qu'il ne le savait pas.

Dans le recueil *Mandorla*, en 1982, Valente parle en effet de

> Momentos privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. [...] [5]

Et dix ans plus tard, dans *Cómo se pinta un dragón*, il écrira :

> Solo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras [6].

Revenons maintenant à la ville de *Luz* renommée en Béthel par le patriarche Jacob. Je fais certes là un parallèle poétique quant à l'interprétation du nom « *Luz* » mais nous traitons ici de la poésie de J. Á. Valente. Le mot « *luz* » est omniprésent dans sa poésie, tout comme le pendant négatif de « luz » : « *oscuridad* », et ses variations : « noche », « tinieblas », « sombra », ainsi que des combinaisons : « *oscura luz* » (*El círculo*[7]*, La repentina aparición*[8]*, Yod*[9]*, No amanece el cantor*[10]), « *luminosa noche* » (*Declinación de la luz*[11]), « *la sombra de la luz* » (*El ángel*[12]), « *El jugo oscuro de la luz* » (*El fulgor IX*[13]), « *fondo oscuro de tu luz* » (*El fulgor XXXIII*[14]), « *rigor oscuro de la luz* », « *declinación oscura de la luz* », « *cuerpo sombrío de la luz* » (*Al dios del lugar*[15]), par exemple.

Le mot « lumière » ou « *luz* » fait partie des premiers mots que prononce Dieu dans la Bible.

> Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. La terre était déserte et vide, et la ténèbre à la surface de l'abîme ; le souffle de Dieu planait à la surface des eaux, et Dieu dit : « *Que la lumière soit !* » Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne. Dieu sépara la lumière de la ténèbre. Dieu appela la

5. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 119.
6. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 9-12.
7. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 188.
8. *Entrada en materia*. Madrid : ed. Cátedra, 2001, p. 172.
9. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 67.
10. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 290.
11. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 499.
12. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 22.
13. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 157.
14. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 180.
15. *Obra poética 2*, *op. cit.,* p. 221, 227, 235.

> lumière « jour » et la ténèbre il l'appela « nuit ». Il y eut un soir, il y eut un matin : premier jour. (Genèse 1, 1-5)

Le verbe « être » en hébreu s'écrit : « Yod – He – Yod », le mot « lumière » : « Aleph – Vav – Resh ». Quand Dieu dit « Que la lumière soit », il est « Elohim », il ne s'est pas encore présenté comme « Yod – He – Vav – He » – le tétragramme YHWH – ou Yahvé. Elohim, ou « les dieux » est un nom qui s'écrit selon une déclinaison de la lettre Aleph – vocalisée en Eleph – la première lettre de l'alphabet hébreu. La lettre Aleph est quasiment muette, sa vocation est de tenter d'exprimer l'inexprimable, l'inconcevable, elle est souffle nécessaire à la mise en voix du larynx. Phonétiquement, Aleph vient en premier et est à l'origine de tout son articulé. Toutes les lettres de l'alphabet tirent donc de lui leur force et leur substance. Elohim, dans le premier chapitre de la Genèse ordonne : « Que la lumière soit ».

Dans ses *Tres lecciones de tinieblas*, J. Á. Valente présente la lettre Aleph comme suit :

> Alef
>
> En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem [16].

Le recueil *Tres lecciones de tinieblas* a été publié en 1980 par Valente. Il s'inspire des *Leçons de ténèbres* que François Couperin a écrites pour la Semaine Sainte. Seules nous sont parvenues trois des neuf leçons qu'il avait composées. Dans ses *Tres lecciones de tinieblas*, Valente présente quelques lettres hébraïques et fait pour chacune une analyse cabalistique. Aleph est donc l'origine de toute vie et frappe comme un éclair le sang, ainsi le premier homme, Adam -de Adama, terre rouge – est créé. Qu'est-ce que cet éclair ? D'où vient-il ? D'une source d'énergie ? De lumière ? Moïse, alors qu'il se trouve au sommet du mont Horeb et contemple le buisson ardent, entend le nom que Dieu s'attribue : « YHWH », le tétragramme. Ces lettres « Yod – He – Vav – He » absorbent le verbe « être » : Yod – He - Yod. Ce nom peut être traduit en français par : « Je suis qui je serai » (selon la TOB) ou « Je serai qui je serai » (selon la traduction de Chouraqui). Seule s'ajoute la lettre Vav qui n'apparaît pas dans le verbe « être » hébreu. Cette lettre Vav, nous la trouvons dans le mot hébreu qui dit

16. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 53.

la lumière : « Aleph – Vav – Resh ». Vav est la seule lettre commune avec le nom de YHWH.

J. Á. Valente dans *Tres lecciones de tinieblas*, analyse Vav comme étant liée à la force :

> Vav
>
> Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volví una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen [17].

Dans l'analyse poétique que fait Valente de la lettre Vav, nous voyons cette force aveugle descendre, pénétrer les fentes et les sillons, féconder la terre, croître dans le « concave », l'« humide », dans une image qui évoque autant la fécondation de la terre que la fécondation d'un corps féminin. Cette force prend naissance, croît, entre, meurt, est conçue, passe du mourir au non mourir, surpasse la mort, germe. On assiste à une explosion de vie et de dynamisme, ainsi qu'à un mouvement tout en verticalité : du haut vers le bas, une germination en bas pour repartir vers un mouvement ascendant, comme une résurrection.

Dans *La beauté de la lettre* [18], le linguiste Sergueï Dmytryk fait une analyse de la lettre Vav :

> En hébreu le mot vav signifie clou, crochet, pieu, suspension, cheville, ou encore rame ; des objets qui servent à rapprocher, assembler, relier deux éléments ou deux rives d'un fleuve – ou qui font tenir des éléments entre eux (comme les vavim des colonnes du temple : cf. Ex 38, 28). C'est aussi le mot qui signifie « et » : conjonction, coordination, rencontre. Sa forme, qui ressemble à un trait vertical, a conduit à le rapprocher du phallus masculin. C'est un trait d'union entre le haut et le bas, les hommes et Dieu. On l'a aussi rapproché des différents « canaux » du corps par lesquels transitent

17. *Obra poética 2*, op.cit., p. 53.

18. <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1205231004.html>, ed. Galgal, 2007, [page consultée le 25/01/2021].

> les échanges avec l'extérieur : oesophage, trachée artère et colonne vertébrale. En grammaire hébraïque, il indique le masculin. Il est remarquable que cette conjonction puisse être placée au début d'un mot ou d'une phrase. Dans ce cas, par avance, il introduit l'hétérogène dans l'énonciation, dont il complète et précise le sens. C'est le cas dans la torah, où de nombreux chapitres commencent par un « vav ».
>
> Il symbolise à la fois l'union, la fécondation, la création ; et la divergence, l'affection, le désir (car il ne peut pas y avoir conjonction sans séparation ; on ne peut relier que des éléments qui sont, au moins partiellement, hétérogènes).
>
> À cela s'ajoute une troisième fonction qui n'existe qu'en hébreu biblique : l'inversion du temps. Placé devant un verbe au passé, il se traduit par un futur, et placé devant un verbe au futur, il énonce le passé. Il dit donc à la fois l'accomplissement et l'inaccomplissement.

Et S. Dmytryk donne l'exemple suivant :

> – quand haya, qui signifie « il était », est écrit vehaya, il signifie « et ce sera ».
>
> – l'expression yehi or, « Que la lumière soit » (Gn 1, 3) est marquée d'abord au futur. Juste après, on ajoute un vav « Et la lumière fut » – la phrase est maintenant au passé.

Dans le mot hébreu qui dit la lumière, « Owr » (Aleph – Vav – Resh), la lettre Vav fait le lien entre Aleph et Resh. La lettre Vav transforme également l'« être » en « Dieu » et ce qui différencie l'« être » de « Dieu », c'est Vav, la force créatrice. Dans le mot « Owr » – lumière – le Vav fait le lien entre Aleph et Resh. Aleph, nous l'avons vu est le principe premier, à l'origine de tout. Resh est la tête. Vav est la force d'union, de mise en relation. Grâce à l'union de Aleph et Resh, par l'intermédiaire de Vav, ne pourrait-on pas lire à travers ces lettres, la mise en œuvre de la création de ce que Dieu – Aleph – avait en tête – Resh – ? La lettre Vav est donc la lettre nécessaire pour que la création se mette en route, pour que la Parole s'incarne.

> Au commencement était la parole, et la parole était auprès de Dieu, et Dieu était la parole. Celle-ci au commencement était auprès de Dieu. Tout fut par elle et rien de ce qui fut ne le fut sans elle. Ce qui était en elle était la vie et la vie était la lumière des humains et la lumière brille dans la ténèbre et la ténèbre ne l'a pas saisie.

Nous avons ici les premiers mots de l'Évangile selon St Jean (Jn 1, 1-5), appelé aussi *Prologue*. J'ai choisi pour cet exposé une traduction au plus près du grec.

J. Á. Valente dans son poème *Pero no más allá*, tiré de *Poemas a Lázaro* (1955-1960), écrit :

> Pronuncio luz y lejos gime el día [19]

Puis dans *Cómo se pinta un dragón* :

> Gime el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado [20].

Dieu crée en parlant ou – d'après Valente – en gémissant. Sa parole est performative. Quand il dit « lumière », la lumière se crée puis il la nomme « jour ». La ténèbre qui se trouve séparée du jour s'appelle désormais « nuit ». La lumière non seulement va donner le jour mais elle va également s'incarner.

L'évangéliste, Saint Jean, parle d'un autre Jean, le Baptiste, dont la mission est de rendre témoignage à la lumière :

> Il fut un homme, envoyé de Dieu, son nom était Jean. Celui-ci vint pour un témoignage, afin qu'il témoignât au sujet de la lumière, pour que tous crussent par lui. Il n'était pas la lumière mais il devait rendre témoignage à la lumière. Elle était la lumière véritable qui illumine tout humain, venant dans le monde. Dans le monde elle était, et le monde par elle devint, et le monde ne la connut pas. Dans son bien propre elle vint, et les siens ne l'accueillirent pas. À tous ceux qui la reçurent, elle donna le pouvoir de devenir enfants de Dieu, à ceux qui croyaient en son nom, qui furent engendrés non par les sangs, ni par la volonté de chair, ni par la volonté d'un homme, mais de Dieu.
>
> Et la parole devint chair et dressa sa tente parmi nous, et nous contemplâmes sa gloire, gloire comme d'un fils unique d'auprès du Père, pleine de grâce et de vérité. (Prologue St Jean 1, 6-13)

Plus loin, toujours chez Saint Jean 8, 12, Jésus se rend témoignage à lui-même :

19. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 111-112.

20. *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 9-12.

> Moi, je suis la lumière du monde ; celui qui me suit, sûrement ne marchera pas dans la ténèbre, mais il aura la lumière de la vie.

Et au verset 31 :

> Si vous demeurez dans la parole, la mienne, vraiment vous êtes mes disciples et vous connaîtrez la vérité, et la vérité vous libèrera.

Et Dieu dans tout cela ? Que devient-il après la création ? Valente lui donne la parole dans *Soliloquio del Creador* :

> Soliloquio del Creador
>
> Dijo Dios: Hagamos al hombre
> (Gén., 1,26)
>
> La criatura
> salida de mis manos
> alzó los ojos ciegos, dijo: –Tú.
> Sabía que era
> distinta de mí mismo.
> Creía en mí.
> (Oh, nunca tanto amor
> debió abrasar tan quebradiza hechura.)
> Alzó los ojos ciegos: –Tú me has hecho.
> Ahora te pregunto. ¡Dime, dime !
> (Envuelta en mí latía,
> no con vida distinta...)
> –¡Dime, dime!
> (...pero jamás podría
> comprender mi palabra.)
>
> J. Á. Valente, *Poemas a Lázaro* (1955-1960) [21]

La créature née d'une volonté divine n'arrive plus à retrouver son origine, elle interpelle ce Dieu qu'elle n'entend plus, qu'elle ne comprend plus. Valente fera dire à Dieu que « *Jamás podría comprender mi palabra* ». C'est bien ce que nous lisons dans le Prologue de Jean : *Dans son bien propre elle vint, et les siens ne l'accueillirent pas* ou, dans sa version espagnole : « *vino a su casa y los suyos no la recibieron* ». Avec la création apparaît la rupture. La parole elle-même n'est plus la

21. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 75.

bienvenue chez elle. La vérité qu'elle porte en elle devient son propre danger.

Tout comme nous avions relevé deux poèmes intitulés *El ángel*, nous avons également deux poèmes intitulés *El templo*. Le premier se trouve dans le recueil *El inocente* et le second dans le recueil *Treinta y siete fragmentos* :

El templo

El Cristo miró el templo
que como un diamante recogía
la dura luz de su mirada.

Vio el templo construido
para que todo lo escrito se cumpliese
y no para durar más que el sueño del hombre.

Detrás del velo estaba el rostro
ya usado del dios.

Y el Cristo calculó suavemente sus palabras sabiendo
que formarían parte de su condenación.

Yo puedo –dijo– destruir este templo
y en tres días alzarlo.

El templo se vació de pronto en su mirada,
bogó como una nave loca en el crepúsculo,
cayó desde sí mismo a un tiempo
que los sacrificadores ignoraban
y el ritual no había
contado en sus inútiles compases.
Quebrantado gimió en sus óseos cimientos
y se llenó de rosas de papel marchito,
de arañados lagartos,
de vengativas sombras.

La blasfemia amarilla
recorrió los oídos de los sordos de piedra.
Y el Cristo, hijo del hombre,

el destructor de templos
(pues ya no quedaría piedra
sobre piedra y sólo el tiempo
de destruir engendra)
levantó su morada en la palabra
que no puede morir.

J. Á. Valente, *El inocente* (1967-1970) [22]

Dans le second poème également intitulé *El templo*, nous lisons :

XXXII

(El templo)

La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos sino porque los textos fueron corrompidos. Los extrapoladores entraron a hurtadillas por debajo del velo. La letra estaba muerta. En el lugar de las ofrendas se pudrieron las heces amarillas del sumo sacerdote, de las palomas y los mercaderes. Los textos fueron corrompidos y a favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas tardías.

J. Á. Valente, *Treinta y siete fragmentos* (1971) [23]

La Parole n'a été ni comprise ni accueillie, bien au contraire. Le premier poème, ainsi que de nombreux autres poèmes de Valente, nous montre le Christ fidèle à la vérité et à la Parole risquer sa vie. Il est dans le temple de Jérusalem et ses paroles sont épiées, scrutées afin de provoquer sa condamnation. Le Christ le sait et, nous dit Valente, il calcule avec douceur les mots qu'il va dire. Cette douceur contraste avec la dureté de son regard vers le temple. Ce temple, maison de Dieu qui devient une maison de commerce. Ce poème nous rappelle l'épisode durant lequel le Christ fit un fouet avec des cordes afin de chasser les marchands du temple qui en trahissaient la vocation. A la fin du poème, le Christ « *levantó su morada en la palabra que no puede morir* ». Quelle peut être cette demeure ? Une parole de vérité qui se relève de la mort car elle est du côté de Dieu ?

Le second poème nous présente une parole corrompue et en putréfaction : « *los textos fueron corrompidos* » et « *la letra estaba muerta* ». Le temple a perverti la parole divine et ce qui était offrande

22. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 388-389.

23. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 433.

devient excrément, y compris du grand prêtre. Ce qui a déclenché la colère du Christ, c'est l'oubli de ce qu'est le Temple de Jérusalem : la maison de Dieu, celui qui a prononcé les paroles qui ont donné la vie. Ce temple, sous prétexte d'offrandes, devient un lieu de commerce : de nombreux animaux sont vendus par les marchands pour être sacrifiés dans le temple. Cela sous le regard bienveillant et complice du grand prêtre. Les paroles du Christ « *Yo puedo destruir este templo y en tres días alzarlo* » ainsi que l'expulsion violente des marchands du temple vont causer sa perte, ses détracteurs jureront qu'ils le feront taire définitivement. Mais se taira-t-il définitivement ? Il semblerait que non puisque nous dit le premier poème *El templo* : « *levantó su morada en la palabra que no puede morir* ».

Pervertir la parole n'est cependant pas l'apanage des grands prêtres et des marchands du temple de Jérusalem. Valente parlera à de nombreuses reprises des menteurs, des marchands de mensonges : « *los mercaderes del engaño* » qui, dit-il « *extienden sus manos engañosas* » (*La mentira* dans *Poemas a Lázaro*), il parlera également de « *La palabra que nace sin destino* » (*Sobre el lugar del canto* dans *Poemas a Lázaro*), « *Testigo de más fe, para hacernos más libres, guardó de las palabras en tiempo de mentira la fuente verdadera* » (*Epitafio* dans *La memoria y los signos*), entre autres...

Le poème *La mano*, tiré du recueil *El fin de la Edad de Plata* semble atteindre des sommets de perversion de la parole. Ce texte étant assez long, je n'en citerai que quelques passages :

> La mano
>
> La mano recorría mi nuca una y otra vez, suave y pesada a un tiempo como una enorme losa blanda. Yo tenía doblada la cerviz, puesto de bruces sobre la portezuela del confesionario. Me dolían los músculos del cuello en un ímprobo esfuerzo por no hundir más la cabeza en el negro interior y por no retraerla abiertamente de la mano que recorría implacable mi nuca y me traía, en definitiva, el perdón. [...] Declaré al fin lo indeclarable. La mano se detuvo sobre mi nuca, hizo crujir mis huesos. Sentí vértigo, sentí cómo me hundía más y más en el arenal movedizo del perdón que todo lo absorbía, [...]. La voz carnosa me entraba ya por la boca, aliento arriba, se pegaba a la tráquea, me oprimía el estómago, resonaba de pronto con volumen de órgano en las cuevas del vientre, penetraba como flauta o cuchillo en los recónditos puntos germinales. [...] Mi cabeza se hundió definitivamente en

> lo oscuro. Comprendí de pronto que la tenía metida en lo oscuro. [...]
>
> Minutos después, mecido por el órgano, avancé sacrílego entre las filas de los congregantes, seguro al cabo de mi condenación.
>
> J. Á. Valente, *El fin de la Edad de Plata* (1969-1973) [24]

Ce texte entre en contre-point des poèmes qui font intervenir le Christ, Parole de vie et de vérité. « *La mano* » apparaît fréquemment chez Valente comme le lieu de la gestation de la parole. Ici, « *la mano* » est ce qui va pervertir la parole jusqu'à la rendre mortifère. Ce geste d'agression sexuelle accompagne la parole de pardon qui est donnée à ce pénitent, dans le confessionnal. Nous avons vu que la parole prononcée par Dieu est une parole de vérité car elle met en phase ce qui est dit et ce qui est réalisé ou créé. Ici, la parole de pardon s'accompagne d'une parole d'agression, elle ne peut plus être vraie ni performative. Le curé apparaît autant coupable envers le pénitent qu'envers la Parole. Il plonge l'un et l'autre dans l'obscurité et la condamnation. Ce curé entre dans la catégorie des menteurs – vilipendés par Valente – car ses actes pervertissent la parole, la souille.

Valente a également beaucoup écrit sur Ulysse. Durant l'absence de son mari, Pénélope était sollicitée par les prétendants qui, considérant Ulysse définitivement disparu, demandaient sa main. Péné lope, afin de retarder l'échéance, mit une condition : qu'elle finisse d'abord de tisser son ouvrage. Chaque soir, elle détricotait le travail réalisé dans la journée, cela afin de rester fidèle à son époux. Il y avait des poètes au palais. Leur rôle aurait pu consister à être garants de la parole donnée à Ulysse, de lui rester fidèles. Or, ils se sont soumis à la puissance des prétendants et leur parole s'est pervertie, prostituée.

Dans *Rapsodia vigesimosegunda* – tiré de *El fin la Edad de Plata* – Valente présente le retour d'Ulysse qui constate la fidélité de Pénélope, le complot de ses rivaux et la lâcheté des poètes, notamment de Femio. Lors d'un face-à-face virulent avec Ulysse, le poète le supplie :

> No quieras degollarme –dijo Femio con voz casi ilegible–. Canté a los pretendientes, obligado por la necesidad, la canción que un dios me inspiraba. Los tiempos son difíciles y quién iba a pensar que tú vendrías. Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros,

24. *Entrada en materia*, *op. cit.*, p. 150-152.

> de modestos viajes por provincias. Pero aun así he de decirte que gusté la prisión por lealtad a ti, si bien fue sólo en los primeros tiempos. Después los dioses me engañaron, pues ellos hacen la canción y la deshacen y ponen al hombre en un lugar y soplan otro día y lo destruyen. No quieras tú quitar la vida a quien nada tiene de sí, pues ni siquiera la canción es suya.
>
> J. Á. Valente, *El fin de la Edad de Plata* (1969-1973) [25]

La fidélité à leur roi n'est pas ce qui a caractérisé ses sujets. Celui qui lui devait le plus de loyauté est son poète, celui qui chante la parole. En trahissant Ulysse, il trahit également la parole qu'il a en charge et il se discrédite lui-même. Il entre dans la catégorie des traîtres et des menteurs. Ce poète n'est pas digne de sa fonction, il s'est laissé pervertir par la faim, la perspective d'un poste intéressant, un petit prestige et de modestes voyages. Et puis, il avoue – avec cynisme ou naïveté – qu'il ne croyait plus au retour d'Ulysse, alors à quoi bon lui rester fidèle ? Il n'avait plus aucun intérêt personnel à cela. Il n'a pas cru en la parole qu'il était chargé de défendre et de faire vivre. Le curé du texte *La mano* entre dans cette même perversion de la parole. Ce qui l'intéresse, de son côté, c'est la satisfaction de ses pulsions quitte à plonger dans l'obscurité le pénitent et la parole qu'il est chargé de porter, cette parole qui est pourtant née de la lumière.

Le travail du poète apparaît comme bien difficile et les multiples tentations peuvent avoir raison de la parole. Le Christ, *destructor de templos* [26], de paroles mal incarnées, en sait quelque chose et l'a payé de sa vie : « *Y el Cristo calculó suavemente sus palabras sabiendo que formarían parte de su condenación* ». Il calcule ses paroles car elles le mettent en danger mais il reste fidèle à la Parole et nous dit le poème *El templo* : « *levantó su morada en la palabra que no puede morir* [27] ». Le Christ est donc à la fois Parole et poète car il lui rend témoignage en vérité. Il est la Parole qui parle de la parole. Il est Parole performative.

Nous avons vu dans la première partie de notre travail le combat de l'ange et Jacob, comme une représentation du poète, en recherche d'inspiration et de mots qui lutte avec la parole. Dans cette seconde partie, nous percevons la difficulté du travail du poète qui doit fidélité

25. *Entrada en materia*, *op. cit.*, p. 145-147.

26. *Obra poética 1*, *op. cit.*., p. 433.

27. *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 388-389.

à cette parole et les multiples tentations qui le poussent à la trahir. Parler c'est aussi trahir cette Parole divine qui est inexprimable et inconcevable. Comment lui être fidèle ? Nous pouvons conclure avec Valente que

> Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. (*Cinco fragmentos para Antoni Tapies*, II)
>
> J. Á. Valente, *Material memoria* (1979) [28]

28. *Entrada en materia*, *op. cit.*, p. 175.

LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE

Mots et corps bibliques : poétique du dédoublement et de la rédemption

Isabelle Bouchiba-Fochesato
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

Les lignes qui suivent ne prétendent pas exposer un travail achevé pas plus qu'elles ne vont offrir un état de l'art concernant une question – celle du dédoublement en littérature du siècle d'or – très peu étudiée en tant que telle selon les résultats d'une rapide recherche et à l'exception d'un travail majeur dont je vais reparler plus bas. L'idée de travailler sur la question du dédoublement est le résultat de la longue maturation de plusieurs constats et intuitions qui ont émaillé ces dernières années de recherche sur le théâtre de Tirso de Molina. Certains constats sont liés à des topiques tirsiens visibles comme le nez au milieu de la figure, en particulier à celui du masque (auquel j'ai consacré la troisième partie de ma thèse[1]) et en particulier encore à l'une de ses manifestations la plus spectaculaire : la dame travestie en homme (galant ou valet, peu importe) et se faisant donc passer pour quelqu'un d'autre tout en maintenant dans le jeu dramatique la présence de son premier statut. Rappeler que cet artifice dramatique spécifique est hérité du théâtre italien et est, en tant que tel, un trait dramatique habituel des comédies d'intrigues ou de capes et d'épées ne suffit pas, à épuiser l'importance du motif, si tant est que ce ne soit précisément qu'un motif. De fait, si les travestissements des héroïnes donnent souvent lieu à des cascades de *quid pro quo* et de rebondissements dramatiques à fort potentiel comique et érotique il n'en reste pas moins qu'ils conduisent souvent également les protagonistes aux confins de la folie voire de la désintégration, qu'il s'agisse des personnages féminins ou des personnages masculins, car tous subissent les ondes de choc liées au travestissement. C'est la rencontre avec une phrase de Maurice Molho qui m'a, cependant, mise sur la piste d'une plus grande profondeur de ce « motif ». Cette phrase est écrite dans la préface remarquable qu'il a rédigé à son édition française des *Travaux de Persille et Sigismonde*[2]. Maurice Molho écrit page 13 de cette introduction : « On sait que le surgissement du Double est signe de mort ». Cette phrase m'a littéralement happée et

1. Isabelle Bouchiba-Fochesato. *Tirso de Molina : un certain art du dialogue théâtral*. Saint-Étienne : Universitaires de Saint-Étienne, 2014, 473 p.

2. Miguel de Cervantés Saavedra. *Les travaux de Persille et Sigismonde*. Paris : José Corti, 1999, 549 p.

directement menée à rechercher un développement un peu plus argumenté de l'affirmation, développement auquel se livre précisément M. Molho dans son article intitulé : « Le sujet apocryphe ou l'art de gérer l'autre. Remarques sur le *Don Quichotte* d'Avellanada[3] », où il note à propos de l'apparition de « l'autre » don Quichotte dans le récit de Cervantès:

> […] comment ne pas être frappé du fait qu'on se trouve en présence d'un motif reconnu dans le folklore et la littérature : celui du Double, dont l'apparition est un présage de mort, qu'il s'agisse de *l'image même de soi* ou de son *ombre*. Le Double devient dès lors «la conscience persécutrice et martyrisante de l'homme : le *Diable* ». Celui-ci, on s'en souvient, apparaît à Ivan Karamazov sous l'espèce de sa propre apparence et d'une conscience de soi qui laisse le sujet terrorisé par l'imprévisible dédoublement dont sa personne fait l'objet.

Le théâtre du Siècle d'or est bien évidement rempli de ces dédoublements puisque la question du double est consubstantielle de la pensée baroque : l'ici et l'au-delà et tous les jeux sur l'illusion et la réalité, le songe et la vie, l'apparence et la substance sont en effet au cœur d'une littérature prenant à bras le corps les mystères de la vie après et surtout avant la mort. Outre l'introduction de Maurice Molho au *Persille* deux autres textes constituent pour moi non seulement un véritable socle conceptuel mais également une source d'inspiration sans fin sur la question de l'imaginaire baroque, et du double, il s'agit de la thèse d'état (*Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega*) et de l'essai de Maria Aranda intitulé *Le spectre en son miroir*[4]. Dans ce second travail, Maria Aranda s'attache, entre autres, à démontrer qu'outre le merveilleux chrétien à l'œuvre dans bon nombre de textes baroques (y compris de grands drames théologiques comme le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina ou des monuments doctrinaux tels que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca) sourd un imaginaire pré-gothique, voire pré-fantastique dont l'Angleterre shakespearienne n'a pas l'apanage. En effet, comme le démontre Maria Aranda, le mystère scandaleux de la mort et l'horreur de la

3. Maurice Molho. « Le sujet apocryphe ou l'art de gérer l'autre. Remarques sur le *Don Quichotte* d'Avellaneda », *Les figures de l'autre*. Toulouse : M. Ramond éd., Presses universitaires du Mirail, 1991, p. 39-47.

4. Maria Aranda. *Le spectre en son miroir, essai sur le texte fantastique au siècle d'or*. Madrid : Casa de Velázquez, 2011, 196 p.

chair sans vie, résistent, y compris chez les plus fervents et les plus sincères chrétiens, à l'émerveillement du paradis promis et attendu. Pour ce qui concerne la thèse d'Etat de Maria Aranda, elle met en évidence comme l'indique son sous-titre des « figures permanentes et des structures variables » du théâtre lopesque et en particulier, et c'est une figure permanente, celle du double. De cette thèse est issu un ouvrage intitulé *Le galant et son double*[5] dans lequel elle démontre la supériorité structurelle du binôme masculin fondé, entre autres, sur l'amitié ou au contraire, l'inimité, sur toute autre forme de binarité dramatique (même si, bien sûr, le dénouement célèbre la victoire du couple). Or, chez Tirso, la dualité à l'œuvre ne met pas en jeu de structure récurrente et structurante d'amitiés masculines (pas plus que de rivalités) confrontées à l'épreuve du trio lorsque surgit la dame, mais au contraire, comme je l'ai dit plus haut, le dédoublement d'un même personnage, souvent féminin, en deux avatars, parfois et même souvent, plus, comme si une fois le chiffre deux atteint la multiplication des projections n'étaient plus empêchée par rien, le premier pas, le dédoublement, étant aussi le pas décisif vers la fin de l'unité. Le trois devient alors métonymique d'une infinité de possibilité souvent soulignée d'ailleurs par le *gracioso* affolé de voir apparaître aussi rapidement de nouveaux alter ego de sa maîtresse ou de son maître. Il est sans doute nécessaire, avant de poursuivre d'interroger le terme « dédoublement ». Le dédoublement c'est tout d'abord, très prosaïquement l'action de « dédoubler » c'est-à-dire à partir de « un » de faire « deux » soit en dissociant en deux soit en multipliant par deux. Mais le dédoublement c'est aussi, sens plus rare mais attesté, l'acte consistant à mettre un terme à la dualité, à réduire à un ce qui était doublé. C'est pourquoi le mot « dédoublement », qui dit les deux opérations possibles, me semble parfaitement opérant dans le cadre de cette réflexion.

J'ai commencé à réfléchir sérieusement à la question du double dans le sens du dédoublement il y a environ quatre ans à l'occasion d'une contribution à une monographie sur le désir pour la revue *Criticón*[6] et pour laquelle j'avais travaillé sur le très célèbre *Don Gil de*

5. Maria Aranda. *Le galant et son double : approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, 290 p.

6. Isabelle Bouchiba-Fochesato, « Poética del deseo femenino en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina ». Toulouse: Presses Universitaires du

las calzas verdes. Dans cette pièce de cape et d'épée, l'héroïne, doña Juana se travestit en homme pour poursuivre son amant à Madrid où celui-ci se rend sur ordre de son père pour épouser un parti plus riche que ne l'est notre héroïne. Afin d'éviter le scandale de l'éventuelle mise au jour de son mariage caché, le père de don Martin lui a fait prendre le nom de don Gil de Albornoz. L'ayant appris, doña Juana travestie en homme se fait également appeler don Gil et arrive la première auprès de la dame qu'elle séduit littéralement au premier regard. De cette dame est initialement épris un galant qui, au fil de la pièce va également endosser le rôle de don Gil (qui tel le George Kaplan de *La mort aux trousses* n'a, rappelons-le, jamais existé) identité que prendra également une autre dame, jalouse de l'un des personnages masculins, ce qui porte au final à quatre le nombre de don Gil physiquement présents sur scène au climax de l'histoire dans une scène nocturne mémorable. Inutile de raconter l'intrigue plus avant pour deviner le potentiel comique (et même parfois burlesque) de cette pièce, considérée à juste titre comme un des chef-d'œuvres de Tirso, et qui, pour citer I. Arellano « *ofrece la fórmula químicamente pura de la comedia de enredo*[7] » mais on peut souligner que parallèlement à cette trame comique, s'en déroule une seconde, plus souterraine et beaucoup plus sombre car fondée sur la maladie, la folie et la mort. Les deux héros, doña Juana et don Martín se retrouvent tous les deux en grand danger de dissolution de leur personnalité respective allant même, dans le cas du galant, jusqu'à frôler le suicide. C'est à partir de cet article que je me suis dit qu'il y avait quelque chose à dire sur le thème du double dans ce théâtre et, pour aller très vite, que ce quelque chose avait nécessairement à faire avec la Bible dans un théâtre que je considère comme structurellement religieux et tant il est vrai, comme nous le verrons, que le double et le dédoublement sont intrinsèquement liés à la logique biblique.

Il me parait néanmoins important de préciser que ce qui est ici proposé n'est que l'ébauche d'une réflexion, une mise sur la table de pistes que l'on peut espérer fécondes dans l'espoir que cette mise en commun puisse ouvrir de réelles perspectives. Il s'agit donc ici de tracer les grands axes d'une réflexion non encore menée à terme et ce d'une manière très schématique et, sans doute également, très

Mirail, *Criticón*, 2016, p. 9-21.

7. Ignacio Arellano. «Introducción» a su ed. de *Don Gil de las Calzas verdes*. Barcelone : PPU, 1988, p. 42.

mécanique. Dans un premier temps je vais donc dégager quelques éléments qui dans le texte biblique évoquent la question du double, du doublement et du dédoublement, c'est-à-dire différentes formes d'actualisations du « deux », puis, dans un second temps, j'évoquerai assez rapidement les deux ou trois modalités en œuvre dans les pièces de Tirso où se produisent des dédoublements, et enfin, dans un troisième temps, je m'arrêterai sur une pièce en particulier, *El amor médico* pour évoquer ce qui, dans cette pièce relève d'une forme de structure profonde consistant chez Tirso à se dédoubler pour mieux se dépouiller de tout ce qui fait écran à l'amour vrai et s'inscrire dans le processus de renouveau auquel appelle Saint Paul dans son Épître aux Éphésiens [8] lorsqu'il incite ses destinataires à se dépouiller du vieil homme. J'essaierai pour cela de présenter plus un faisceau d'éléments qu'une véritable analyse de la pièce.

La question du double dans la Bible

Il y a dans la Bible une forte prégnance du double, ou en tout cas du deux qui, bien que n'impliquant pas automatiquement la nécessité du « même » (deux fruits ne sont pas nécessairement deux pommes) est une condition de base du dédoublement, si l'on peut dire. Ainsi, et de manière tout à fait saisissante, la première lettre de la Torah (constitutive de la Bible hébraïque, c'est-à-dire, *grosso modo*, de l'Ancien Testament) est en hébreux la lettre *beth* dans le mot *Bereshit* (« Au commencement ») dont la valeur numérique est deux. Des exégèses rabbiniques expliquent le fait que la Torah commence par un *beth* et non par un *aleph* (première lettre de l'alphabet) par la volonté inscrite dès le commencement du texte de montrer qu'il y a bien deux mondes : celui d'ici-bas et celui à venir [9]. Outre cette interprétation rabbinique, on voit également que le « deux » semble préexister conceptuellement au « un », tout comme Dieu semble préexister au commencement. Le chiffre « deux » s'applique également à la structure de la Bible chrétienne elle-même, constituée de deux testaments, de deux alliances, la seconde renouvelant la première tout en la réactualisant en quelques sortes. Saint Augustin dans *La*

8. Ephésiens, I 4-22

9. *Midrach Rabba*, tome I. Paris : éd. Verdier, coll. « Les Dix Paroles », 1987, p. 42-43.

cité de Dieu III[10], développe longuement l'idée fondatrice d'un premier testament prophétique du second (c'est la typologie biblique, consistant à rapprocher un personnage ou un épisode de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament pour montrer que le second réalise le premier, le premier étant le type et le second l'antitype). Dans le Premier Testament, justement, qu'il s'agisse des premiers versets de la Genèse séparant ténèbres et lumières, eaux du dessus et eux du dessous, eau et terre, d'Abel et Caïn, de Joseph et ses frères, de Sodome et Gomorrhe, la dualité, qu'elle soit spéculairement inversée ou complémentaire, est structurante (sans même parler des couples d'animaux purs et des pairs d'animaux impurs embarqués dans l'Arche au moment du déluge). Le Second Testament est également très inspirant dans cette approche de la dualité, du double, du dédoublement, bref de tous les avatars du deux initial, du deux fondateurs qui « s'incarne » dans la lettre *beth*. Il en est ainsi des deux larrons crucifiés en même temps que Jésus comme de la double nature du Christ, homme et fils de Dieu (et non moitié homme et moitié fils de Dieu). Le Sermon sur la Montagne (discours du Christ à ses apôtres et à la foule l'entourant après son baptême par Jean le Baptiste Matthieu chapitres 5-7) est à cet égard particulièrement intéressant car il ne cesse de mettre en jeu la dualité. Des neuf Béatitudes qui ouvrent le sermon, indépendamment bien sûr de leur portée doctrinale et d'autres symboliques numériques, à la relecture des dix commandements, en, passant par la métaphore de la paille et de la poutre, tout dans ce texte élabore une opposition simple et efficace entre la bonne façon de respecter la Loi et la mauvaise plutôt qu'une opposition entre ceux qui la respectent et ceux qui ne la respectent pas. Ce qui est donc particulièrement intéressant dans la configuration de ce texte c'est le fait qu'il n'oppose pas seulement ceux qui suivront le Christ à ceux qui ne le suivront pas, mais qu'il interpelle chaque auditeur sur sa propre ambivalence, sur sa propre dualité quant à la Loi. Dans la logique du questionnement autour de la question du double, de la dualité, du dédoublement, est présente dans le Sermon sur la Montagne une évocation déjà présente dans les Proverbes (donc dans l'Ancien Testament) et à laquelle fait écho, me semble-t-il, une injonction de Paul dans son épître aux Éphésiens. Je me limiterai donc aujourd'hui à ce mini-réseau qui pourrait révéler une des dynamiques internes structurante des *comedias* de Tirso.

10. Saint Augustin. *La cité de Dieu vol. III*. Paris : Seuil, ed. Poche, 2004, 357 p.

Le livre des Proverbes, pour rester dans la chronologie biblique, consacre sept versets à ce que l'exégèse biblique a coutume de nommer « L'homme double » :

> *12 Le vaurien, l'homme injuste, marche la fausseté aux lèvres.*
> *13 Il lance des clins d'œil, s'exprime du pied, fait des signes avec ses doigts.*
> *14 La perversité est dans son cœur, il médite constamment le mal, il provoque des conflits.*
> *15 C'est pourquoi la ruine le surprendra soudain, tout d'un coup il sera brisé sans remède.*
> *16 Il y a six choses que l'Eternel déteste, et même sept dont il a horreur :*
> *17 les yeux hautains, la langue menteuse, les mains qui versent le sang innocent,*
> *18 le cœur qui médite des projets injustes, les pieds qui se dépêchent de courir au mal,*
> *19 le faux témoin qui dit des mensonges et celui qui provoque des conflits entre frères.* [C'est l'essence de la comedia de enredo].
>
> (Proverbes 6, 12-19)

Au chapitre 7 verset 15 le texte du Sermon prononcé par le Christ dit quant à lui : « Gardez-vous des faux prophètes. Ils viennent à vous en vêtement de brebis, mais au dedans ce sont des loups ravisseurs ». Et enfin, Paul dans son Epître aux Ephésien notamment (4, 22-24) appelle les chrétiens à « dépouiller le vieil homme » dans les termes suivants :

> […] mais vous ce n'est pas ainsi que vous avez appris le Christ, si du moins vous l'avez reçu dans une prédication et un enseignement conformes à la vérité qui est en Jésus, à savoir qu'il vous faut abandonner votre premier genre de vie et dépouiller le vieil homme, qui va se corrompant au fil des convoitises décevantes, pour vous renouveler par une transformation spirituelle de votre jugement et revêtir l'Homme Nouveau qui a été créé selon Dieu dans la justice et la sainteté de la vérité.

D'un côté on peut voir que ces trois moments de la Bible chrétienne évoquent peu ou prou la même chose, la duplicité humaine, et de l'autre on perçoit également une évolution très nette chez Paul qui n'oppose plus seulement les vrais et les faux prophètes, les gens honnêtes et les gens malhonnêtes, mais qui situe cette dualité dans un seul et même individu appelé à une sorte de mue spirituelle.

J'ai parfaitement conscience à ce stade de ma présentation de la grande superficialité de ce que je présente ici comme étant des sources d'inspiration forte, l'idée étant fondamentalement celle d'un aller-retour entre certains textes bibliques et les textes littéraires, en l'occurrences les pièces tirsiennes. De fait, les mots de la Bible, et en particulier ceux de Paul, éclairent un aspect essentiel de ce théâtre. En actualisant en termes esthétiques, ceux de la *comedia de enredo* ou *palaciega* que nous allons survoler aujourd'hui par exemple, une leçon théologique, celle du dépouillement du vieil homme et de l'émergence de l'homme nouveau, le dramaturge littérarise l'injonction paulinienne et livre une fiction enlevée, pouvant passer pour une comédie profane et se rapprochant à certains égards, du récit de formation, tant il est vrai qu'entre le début et la fin de la pièce la plupart des personnages impliqués dans l'action principale, liée au dédoublement du ou de la protagoniste, voient leur perception d'eux-mêmes et de leur relation à l'autre, changer.

Très bref état des lieux sur les dédoublements chez Tirso

Comme je l'ai dit rapidement en introduction, il y a dans les *comedias* tirsiennes un nombre non négligeable de pièces mettant en scène des dédoublements suivant des protocoles que je vais d'abord essayer ici de décrire rapidement. Appelons « dame » tout personnage féminin (y compris les paysannes riches héroïnes de certaines pièces) et « galant » tout personnage masculin afin de simplifier un peu les choses. Le premier de ces « protocoles » (le terme « premier » ne connotant aucun jugement de valeur) est celui que j'ai évoqué au début de cette intervention, c'est-à-dire celui des dames se travestissant en homme pour partir à la recherche du galant les ayant abandonnées ou simplement ignorées (pour le cas de la pièce qui nous occupera dans ce travail). En adoptant un travestissement, la dame crée littéralement un double d'elle-même, qu'elle va même parfois dédoubler à nouveau comme nous le verrons. Ces dédoublements ne sont pas le seul apanage des personnages féminins même si ce sont sans doute les plus spectaculaires (et les plus fantasmatiques du point de vue de l'imaginaire aussi bien masculin que féminin). Le second protocole est celui du personnage, généralement un galant, qui va soit lui-aussi usurper volontairement une identité soit découvrir au fils de l'intrigue que l'identité qu'il croit être sienne ne l'est pas. Dans le premier cas un galant paysan, par exemple, sent en lui

des aspirations à la noblesse a priori incompatibles avec son statut sociodramatique initial et décide de suivre son intuition. C'est le cas de Mireno dans El *Vergonzoso en Palacio* qui est une pièce profane d'ambiance palatine (le jeune paysan découvre à la fin de la pièce qu'il est le fils caché du Duc de Coimbra) mais aussi de *El árbol del mejor fruto* qui raconte la découverte miraculeuse de la Vraie Croix par l'empereur byzantin converti au christianisme Constantin 1er. Au début de cette pièce, dans les toutes premières scènes, Constantin, encore prince puisque son père est toujours sur le trône, meurt assassiné par des bandits qui le remplacent par son sosie, un jeune paysan aux aspirations aristocratiques et évangéliques, rencontré par hasard dans une auberge (et qui s'avèrera bien sûr être le premier fils illégitime de vieil empereur). Dans le second cas, plus rare, un galant décide plus simplement de changer d'identité (sans toujours, pour autant, renoncer à sa noblesse), adoptant parfois un déguisement (de pèlerin par exemple) ou changeant simplement de nom, généralement pour fuir une situation initiale problématique (mariage caché, meurtre, dette de jeu etc.). C'est le cas du protagoniste de *La villana de La Sagra* mais aussi du personnage de don Antonio dans *El Vergonzoso en palacio*. La pièce que je me propose maintenant de vous présenter sommairement met en jeu le premier des trois protocoles que je viens de vous décrire très rapidement, c'est-à-dire celui du travestissement féminin.

El amor médico (1622) : mots et corps bibliques d'une pièce profane

Ma démarche est à la base tout à fait empirique : faisant le pari que toute pièce mettant en jeu un dédoublement relève d'une profonde structuration biblique j'ai décidé de mettre à l'épreuve l'une d'entre elle, une *comedia de enredo*, intitulée *El amor médico*, afin d'éprouver mon postulat de départ. J'ai choisi cette pièce d'une part parce qu'elle met en scène un personnage de dame travestie en homme mais aussi parce que tout dans son intrigue en fait une pièce profane très éloignée, a priori, de toute religiosité, pour dire les choses très basiquement, autre que les mariages conclusifs. En voici pour commencer l'histoire sauvagement résumée : Le frère de doña Jerónima a hébergé chez lui, à Séville, un ami, don Gaspar, aristocrate de Tolède, pendant un mois entier, mais a interdit à sa sœur d'apparaître durant tout ce temps et de se faire connaître de leur invité. Lorsque la pièce

commence, la dame est en train de laisser éclater sa colère auprès de sa servante au motif que don Gaspar, bien que ne pouvant objectivement pas ignorer qu'une dame habite la maison (de très nombreux éléments matériels de la vie quotidienne en témoignent en effet, dont certains laissés sciemment par la dame), n'a jamais manifesté la moindre velléité de la rencontrer ni même exprimé la moindre curiosité auprès de son frère. Don Gaspar devant quitter au plus vite Séville pour le Portugal, doña Jerónima, qui par ailleurs étudie la médecine, décide de le suivre à la cour du roi Manuel (l'action se passe au XV[e] siècle) sous les traits et sous l'identité du Docteur Barbosa. Je ne vais pas ici procéder à une analyse détaillée de la pièce mais plutôt proposer une mise en arborescence d'éléments textuels significatifs de mon point de vue et que je rattacherai, *in fine*, à la structure profonde du dédoublement. Si le travestissement de doña Jerónima en docteur Barbosa est le moteur dramatique des actes II et III, dès l'acte I la dame adopte le plus élémentaire des déguisements, celui consistant à se couvrir des pieds à la tête, celui de la *tapada*. Ce « non dédoublement », rappelant plutôt une sorte d'effacement, sera à nouveau utilisé au Portugal, parallèlement à un second vrai déguisement, puisque Jerónima y devient également la sœur du docteur Barbosa, parachevant son œuvre transformatrice en faisant adopter à son personnage le portugais comme langue de communication et prétendant ne pas parler castillan. Cette série de dédoublements de la protagoniste, sur lesquels je reviendrai bien sûr, s'inscrit dans un espace dramatique littéralement marqué par le double, voire le double antagonique. Je l'ai dit en passant, l'histoire se passe à la fin du XVème siècle, peu de temps après le mariage du roi Manuel 1[er] avec Isabel, fille ainée des rois catholiques (1497), elle commence à Séville (tout l'acte I) et se poursuit à Coimbra (acte II et III), deux cours prestigieuses et historiquement opposées : celles des rois catholiques et celle du rois Manuel. À deux reprises au moins le texte souligne la rivalité peu amène entre Castille et Portugal mais aussi la prégnance des alliances familiales entre les deux cours. L'héroïne habite avec son frère, don Gonzalo, la ville de Séville et le galant hébergé a dû fuir Tolède où il a assassiné deux hommes et ici encore le texte ne manque pas de mettre les deux villes en regard. S'il en fait presque des villes sœurs, aux atours presque équivalents, Séville, où se déroule l'action, l'emporte néanmoins sur Tolède, seulement évoquée, en tout cas selon don Gonzalo, le frère de Jerónima rappelons-le, qui, parlant de cette même Tolède s'exclame :

Todo esto que es maravilla
Con que blasona Castilla
Y se ilustra mi nación,
Es la grandeza en borrón
De nuestra Menfis Sevilla[11]. (vv. 360-364)

Une double géographie est également présente dans l'acte deux. En effet, y sont évoquées deux villes portugaises : Lisbonne et Coimbra. La cour a en effet dû quitter Lisbonne (capitale depuis le XIIème siècle en remplacement de Coimbra) pour Coimbra à cause de la peste qui ravage la capitale. Tout comme pour la partie espagnole de la pièce donc, deux villes se répondent, l'une où se déroule l'action, Coimbra et l'autre abandonnée par les protagonistes pour des raisons tragiques, Lisbonne. Dans cet optique, Lisbonne répond à son tour à Tolède (les villes tragiques) et Coimbra à Séville (les villes de sauvegarde ou de mise à l'abri). On pourra remarquer enfin que dans les deux cas une ville portuaire fait face à une ville de l'intérieur. Deux autres lieux enfin sont évoqués dans la pièce : la Havane et Pampelune mais cette fois sans que l'action ne se déplace ni dans l'une ni dans l'autre. En effet, don Gonzalo, le frère de Jerónima propose dans un premier temps à Don Gaspar de partir avec lui à la Havane dont il va être nommé gouverneur. Cependant, à la fin de l'acte I Gonzalo apprend qu'il est finalement envoyé à Pampelune pour repousser une tentative d'invasion française (la France prétendant conquérir la Navarre). Il est important de souligner que les évocations de Cuba et de Pampelune n'ont, dramatiquement parlant, strictement aucun développement ultérieur, à ceci près que l'on apprend à la fin de la pièce que don Gonzalo a péri durant une bataille en Navarre, mais rien n'impliquait pour autant la première évocation d'un départ pour la Havane. Il me semble que ce nouveau dédoublement géographique apparemment « cosmétique » recèle une profondeur directement liée à la structure globale que j'essaie de mettre ici au jour. Mais j'y reviendrai.

À la relecture de la pièce ayant précédé ce travail, deux répliques ont été déterminantes et ont fonctionné comme autant de déclencheurs ou plus exactement de catalyseurs poétiques. La première est une adresse de doña Jerónima à sa servante, Quiteria, où la dame s'exclame après avoir elle-même compliqué un peu plus l'intrigue dans

11. Tirso de Molina. *El amor médico*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckw5b6> [Page consultée le 27 mai 2021].

laquelle elle est prise : « *¿Cómo hallaré la salida / De tan encantada Creta ?* » (vv. 948-949). Puis, un peu plus tard, doña Estefanía, dame dont nous reparlerons et auprès de qui Jerónima se fait passer pour Barbosa et pour sa sœur, alternativement d'abord, simultanément ensuite (si, si) s'exclame à son tour : « *¿Ya empieza otro laberinto ?* » (v.1078). L'allusion transparente au mythe du Minotaure enfermé dans le labyrinthe crétois par le roi Minos met bien sûr en jeu quelque chose de plus profond que la seule référence mythologique, véritable lieu commun en termes de métaphorisation lorsque l'on veut souligner l'extrême complexité d'une situation. Il se trouve en effet que Tirso en particulier, et ce n'est pas le seul auteur dans ce cas, je pense en particulier à Calderón, a réactualisé l'histoire de Thésée et du Minotaure enfermé dans le labyrinthe pour évoquer le thème théologique du Christ sauvant l'humanité de ses péchés dans l'auto sacramental *El laberinto de Creta* (1638). Si le Minotaure devient bien évidemment la figure même du démon et Thésée celle du Christ, le labyrinthe quant à lui est le lieu où réside le mal. Dans la perspective qui est la mienne rien dans un texte n'est ni superficiel ni décoratif c'est pourquoi la double allusion au labyrinthe à laquelle se livre les deux dames nous guide, tel un fil d'Ariane, vers une réalité dramatique autrement plus sombre et plus dangereuse peut-être, que ne le laisse présager les jeux de mots du *gracioso* liés à l'androgynie de l'imberbe docteur Barbosa.

La partie portugaise de la pièce, je l'ai dit, se passe à Coimbra, ancienne capitale des rois du Portugal, car la ville de Lisbonne est aux prises avec la peste. La présence en arrière-plan de l'intrigue palatine et galante (Barbosa devient rapidement, grâce à son génie médicale le médecin personnel de la reine du Portugal) place ladite intrigue sous la menace de ce fléau biblique et à propos duquel Covarrubias écrit une courte définition concernant la maladie elle-même et une longue réflexion sur les façons de s'en prémunir, cinq de ces façons sont des décoctions relevant plus ou moins de l'herboristerie mais la première est la suivante :

> […] procesiones, rogativas y santos ejercicios para aplacar los enojos de Dios y solicitar su misericordia, de los corporales sea el primero, estar con buen ánimo, sin temor y miedo porque al que más se pega este mal es el medroso [12][…].

12. Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-

Pour peu que l'on veuille bien suivre sa trace, la mort, et en particulier la mort cruelle, sordide voire criminelle hante la pièce et pas uniquement du fait de l'épidémie convoquée à de nombreuses reprises. Ainsi, si don Gaspar a fui Tolède, c'est parce qu'il y a tué deux hommes responsables, selon lui, d'avoir convaincu la dame qu'il aimait, doña Micaela, qu'il l'avait déshonorée et d'avoir donc précipité le mariage de la dame avec un autre. S'il est à Coimbra c'est qu'il y a été invité par l'ambassadeur d'Espagne décidé à le marier avec sa fille doña Estefanía. Or, celle-ci est aux prises avec un mal tenace et épuisant qui nécessite les soins scrupuleux du docteur Barbosa. Bien que l'on comprenne très vite que ce mal est un mal d'amour, dans la mesure où Estefanía est éprise du docteur et n'éprouve que dédain pour Gaspar, les manifestations physiologiques de ce mal ne sont pas simulées et l'état de Estefanía ne manque pas d'inquiéter son père et d'être souligné par la pièce et par la dame elle-même :

> Enferma estoy, sanar quiero
> Perdonará mi severo
> Padre, pues trujo a su casa
> La peste que el alma abrasa
> En lugar de echarla fuera.
> Que si es fuego, donde quiera
> Que toca el amor, abrasa. (vv. 806-812)

Jerónima elle-même, enfin, convoque le spectre de sa propre mort lorsque, sous les traits de Barbosa, elle agonit Gaspar d'accusations de mépris (envers Micaela et Estefanía) et de meurtres (sur les deux galants tolédans) et évoque le cas de la dame tolédane – dont Gaspar, rappelons-le, n'a jamais eu connaissance – l'ayant hébergé un mois entier et ayant reçu sa promesse de mariage (souvenons-nous ici du verset des proverbes concernant *le faux témoin qui dit des mensonges et celui qui provoque des conflits entre frères* (6-19):

> Pues si palabra la distes
> Por lo menos de marido,
> Si los dos Eneas y Dido
> En amor y engaños fuiste

origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vsa-en-espana-compuesto-por-el--0/html/>. [Page consultée le 27 mai 2021].

Si huyendo requisitorias
La dejastes agraviada
Si os siguió apaionada
De que olvidéis sus memorias
Por vos a la muerte ha estado**.** (vv. 529-537)

Poursuivons, avant de finir, avec le cas Jerónima et sur son extraordinaire histoire d'amour. Avant de se dédoubler, voire de se tripliquer dans les actes II et III, dans le premier acte, doña Jerónima au vrai, n'est même pas une ombre, puisqu'elle n'existe que pour sa servante, elle-même invisible aux autres personnages. En effet, dissimulée à don Gaspar pendant tout un mois, doña Estefanía n'a aucun contact non plus avec son frère, avec qui elle est fâchée depuis deux mois comme elle nous l'apprend elle-même :

[…] como muestro disgusto
Porque no me determino
En admitir persuasiones
Casamenteras, pasiones
De hermano a que no me inclino
Le ocasionan a no hablarme
Dos meses ha. (vv. 84-89)

Les « apparitions » de Jerónima ont lieu, dans le premier acte, selon deux modalités : première apparition : sa voix se fait entendre de derrière une fenêtre occultée et de nuit (elle cherche à attirer l'attention de don Gaspar en demandant à un valet des nouvelles de son frère), seconde apparition : elle apparaît de jour, entièrement couverte de son manteau, sous forme de *tapada*. Ce personnage de dame se trouve donc, tout au long de l'acte I, en situation de quasi non existence, d'absence, aux yeux des deux protagonistes masculins les plus importants : son frère, supposé être l'avatar du père, et le galant, supposé la faire exister dramatiquement en tant que dame, ce qui est sans doute la situation la plus extrême pour une dame proposée par une pièce de Tirso. Elle évolue dans une sorte de limbe, de territoire dramatique vide de tout contact, jouxtant celui des personnages masculins et en particulier de celui du galant, mais auquel elle ne peut avoir accès que par le biais du masque et de la création d'un autre elle-même. La série de dédoublements que va s'infliger le personnage, en *tapada*, en Barbosa puis en sœur de Barbosa a donc, entre autres fonctions, celle de remplir le vide nommé Jerónima, de le/la faire exister au-delà de sa seule perception et, chose décisive, de

son propre désir. Initialement, Dona Jerónima exige en effet d'être aimée pour sa seule existence, elle se met à aimer don Gaspar, pour qui elle n'existe pas, car elle veut en être aimée. Détournant les codes de l'amour courtois, abondamment évoqués au début de l'acte dans le dialogue introductif entre la dame et sa servante, et se lançant dans série de duperies et de faussetés plus acrobatiques les unes que les autres, elle finit par s'exposer au risque de se perdre dans ses propres chimères mais aussi, et, c'est sans doute entre autre pour cela que la partie portugaise de la pièce se déroule dans un cadre royal et évoque de manière très précise la fulgurante et brillantissime ascension professionnelle du docteur Barbosa, dans une vie de mondanités. Et lorsque l'on évoque le monde et les dangers qu'y courent les âmes, conceptuellement, le labyrinthe n'est pas loin.

Le personnage de don Gaspar quant à lui est également un personnage problématique. De fait, amoureux, bien que malheureux, de doña Estefanía, il tombe néanmoins sous le charme de la *tapada* de Séville retrouvée à Coimbra, mais n'hésite pas à demander la main de la pseudo-sœur de Barbosa qu'il n'a rencontrée qu'une fois dans la rue, toujours à Coimbra, et dont il n'a vu que la main et un œil. Le galant ne semble donc capable d'aimer que des ombres sur lesquelles il projette un amour indéfini, amour de l'amour, qui ne peut, au final, n'être qu'amour de soi. Ici encore, c'est le texte qui invite à cette lecture. Une comparaison avec Narcisse à laquelle se livre doña Jerónima à propos du galant après l'avoir vu s'observer dans un miroir en train de soupirer sur la lettre de rupture de doña Estefanía inscrit bel et bien le galant dans la catégorie des personnages ne sachant voir l'autre au-delà de lui-même. Le dédoublement ici, est celui, mortifère du même confondu avec l'autre. Don Gaspar semble en grand danger de se perdre dans sa propre admiration ne cherchant en l'autre que la projection de son amour de soi.

La question de l'amour est bien évidemment la question centrale de la pièce au sens bien sûr de l'amour gratuit et inconditionnel. En devenant le docteur Barbosa (ce qui est final est un double dédoublement, homme et médecin) Jerónima prétend guérir non seulement sa propre maladie d'amour (*en accidentes de amor/no cura bien el dotor/que no cura para sí*[13]) mais aussi celle des autres. Elle se place donc en position de médecin des âmes, position qu'il faut prendre au sérieux tant les évocations de la mort sont par ailleurs nombreuses

13. V. 322-324.

dans la pièce et la peste textuellement présente. La prétention presque messianique de la dame (le christ guérit les âmes et les corps[14] et l'esprit saint accorde ce pouvoir aux apôtres à la Pentecôtes) s'inscrit dans un réseau de signes allant dans le même sens à commencer par l'onomastique. Jerónima est le masculin de Jeronimo, Jérôme, le rédacteur de la Vulgate au début du Vème siècle et Jerónima se fait médecin, comme l'était l'évangéliste Luc, l'ami et le défenseur de Paul. Gaspar, quant à lui, est bien sûr l'un des mages venus adorer le Christ à sa naissance et précisément celui porteur de l'encens, c'est-à-dire celui des trois présents (mire et or) symbolisant la divinité du nouveau-né (la mire disant sa nature humaine et l'or sa royauté). Il est également très intéressant que le personnage de Gaspar soit celui d'un homme en fuite, doublement et perpétuellement en fuite puisque fuyant d'abord Tolède pour Séville puis Séville pour Coimbra (donc un autre pays) il s'apprête à quitter l'Europe pour l'Amérique. Or, comme le rappelle Maria Aranda dans les chapitres de sa thèse consacrés aux *comedias de santos* (non publiée) « la fuite est l'autre visage de la quête, la perte des racines étant indispensable à la conquête de soi », l'ordre fondateur donné par Dieu à Abraham est bien celui-là : « Va-t'en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai[15] ».

Les dédoublements de Jerónima, ce personnage-ombre de l'acte I la conduisent aux limites de la dissolution de son être au point que dans la même scène, acculée par Estefanía bientôt rejointe par don Gaspar, elle devient devant elle puis devant eux, alternativement Barbosa et sa sœur et inversement, demandant les uns et les autres en mariage pour chacun de ses avatar présent/absent et n'est finalement sauvée d'une forme de délire schizophrénique que par la brutale révélation de la mort de son frère à Pampelune par Quiteria la servante qui met ainsi fin à la poussée de démence générale et précipite les révélations, permettant la délivrance des mariages. En levant le masque, en détruisant les personnages en second (terminologie

14. On retrouve ici la « Christ médecin » évoqué par saint Augustin dans *La Cité de Dieu* 1. C'est ici qu'une analyse réellement fine de la pièce devrait se pencher sur la mise en regard de Tolède -ville sainte pour le Greco- Seville -ville et Lisbonne -ville érigée en seconde Jérusalem dans la description qu'en fait le Commandeur dans *El burlador de Sevilla* mais ici frappée par la peste-trouverait sans doute toute sa place.

15. Genèse 12-1.

de Nadine ly dans son analyse de *Don Gil de la calzas verdes*[16]) de Barbosa et de sa sœur, Jerónima dépouille enfin le vieil homme (ou la vieille femme) et s'inscrit et inscrit également les autres personnages dans l'amour d'autrui et non plus dans l'amour maladif et égoïste de soi. Les deux autres protagonistes aux amours problématiques : Estefanía amoureuse de son docteur androgyne (et donc sans doute à la fois d'elle-même et de sa propre maladie) et don Gaspar ne pouvant s'intéresser qu'à l'ombre portée de l'amour (peut-être de son amour pour la dame tolédane, mais ce serait à vérifier plus précisément dans le texte) se voient donc à leur tour sauvés à l'issue d'un cheminement qui leur a fait frôler.

Je souhaiterais insister à nouveau et pour conclure sur le caractère très embryonnaire de ce que je viens de proposer sur la pièce. Il s'agissait avant tout ici d'exposer une façon de procéder à travers un cas pratique, en quelque sorte, sans aspirer à proposer un modèle ni un moule. Les mots de la Bible, les concepts qu'ils génèrent et les fictions qu'ils élaborent pour n'être pas nécessairement explicitement présents dans les textes (par exemple celui que j'ai choisi de travailler aujourd'hui), sont toujours, me semble-t-il le point vers lequel convergent les réseaux de références mythologiques, onomastiques, symboliques etc. que met en place le texte littéraire et c'est en ce sens, pour l'instant du moins, que j'ai essayé de travailler.

16. Nadine Ly. « Don Gil ». In *Le personnage en question. Actes du IVe Colloque du S.E.L., Toulouse 1-3 décembre 1983*. Toulouse : Service des publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 183-192.

Au nom de Marie-Madeleine : stratégies de spatialisation et de nomination littérales de la sainte dans quelques *COMEDIAS* du Siècle d'or

Marie-Eugénie Kaufmant
ERLIS – Université de Caen

L'humanisme du XVI[e] en Espagne ouvre la voie à des études bibliques où la fonction poétique du langage explore la littéralité des sources hébraïques et gréco-latines. Dans ce contexte l'étude des noms christiques menée par fray Luis, notamment à travers une réflexion sur les métaphores traductives dans *De los Nombres de Cristo* et d'autres traductions, s'avère pionnière comme l'a récemment démontré une thèse soutenue par Marion Vidal [1]. Or, s'il est un nom dont la littéralité biblique suscite bien des interprétations symboliques, c'est bien celui de Marie-Madeleine. Il s'agit d'analyser la façon dont la figure de Marie-Madeleine est appréhendée par la *comedia* du Siècle d'or, à travers les stratégies de nomination du personnage, sa spatialisation et ses attributs. Augustin Redondo a déjà remarqué l'importance du prénom Madalena par exemple dans la *comedia* palatine tirsienne *El vergonzoso en palacio*, soulignant combien le nom de la dame audacieuse qu'est Madalena doit au personnage de Marie-Madeleine, tel que nous le livre la Contre-Réforme [2]. La figure de la sainte pénitente, si répandue à l'époque de la Contre-Réforme, trouve dans le personnage de Marie-Madeleine un référent essentiel comme le souligne par ailleurs Gemma Delicado Puerto dans sa thèse publiée [3]. Aucune analyse ciblée n'est cependant consacrée à l'adaptation du personnage aux structures de la *comedia* à partir de la littéralité biblique remaniée par les nombreuses légendes hagiographiques médiévales qui fondent le personnage. Trois pièces de conversion serviront à l'analyse diversifiée des mécanismes d'adaptation de l'onomastique du personnage issue à la fois de la littéralité biblique et transcrite par les légendes

1. Marion Vidal. *Fray Luis de León à l'épreuve de la traduction :* un negocio de particular juicio. Thèse de doctorat sous la direction du Professeur Philippe Meunier, soutenue le 30.11.2018 (Lyon II-IHRIM).

2. Augustin Redondo. «Entre la Magdalena y Narciso: dos personajes femeninos transgresores en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina». *In* W. Mejías López (éd.). *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt, II*. Puerto Rico : Universidad de Puerto Rico, 2002, p. 1354-1366 (disponible sur Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

3. Gemma Delicado Puerto. *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*. Kassel : Reichenberger, 2011.

médiévales et renaissantes : deux pièces dites hagiographiques, une pièce attribuée à Lope de Vega, *La mejor enamorada, la Magdalena*[4] dont Magdalena est la protagoniste principale comme l'annonce le titre et une pièce de Vélez de Guevara, *Los tres portentos de Dios*[5], où le protagoniste central est Saulo, Saul avant sa conversion en saint Paul. Celui-ci est le galant éconduit par Magdalena, riche dame coquette convertie dans un second temps à l'amour de Cristo, ce qui explique dans la grande logique de la *comedia* la vengeance de Saulo contre les Chrétiens et le rôle actif de Madalena dans la conversion du galant. Une troisième pièce de conversion viendra éclairer certains aspects de l'analyse, *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*[6], attribuée à Mira de Amescua. Dans cette pièce la figure centrale de la pièce n'est pas la sainte elle-même, mais une dame qui porte son nom, dont la valeur programmative est discutée par la pièce. Il convient donc d'analyser la façon dont le nom Madalena se projette sur la trajectoire du personnage, tout en soulignant d'emblée que les textes de *comedia* éliminent le plus souvent la double composition du nom « *María Magdalena* » pour renvoyer uniquement à l'élément par antonomase qui l'associe à la figure de la sainte pénitente, au point que l'article « *la Madalena* » ou l'adjectif « *segunda Madalena* » proclament l'exemplarité du nom.

Le personnage de Marie-Madeleine tel qu'il se construit à partir de la littéralité biblique est déjà une création « littéraire » du christianisme occidental. S'il est une traduction assez communément admise mais inexacte, le nom de Marie-Madeleine n'existe pas tel quel dans l'original biblique. Contrairement au christianisme oriental qui n'a jamais fait l'amalgame, le christianisme occidental crée en effet

4. Felix Lope de Vega Carpio. *La mejor enamorada, la Magdalena*. *In* E. Cotarelo y Mori. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Obras dramáticas, II*, Madrid, 1916, p. 431-459 (disponible sur Cervantes Virtual). Alfredo Rodríguez López-Vázquez attribue cette pièce plutôt à Vélez ou, à défaut, à Mira de Amescua. Voir « San Pablo y la Magdalena en tres comedias del Siglo XVII : Lope de Vega y Vélez de Guevara ». *In* Francisco Domínguez Matito (éd.). *La Biblia en el teatro español*. Pontevedra : Academia del Hispanismo, 2012, p. 395-402.

5. Vélez de Guevara. *Los tres portentos de Dios*. *In* William R. Manson et C. Georges Peale (éds.). Newark, Delaware : Juan de la Cuesta, 2011.

6. Mira de Amescua. *La segunda Magdalena y sirena de Nápoles*. *In* Alfredo Rodríguez López-Vázquez (éd.). *Mira de Amescua. Teatro completo*, XI. Agustín de la Granja (coord.). Grenade : Université de Grenade, 2011, p. 405-496 (édition numérique, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en ligne).

une unité autour de la figure de Marie-Madeleine en associant trois personnages aujourd'hui considérés comme distincts dans la Bible[7] : Marie de Magdala, Marie de Béthanie et la pécheresse anonyme pardonnée par Jésus lors du banquet chez le Pharisien.

Le premier personnage biblique qui fonde le personnage par son nom est Marie dite « de Magdala », femme aisée qui suivait Jésus, « guérie des sept démons » (Luc 8, 1-3) et qui assiste à la crucifixion, participant à l'embaumement du Christ. Il s'agit d'un des personnages qui témoignent de la Résurrection pour tous les Évangélistes, tandis que Jean la distingue comme le témoin privilégié de la résurrection du Christ au jardin des Oliviers. L'épisode du *Noli me tangere* (Jean 20, 11-18) au jardin est un élément clef de la transformation de la sainte biblique en figure de l'élue, rendant ambiguë sa relation avec le Christ telle que l'ont développée ensuite les Évangiles apocryphes et les mystères médiévaux, qui l'assimilent à la figure de l'Épouse christique ou de l'Église. Cette scène mystérieuse et romanesque de la Bible donne indirectement lieu, par le truchement des légendes médiévales et des Évangiles apocryphes, à l'argument central des pièces qui nous intéressent : la rivalité des galants face à une Ma(g)dalena convertie à l'amour de Cristo est le noyau central de l'action de *La mejor enamorada* et de *Los tres portentos de Dios*, permettant l'adaptation du personnage biblique aux structures fonctionnelles galantes des personnages dans la *comedia* qui rendent non seulement central le couple dame/galant mais également celui du galant et son double. La coquetterie de la figure magdaléenne initialement mondaine telle qu'elle fascine à partir de la Renaissance justifie la démultiplication des galants en plusieurs paires.

Cependant, la *comedia* obéit également à l'esprit de la Contre-Réforme selon lequel la figure créée par le christianisme sous le nom de Marie-Madeleine devient l'exemple hagiographique de l'expiation et de la repentance pardonnée. C'est dans cette transformation du personnage en figure du repentir absout qu'intervient la confusion

7. Pour une présentation panoramique de cette « figure littéraire » qu'est Marie-Madeleine à partir de la littéralité biblique et des différentes légendes, telle qu'elle est utilisée tout au long de cette étude, voir l'entrée « Marie-Madeleine », et notamment Régis Burnet. « De Marie de Magdala à Marie Madeleine, la construction d'une figure littéraire » et Katherine Rondou. « Du Moyen Âge aux Lumières ». *In* Sylvie Parizet (coord.). *La Bible dans les littératures du monde*. Paris : Cerf, 2016, respectivement p. 1537-1538 et 1538-1542.

avec les deux autres personnages bibliques, Marie de Béthanie et la pécheresse anonyme pardonnée par le Christ. Le personnage clef en l'occurrence est celui de la pécheresse pardonnée par le Christ lorsqu'elle vient se prosterner à ses pieds, qu'elle enduit de parfum et de larmes tout en les essuyant avec sa chevelure (Luc, 7, 37-50). Or, ce banquet chez le pharisien a été confondu avec le banquet à Béthanie, présent chez les Évangélistes Jean, Marc et Matthieu où Jésus procède à la résurrection de Lazare et où Marie de Béthanie, la sœur de Lazare, oint les pieds ou la tête (selon les versions) du Christ d'un précieux nard, qui annonce l'ensevelissement du Christ et son futur embaumement. C'est par ce biais que la figure de Marie de Magdala a été associée avec Marie de Béthanie et avec la prostituée repentie, d'autant qu'elle avait mystérieusement été guérie des sept démons. Dans l'analyse de la transformation de cette figure trinitaire amalgamée en figure de l'expiation par antonomase, A. Colombí et J. Aladro soulignent l'importance du motif des larmes qui unit la pécheresse repentie de Luc à la Marie de Magdala de saint Jean, témoin privilégié de la résurrection alors qu'elle est en pleurs au bord du tombeau (Jean, 20, 12-15). Après la fascination renaissante pour les voluptés de la Marie-Madeleine mondaine, la grâce magdaléenne passe de la sensualité voluptueuse à la grâce spirituelle de l'anachorète dénudée[8] : ce sont les larmes qui caractérisent, selon Colombí et Aladró, la figure d'expiation qui fascine l'Espagne post-tridentine où la Marie-Madeleine trinitaire unifiée vient symboliser pleinement par sa spectaculaire conversion l'importance du sacrement de confession et de repentir pardonné comme image d'une grâce qui opère pour le salut du croyant par les œuvres. Dans le contexte de la Réforme luthérienne et de la Contre-Réforme catholique, la figure unifiée de Marie-Madeleine, qui cumule le pardon et la grâce réversible de la pécheresse ainsi que l'éminente mission apostolique de Marie de Magdala, devient un des fers de lance du catholicisme post-tridentin. Aladró et Colombí prouvent combien Lope s'est identifié dans son long poème *Las lágrimas de la Magdalena* à cet attribut des larmes, image du repentir pardonné, de la grâce morale du personnage, au-delà de la sensualité de ses cheveux. Le traité de Malón de Echaide *La conversión de la Magdalena* consacre du reste l'essentiel de son argumentation sur trois volumes à la figure de la pécheresse repentie transformée en une des figures les plus éminentes de la sainteté, qui

8. Voir Katherine Rondou, art. cité, p. 1541-1542.

est un exemple de la grâce de la conversion[9]. Ainsi devient-elle dans la logique propre à l'univers galant de la *comedia* la dame convoitée par Saulo, alias saint Paul, dans *Los tres portentos de Dios :* quoi de plus logique dans l'esprit du temps que de faire de Marie-Madeleine, la pécheresse convertie, l'égale et l'émule au féminin de saint Paul, comme exemple de la puissance de la grâce du pécheur converti *?*

De cet amalgame triplement significatif des trois femmes bibliques, les *Magdalenas* des *comedias* tentent de tirer le meilleur parti ; les dramaturges essaient d'unifier le personnage et d'en extraire le plus dramatiquement cohérent et fonctionnel. Ainsi sœur de Marta et de Lázaro, la Magdalena, en partie issue de la figure biblique de Marie de Béthanie, trouve naturellement sa place au sein de la structure des personnages par paire de la *comedia.* Le couple de sœurs opposées, Marta et Magdalena dans *La mejor enamorada*, épouse le système binaire de spécularité de la *comedia* où la fraternité abonde[10], tandis que dans *Los tres portentos* c'est une Marcela, peut-être héritière du modèle des lettres de saint Jerôme[11], qui, convertie à Cristo, est l'émule de la dame coquette. Quant à Lazare, en tant que frère protecteur de la virginité de sa sœur au début de *La mejor enamorada*, il représente le premier galant de la dame, auquel s'opposeront tous les galants prétendants transis d'amour par paire, Josefo, Camilo et Maximino avant que n'entre en scène l'Époux mystique Cristo.

Réaffirmer l'unicité du personnage exemplaire issu de la trinité féminine biblique qui fonde à l'époque la figure magdaléenne, telle est bien la mission de ce théâtre post-tridentin depuis le XVI[e]

9. A. Colombí et J. Aladró. « María Magdalena, guía de pecadores: fray Luis, Malón de Echaide, Lope de Vega ». *Anuario de Letras*, 34, 1996, p. 157-224. Voir aussi : J. Aladró. « el espíritu tridentino de María Magdalena en los autos sacramentales de Calderón ». *In* I. Arellano. *Calderón 2000*. Kassel : Reichenberger, 2002, p. 681-689.

10. Au sujet de la structuration par paire sous l'angle masculin fraternel des galants, voir Maria Aranda. *Le galant et son double*. Toulouse : PUM, 1995.

11. Saint Jérôme (lettre n°65, cité par Madeleine Scopello – voir *infra* – à la p. 6, d'après l'édition et traduction par J. Labourt, *Saint Jérôme. Lettres*, III, Paris, 1953, p. 140-167) consacre un éloge à la veuve Marcella, associée à une comparaison à Marie-Madeleine parmi les exemples d'éminence féminine, dans une de ses lettres qui est peut-être une des sources d'inspiration de la figure magdaléenne conquérante dans cette pièce. Voir plus loin et Madeleine Scopello. *Femme, gnose et manichéisme : de l'espace mythique au territoire du réel*. Leiden/Boston : Brill, 2005, chapitre I : « Marie-Madeleine et la tour », p. 3-27.

siècle où la question de l'unicité a déjà soulevé une controverse humaniste, a fortiori à l'époque de la Réforme luthérienne, qui diffère du catholicisme post-tridentin au sujet de la grâce et du sacrement de pénitence. Dès 1518, un certain Lefèvre d'Etaples met en doute la thèse de l'unicité du personnage de Marie-Madeleine prôné depuis Grégoire Le Grand au VIème siècle et élevé en dogme depuis lors. Bossuet soulèvera à nouveau le doute sur cette unicité magdaléenne[12]. La littéralité biblique de l'anonymat de la pécheresse pardonnée de Luc et de la confusion entre les provenances supposées des deux Maries, Magdala et Béthanie, pose alors indirectement la problématique du nom de Marie-Madeleine à partir de la littéralité du texte grec de transmission des Évangiles. Le retour à la littéralité de l'Écriture est justement en débat à l'époque de la controverse entre la Réforme et la Contre Reforme : c'est de cette problématique de la littéralité du nom que semblent témoigner de façon différente tant *La mejor enamorada*, *la Magdalena* que *Los tres portentos de Dios*. La première pièce pose d'emblée en titre le nom assorti de l'article qui le définit par antonomase, *La Magdalena,* et la stratégie de nomination univoque dans laquelle intervient répétitivement la question du surnom donné à la sainte, ici celui final et déterminant de l'amante mystique, *la mejor enamorada*. Comme le souligne le spécialiste d'histoire hébraïque et biblique, Thierry Murcia, le nom de Marie-Madeleine est une erreur de traduction de la version de transmission grecque de l'évangile, alors que Jésus et ses disciples s'exprimaient en araméen et en hébreu. La traduction par 'Marie de Magdala' semble tout aussi peu conforme à la densité de la langue-source hébraïque. La question du nom et du surnom de cette *Maria hê Magdalênê* est posée comme cruciale dans le texte grec qui est déjà une traduction tel que l'analyse Thierry Murcia. Selon lui, l'Évangile de Luc précise l'ambiguïté de l'appellation sous la forme d'un surnom et non d'une localité comme cela a pu être traduit : *Maria hê kalouménê Magdalénê*

12. Voir entretien de Thierry Murcia. « Marie-Madeleine : l'insoupçonnable vérité ou pourquoi Marie-Madeleine ne peut avoir été la femme de Jésus (propos recueillis par Nicolas Koberich) ». *La vie des classiques.* 2017, disponible en PDF sur le site Laviedesclassiques.fr, <https://www.laviedesclassiques.fr/article/thierry-murcia-marie-madeleine-l%E2%80%99insoup%C3%A7onnable-v%C3%A9rit%C3%A9> [consulté le 26/08/2019], p. 21. Il s'agit d'un opuscule inspiré par la parution de l'ouvrage scientifique de Thierry Murcia. *Marie appelée la Magdaléenne entre traditions et histoire (I-VIIIe siècle).* Paris : PUF, 2017.

dans Luc signifie 'Marie surnommée la *Magdalênê*', précisant ainsi, selon Murcia, l'impossibilité qu'il s'agisse de la mention de la localité alors que, quand *kalouménos* est au féminin précédé d'un nom, « il s'agit toujours d'un surnom qui entend souligner une caractéristique physique ou morale du personnage[13] ». Or, le texte grec des Évangiles donne une tout autre densité au surnom de Marie-Madeleine si l'on considère les différentes significations de la langue-source des disciples et apôtres de Jésus, l'araméen qui fonctionne comme l'hébreu sur les racines trilittères. « *Magdalênê* » peut alors renvoyer à différentes significations telles que Marie « la grande » ou « la sanctifiée », ou « l'éducatrice », « la coiffeuse », ou encore « la Tour[14] », autant de signifiés que la tradition exégétique a amplement commentés surtout à l'époque humaniste du retour aux sources littérales de l'Écriture et qui soulignent d'emblée la sainte éminence du personnage mais aussi sa complexité. Ces significations, bien connues des dramaturges de l'époque, constituent en outre, comme les *Nombres de Cristo,* un terreau poétique pour les poètes et les dramaturges.

Cette étymologie hébraïque, aussi bien que la complexité des légendes associées que l'anonymat de la pécheresse repentie et pardonnée et que la controverse sur la confusion avec le personnage de Marie de Béthanie posent pour nos dramaturges le problème du nom de Marie-Madeleine ou plutôt de son surnom. C'est ainsi que dans *La mejor enamorada, la Magdalena*, dont le titre focalise la reconnaissance hagiographique sur la problématique des surnoms divers et contradictoires donnés à la sainte, la difficile entreprise de mise en cohérence de l'unicité du personnage de Marie-Madeleine conduit à une thématisation de ses surnoms divers à chaque assemblage des facettes du personnage littéraire. Dans le cadre de la problématique traductive associée à Marie de Magdala, la question de la spatialisation est aussi cruciale : la *comedia* utilise l'ambiguïté de la littéralité biblique en transformant la problématique de la trajectoire de conversion en une structuration spatiale dynamique et dialectique. Le début de la pièce actualise les problématiques d'origine spatiale telles qu'elles ont été suscitées par la traduction de la littéralité de l'original biblique en mettant en scène le pénible voyage de Lázaro et de sa sœur Magdalena en voiture à cheval depuis leur retraite à Magdalo jusque dans une

13. *Ibid.*, p. 9-10 (la cit. p. 10).

14. *Ibid.*, p. 11-13.

Cour de Jérusalem où Lázaro doit répondre aux obligations dévolues à un vassal noble :

> Son Lázaro y Magdalena
> que hoy llegaron de Magdalo,
> y dejando su regalo
> vivir en la Corte ordena
> Magdalena, por gozar
> de la Corte, que es su gusto[15].

L'actualisation fait de Marie de Magdala une riche héritière du Siècle d'or qui, quittant sa retraite dans la maison familiale de Magdalo, risque de se pervertir à la Cour. La problématique onomastique devient d'emblée une problématique spatiale typique de la structure dynamique de l'espace dans la *comedia* où la fonctionnalité évolutive du personnage de la dame passe souvent par son changement de lieu[16]. La délocalisation de la dame dont le nom dit l'espace programmatique est d'emblée et répétitivement[17] associée à son dévoiement dans une Cour, repère de turpitudes, où Magadalena va devenir une mondaine coquette et perverse selon la facette de sa figure qui fascine la Renaissance et tel que le craint son frère Lázaro qui lui fait des recommandations pour maintenir son honnête réputation. Dès lors, quittant Magdalo, ce portrait-type de la coquette apparaît en scène se coiffant face à un miroir qui est un de ses attributs de prédilection à la Renaissance : « *El espejo puedes darme,/ que quisiera tocarme*[18] », ordonne-t-elle à Clavela, la servante, sirène traditionnelle de la *comedia,* qui l'incite à la coquetterie galante. Ainsi la paradigmatique chevelure de la sainte, qui est l'élément essentiel de sa sensualité dans ses représentations picturales, autorise-t-elle une mise en action qui rappelle aussi une des significations de son surnom l'associant à la chevelure, « la coiffeuse ». La mise en cohérence de l'unicité du personnage de la mondaine et de la pécheresse repentie est cependant préparée à l'intérieur même de cette scène coquette.

15. *La mejor enamorada*, v. 125-131.

16. Christophe Couderc. *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid : Vervuet/Iberoamericana, 2006, voir p. 278-282.

17. *La mejor enamorada*, pour la thématisation du cliché de « *alabanza de aldea y menosprecio de Corte* », voir v. 65-70 où Magdalo est associé au calme choyé de la retraite à la campagne.

18. *Ibid.*, v. 242-243.

Une prophétie révélée mystérieusement en scène par le biais d'une chanson, dont Magdalena et le public sont les seuls auditeurs complices, souligne la réversibilité du rôle de cette chevelure sensuelle. Les interrogations naïves de Magdalena courtisane face à cette chanson-prophétie annoncent didactiquement la réversibilité de la figure hagiographique, exemple de la grâce au-delà de la vanité du personnage de la courtisane dévoyée. La chevelure de la coquette contient en germe la grâce spirituelle du personnage à qui l'on annonce que sa chevelure essuiera les pieds d'un homme, à travers un jeu de mot sur la littéralité du signifié « *cabellos* » qui souligne le mystère contenu dans ce vil attribut de la coquette : « *porque cabellos tan malos/ bien se parecen cabe ellos*[19] ». La mise en scène inaugurale de la sainte en mondaine coquette théâtralise les attributs clefs qui fondent la confusion des trois femmes bibliques au sein du même personnage dramatique, l'onguent et la chevelure. Tandis que la chanson-prophétie est amplement exposée, une didascalie souligne l'action par laquelle Marie-Madeleine répand l'onguent sur sa chevelure[20], rendant ainsi explicite une grâce sensuelle du personnage qui contient en germe sa future grâce mystique.

S'ensuivent plusieurs scènes où les galants transis de Magdalena se succèdent. Josefo notamment lui offre les bijoux qu'il a dérobés à son père Alech. Le vieillard, figure de la sagesse, maudit alors la vanité démoniaque de la dame qui cause un général dévoiement et dont la délocalisation initiale est bien soulignée une nouvelle fois comme étant un accident de dénaturalisation de la figure : « *¡Ah, Magdalena ! Si vas de esta suerte,/ mejor fuera quedarte allá en Madrialo [Magdalo]*[21] ». Ainsi Alech s'adresse-t-il à Magdalena avant de l'admonester en lui rappelant son rang de dame issue de sang royal, selon une tradition médiévale que l'on doit à Odon de Cluny au X^e^ siècle qui l'associe aux forteresses médiévales, à la suite des extrapolations faites par saint Jérôme, dans ses lettres, de l'araméen *migdal* « tour[22] ». L'éminence du personnage induite par la racine

19. *Ibid.*, v. 263-264.

20. *Ibid.*, v. 297-308.

21. *Ibid.*, v. 528-529. La correction est de ma main.

22. K. Rondou. art. cité, p. 1539. Voir aussi, dans Madeleine Scopello, *Femme, gnose et manichéïsme*, les interprétations de saint Jérôme, à la suite des textes hébraïques et suivies par les pères de l'Eglise et même Isidore de Séville quant à la qualification de Marie-Madeleine en « tour ».

araméenne du surnom qui signifie « la qualifiée[23] » mais aussi « la Grande », « la Magnifiée », « l'Exaltée[24] » est traduite par l'hyperbole généralisée quant aux qualités de la dame :

> Sois vos, por ventura, aquella
> de quien nos cuenta la fama
> ser la más hermosa dama,
> la más prudente y más bella?
> ¿Sois María Magdalena?[25]

Comme elle est rarement utilisée dans la *comedia*, la nomination María Magdalena souligne la paradoxale grande autorité de la figure hagiographique créée par le christianisme occidental. Alors même que la coquette fait mentir son nom avec l'actualisation sémantique toute extérieure qu'il prend au Siècle d'or, celui de la réputation, les surnoms hyperboliques de la dame insistent sur son éminence du beau et du bien selon les canons platoniciens de l'époque : la beauté de la coquette doit alors contenir sa grâce intérieure, la sagesse du personnage. Ainsi la signification de l'éminence du personnage dit par le surnom biblique est-elle mise en avant d'emblée comme une grandeur à la fois physique et morale qui englobe l'ensemble de la figure dans l'insigne exemplarité de ses contradictions, d'où la déclinaison du nom de la figure dans son entier qui s'associe parfaitement au superlatif et à l'hyperbole généralisés. Malón de Echaide consacre de nombreuses pages à célébrer la paradoxale conversion de la pécheresse exacerbée en sainte éminente en introduisant son interprétation loin des traditionnelles gloses bibliques en latin par un style nouveau et en langue vulgaire qui justifie l'adaptation de l'extraordinaire figure de Marie-Madeleine au siècle des ineffables conversions :

> Antes que comience a tratar la historia de la bienaventurada María Magdalena, quiero pedir licencia para no guardar en este tratado o sermón el estilo acostumbrado del predicar, que es ir declarando cada palabra del Evangelio y mostrando sus misterios particulares ; porque, pues la Magdalena fue santa, tan sin guardar Dios el orden y regla ordinaria que acostumbra en las conversiones de los demás santos, haciéndola tan grande, tan poderosa, santa de tan grande,

23. Voir plus haut l'interprétation commentée par Thierry Murcia, *Marie-Madeleine…*

24. *Ibid.,* p. 15.

25. *La mejor enamorada*, v. 577-581.

> tan poderosa pecadora, mostrándose Dios absoluto Señor de leyes de conversión, pues de la tixera y mano quedó tan acabada, que dejó muy atrás a muchos de los más aventajados santos, no será mucho que tampoco yo siga el estilo común que suelo en predicar de los santos ordinarios [26].

Implicitement le nom de la sainte préfigure l'énormité de ses contradictions : en Marie-Madeleine, l'éminence de la sainte est proportionnelle au gigantisme de la pécheresse et elle s'ajuste ainsi à l'immensité de la grâce divine qui taille le saint à sa mesure et doit laisser son empreinte sur la lettre du texte.

Voilà comment se construit au sein de la littéralité du texte dramatique la cohérence du personnage issu de Magdalo dans la *comedia* au titre hyperbolique *La mejor enamorada, la Magdalena* dont le fil conducteur thématise le mystère onomastique du personnage littéraire de Marie-Madeleine, tel qu'il a en outre été amalgamé par la tradition du catholicisme occidental et renforcé par la Contre-Réforme. Ainsi l'acte II thématise-t-il la reconnaissance de la programmation onomastique du personnage lorsqu'à une réplique de Lázaro lisant la lettre de dénonciation des agissements de Magdalena par Alech et associant Marie-Madeleine à la pécheresse publique du banquet s'oppose une réplique de Magdalena à sa sœur Marta, modèle de piété, où elle souligne la reconnaissance de son nom comme fiancée mystique par Cristo :

> Tu hermana se llama
> la pública pecadora [27].
>
> Ya, hermana, me ha conocido
> pues tengo por apellido
> la enamorada del Cristo [28].

Entretemps, a eu lieu la scène de l'onguent où Magdalena, voluptueusement échevelée et dénudée, apparaît repentie et répand le parfum cette fois sur les pieds de Cristo qui lui pardonne ses péchés. La thématisation des noms et des surnoms issues de l'énigme de la littéralité biblique aboutit à un tableau final où la mise en

26. Malón de Chaide. *La conversión de la Magdalena, I*. Madrid : Espasa-Calpe, 1947, p. 49-50.

27. *La mejor enamorada*, v. 866-867.

28. *Ibid.*, v. 1437-1439.

scène dédouble le personnage entre la Magdalena corporelle mais repentie agenouillée et l'âme vêtue de blanc qui s'élève dans une mise à niveau avec son Époux Cristo comme l'indique la didascalie finale[29]. La mise en scène théâtrale finit par représenter scéniquement la contradiction seulement apparente entre le mystère de son nom traduit en élévation de l'âme et l'abaissement de la pécheresse soumise aux voluptés du corps mais repentie et pardonnée et donc paradoxalement destinée à un nivellement par le haut. Et dans ce théâtre didactique voué à la cohérence spirituelle de la figure hagiographique, la parole est donnée au paysan simple qui une nouvelle fois thématise le surnom de la sainte : « *¡Qué santa !/ La enamorada del Cielo/ por sobrenombre la llaman*[30] ». D'autres saints sont toujours qualifiés dans les didascalies des *comedias* par rapport à des modèles picturaux avec la comparaison explicite dans les didascalies « *como le pintan* », comme Marie-Madeleine l'est par exemple dans *El vaso de elección, San Pablo*[31] ou telle que la sainte apparaît en référence picturale au nom du personnage sous la forme d'un tableau dans *La segunda Magdalena* de Mira de Amescua[32]. A l'inverse, dans *La mejor enamorada,* les stratégies de nomination répétée unifient autour du nom exemplaire l'apparente contradiction du personnage hyperbolique de la convertie qui s'exprime en plusieurs étapes par des attributs opposés. A l'immensité du péché, correspond la grandeur de la conversion et l'éminence du rôle apostolique du personnage hagiographique dont le nom justifie la spatialisation programmatique à Magdalo comme un rappel initial de l'étymologie onomastique.

Si le personnage quitte la tour d'ivoire de Magdalo pour les bassesses galantes de la cour de Jérusalem, la pièce se sert ensuite avec plus ou moins de cohérence des origines présumées de la trinité féminine associée à Marie de Magdala et de la légende médiévale de la pénitence à Marseille pour dynamiser et séquentialiser les étapes de la trajectoire jusqu'à Marseille en passant par Béthanie, soulignant

29. Voir la didascalie qui suit le v. 2212

30. *Ibid.*, v. 2186-2188

31. Lope de Vega (attribuée à). *El vaso de elección, San Pablo*, *Obras de Lope de Vega*, VIII, BAE. Madrid : Atlas, 1963, p. 253-295. Voir la didascalie p. 278b par exemple : « *parece la MAGDALENA sobre una piedra, y otra por cabecera, y un Cristo en las manos y el cabello tendido sobre el rostro, como la pintan* ».

32. *La segunda Magdalena*, didascalies qui suivent le v. 1071 («Sale *Justina con un cuadro de la Magdalena»)* et le v. 1692 («aparece *un retrato de la Magdalena*»)

spatialement les changements de dynamique fonctionnelle de la dame comme il se doit dans la *comedia*.

Contrairement à *La mejor enamorada* où la volonté d'unification de la figure littéraire de Marie-Madeleine est primordiale dans la construction d'une dialectique spatiale associée au personnage, *Los tres portentos* ne s'embarrase pas de rendre vraisemblables ces incohérences spatiales de la figure. Fidèle à la tradition onomastique de saint Jérôme qui associe Marie-Madeleine à la tour, telle qu'elle a été reprise par Odon de Cluny dans une identification de la figure magdaléenne aux forteresses médiévales, la pièce reprend le personnage d'une Magdalena, fille de châtelains, dont le fief est Magdalo. Fray Luis, dans un de ses poèmes, lexicalise du reste l'apellation de la sainte en l'associant à son fief, « *La gentil señora de Magdalo*[33] ». Dans la pièce de Lope de Vega, la spatialisation est clairement explicitée étymologiquement dès les premiers vers de la pièce, alors que Saul poursuit les assaillants de la maison de Magdalena sans avoir encore entendu parler de la renommée de la belle dont il va alors s'éprendre par ouï-dire :

SAULO
¿Cuyas estas casas son?

DIMAS
De María Magdalena,
que por Magdalo, un castillo
que de sus padres hereda,
de esta suerte se apellida[34].

Cette spatialisation onomastique et étymologique qui justifie la déclinaison du nom dans son entier associé à la sainte dans sa littéralité biblique permet d'emblée, dans le portrait que dresse Dimas de Magdalena, une identification à la métaphore de la muraille, citadelle imprenable d'intelligence et de beauté, lointainement croisée avec la figure de la *dame sans merci* de la tradition courtoise puisque la dame se caractérise par son esprit hautain, « *ingenio altivo* », comparable à celui d'une déesse :

No ha tenido,
desde su primera almena,

33. Fray Luis de León. «De la Magdalena», *Libro primero: obras propias*. *In* Antonio Ramajo Caño, Alberto Blecua et Francisco Rico (eds.). *Poesías,* Barcelone : Círculo de lectores, 2006, v. 41-42, p. 40.

34. Vélez de Guevara. *Los tres portentos de Dios*, v. 47-51.

Jerusalén, mayor monstro
de entendimiento y belleza[35].

Magdalo étant compris comme un fief de Jérusalem, la métaphore renvoie métonymiquement aux éminentes tours crénelées de la ville, préfigurant par cette métaphore convenue de la Sion céleste la vocation hagiographique de la Marie-Madeleine bâtisseuse de l'Église telle qu'elle a été allégorisée dans la tradition catholique. L'hyperbole du portrait de Magdalena qualifie évidemment les cheveux (« *por el más raro del mundo/ su cabello se celebra* ») mais le motif n'est pas central. L'apparition de la dame au balcon, c'est-à-dire depuis l'élévation du second niveau de la façade de fond de scène de *corral,* traduit scéniquement l'élévation étymologique de son nom à présent significateur de sa superbe galante. La programmation onomastique du personnage le définit comme l'objet d'une quête courtoise par le *caballero* Saulo dont le *montante*, épée courte, au nom également symbolique de l'ascension bien que caractéristique de l'iconographie de saint Paul, tente l'assaut et le siège après l'avoir défendu des assauts des voleurs :

Vuesarcedes hagan cuenta,
señores ladrones, que es
inexpugnable esta fuerza,
y dificultoso el sitio,
para pasar a la empresa
del asalto que procuran
con la escalada que intentan,
porque de esa casa soy
el muro, la ciudadela,
una montaña de escollos
de diamantes, cuya alteza
toco, por inaccesible,
con la frente las estrellas[36].

Voilà qui place d'emblée la relation galante entre la dame et le galant hagiographiques sous le chiffre de l'émulation bâtisseuse et ascensionnelle et de la conquête chevaleresque. En toute logique, la dame ne se veut-elle pas muraille d'acier face aux assiduités du galant ? « *Una muralla/ de acero ha de conquistar/ en mí este ingrato*[37] »,

35. *Ibid.,* v. 61-64.
36. *Ibid.*, v. 220-232.
37. *Ibid.*, v. 352-354.

s'écrit Magdalena, véritable *dame sans merci*, l'enjambement du vers soulignant l'obstacle à surmonter pour la courtiser.

La métaphore de la muraille issue des tours crénelées de l'étymologie du nom magdaléen qui s'exalte en métaphore chevaleresque croise la muraille de Troie, soulignant la commune fragilité de la coquetterie et de la vanité féminine dans la *comedia,* quand Magdalena confie aussitôt à sa servante Flora le risque de la faille en comparant Saulo à un nouveau Sinon, le traître qui fit pénétrer le cheval de Troie : « *Flora, es otro Sinón griego*[38] ». La dame se confie alors selon la contradiction magdaléenne à la fois forte et si faible face au galant Josef ; la coquette aspire à égaler les conquêtes de l'Hélène grecque à l'origine de l'incendie de Troie : « *Solo a envidiar llego a Elena,/ por cuya griega beldad/ ardió la mayor ciudad/ del Asia*[39] ». L'embrasement de la muraille de Troie n'est pas à envier par Magdalena qui, selon Josef, est parvenue à faire brûler Jérusalem, dont l'ardeur atteint même le ciel, embrasé de jalousie :

> Por Magdalena
> Se abrasa Jerusalén,
> Ruina del mundo, y se abrasa
> El cielo, que su ardor pasa
> Aun a lo inmortal también,
> Pues las almas que lo son
> Averiguan cada instante
> Este hipérbole[40].
> […]
> De ti los tienen los [celos] cielos[41].

Au sein même de son inégalable image de mondaine pécheresse, la métaphore du feu contagieux et hyperbolique qui atteint la muraille de la littéralité onomastique par la contamination de la muraille troyenne préfigure déjà la conversion de la dame, pour l'instant sorte de double de don Juan dans son reniement des avertissements célestes. Lorsque Saulo se présente à Magdalena, sa prestance embrase la belle. La *comedia* construit au sein de la relation galante l'identification entre ces deux figures spirituelles quand Saulo confie

38. *Ibid.*, v. 359
39. *Ibid.*, v. 433-436.
40. *Ibid.*, v. 436-443.
41. *Ibid.*, v. 451.

son admiration devant l'éminence de la dame : « *os hallo/ mayor que la fama vuestra, que no pueden retrataros/ todos los pinceles juntos […]/ si no es el alma de Saulo*[42] ». Ce portrait de l'âme ne préfigure-t-il pas la connivence spirituelle ultime des deux saints bâtisseurs de l'Église telle que la pièce les associe par une relation galante qui confine à l'allégorie mystique ? C'est sans compter sans doute sur les remarques grivoises de Simeón quant au *montante* de Saulo pour maintenir la *comedia* dans le canon comique : « *¡Por Dios,/ que aunque trajera más largo,/ el montante que hay de aquí/ las murallas de Tarso*[43]*…* ». La métaphore édificatrice se poursuit lors de l'affrontement jaloux de Magdalena avec la dame Marcela, qui se défend de séduire Josef aux dépens de Magdalena, s'étonnant qu'elle prenne ombrage d'un « phare bien moins haut[44] » qu'elle-même. Toute la métaphorisation issue de la spatialisation du personnage de ce premier acte associe non seulement Magdalena au champ lexical de l'éminence monumentale mais aussi la relation galante entre Magdalena et Saulo à une émulation édificatrice et chevaleresque. La littéralité onomastique justifie le comble de la pécheresse qui associe le péché d'orgueil à celui de la vanité et de la luxure, tandis que l'ombre de la muraille de Troie fait planer le risque de la faille sur Magdalena. Aussi, figure de la repentie et dame prodigue, la Magdalena du deuxième acte se retire-t-elle initialement dans son château pour y faire pénitence, la tour crênelée du château de Magdalo figurant la retraite et la chasteté du personnage : « *Al fin, la pródiga dama, después que de tantas culpas/ lleva indulgencia plenaria,/ se retiró a su castillo/ a hacer penitencia santa*[45] ». La scène du banquet biblique n'est que suggérée en récit. Ce ne sont pas tant la cohérence et l'unité du personnage magdaléen qui intéressent le dramaturge que la légende mystico-chevaleresque qui est associée dans la tradition médiévale à l'étymologique onomastique de Marie-Madeleine, forteresse de la foi devenue inexpugnable face aux assauts des amours temporelles de Saulo. La spatialisation de la pénitence au château autorise une mise en scène galante traditionnelle où Saulo escalade les murs de la tour d'ivoire où Magdalena fait pénitence. Imprenable, la citadelle devient tour de guet, « *de mi vida atalaya*

42. *Ibid.,* v. 626-634.

43. *Ibid.,* v. 649-652.

44. *Ibid.*, v. 690 : « *siendo farol menos alto* »

45. *Ibid.*, v. 1026-1030.

cuidadosa[46] », métaphore dont Michel Cavillac a souligné la riche tradition morale, spirituelle et politique et les modulations au Siècle d'or[47]. Le terme s'inscrit ici dans la trajectoire de conversion en rapport avec l'onomastique d'élévation, faisant de Magdalena une sainte capable d'appréhender son expérience depuis sa propre pénitence, offrant au spectateur un exemple baroque et cathartique de la grâce contritive. Depuis ce château de pénitence qui, selon une certaine incohérence, est désormais situé à Béthanie, Magdalena accourt au pied de la croix. Le personnage est alors peu conforme à la larmoyante pénitente. Marcela et elle enfourchent un cheval. Arborant le véhicule des dames amazones de la *comedia*, l'amante mystique part à la conquête du son galant christique, si bien qu'elle devient capitaine des soldats du Christ face à la vengeance de Saulo[48], plongeant la protagoniste dans un univers mystico-chevaleresque. Mais n'oublions pas que le cheval est aussi le vecteur de la faille dans la muraille de Troie qu'est devenue Jérusalem. Jérusalem est aussi rejointe par Saulo qui en fait l'image des « murailles sacrées » et des « superbes tours » de la Sion céleste[49]. La double association des figures hagiographiques masculine et féminine aux murailles de la Jérusalem céleste et la présence de Marcela confirment sans doute l'inspiration de Vélez dans la lettre de saint Jerôme où apparaît, comme justification au portrait de la sainte Marcela, la mention de Marie-Madeleine en tant que figure conquérante de la foi au féminin associée à la tour de la littéralité de son nom. Saint Jérôme fait de Marie-Madeleine un des exemples de femmes qui se sont illustrées en matière de foi par rapport aux hommes[50], d'où peut-être cette figure de battante dans la pièce. Magdalena, capitaine des soldats du Christ, associée à l'édification

46. *Ibid.,* v. 1362.

47. Michel Cavillac. « Los rostros del Atalaya en el imaginario del Siglo de Oro », In *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*. Madrid : Casa de Velázquez, 2010, p. 7-2. Disponible en ligne : <https://books.openedition.org/cvz/944?lang=fr> [consulté le 03.01.2021]. Philippe Rabaté analyse aussi la valeur de cette métaphore dans les écrits alémaniens où le lecteur *atalaya* doit pouvoir extraire une morale de l'expérience de vie offerte. Voir Philippe Rabaté. *L'écriture de la morale dans le Guzmán de Alfarache : du galérien-écrivain au lecteur*-atalaya. Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Étienvre, soutenue en 2006, Paris IV-Sorbonne (CLES).

48. *Los tres portentos*, v. 2333 : « *yo sus soldados acaudillo* ».

49. *Los tres portentos*, v. 1549-1568.

50. Voir Madeleine Scopello, *Femme…*, p. 6

de la muraille céleste et de l'Eglise, « *atalaya* » par son expérience de pécheresse et sa conversion, est du reste celle qui délivre à Saulo, alias saint Paul, sa mission édificatrice dans la pièce : « *has de ser del edificio/ de su Iglesia la mayor/ columna*[51] ». C'est autour de la métaphore littérale de la tour-muraille, issue de l'étymologie onomastique, que la pièce construit en une sorte d'allégorie mystico-chevaleresque la relation galante entre Saulo et Magdalena. Le recours à la métaphore du surnom biblique littéral permet l'élaboration de l'amalgame didactique, soulignant la cohérence de la trajectoire magdaléenne depuis l'éminence pécheresse réversible jusqu'à l'éminence bâtisseuse de l'Église. C'est à travers la faille, la tour se transformant en muraille troyenne, que la sainteté trouve sa voie combattante et sa force édificatrice. Les métaphores littérales sont déjà toutes présentes dans la tradition judéo-chrétienne telle que la dévoile Madeleine Scopello en associant la tour magdaléenne à la Foi mais aussi à la fonction de bâtisseuse d'Église de la sainte, qui aurait une lointaine origine dans les déesses coiffées de tours qui représentaient la protection des villes dont Jérusalem[52]. L'amalgame métaphorique par lequel le dramaturge allégorise le château de Magdalo au sein même du territoire de la Jérusalem rendue céleste et associe les métaphores mondaines et spirituelles de la muraille représente une transformation en matière poétique de la littéralité étymologique et onomastique biblique de Marie de Magdala et des métaphores de l'édification telles qu'elles se présentent dans la tradition judéo-chrétienne. Les pères de l'Église ont recours au toponyme d'origine comme « moyen habile pour étayer les liens entre Marie-Madeleine et la tour[53] », la tour bâtie par Marie-Madeleine ayant par ailleurs été associée tantôt à sa Foi, tantôt à l'espace où elle se prostitue[54]. Le tissu poétique de la pièce de Vélez, qui a été censurée pour les inepties des relations galantes qu'elle met en scène entre saint Paul et Marie-Madeleine[55], sort pourtant vain-

51. *Los tres portentos*, v. 2018-2020.

52. Madeleine Scopello, *Femme…,* p. 25-27.

53. *Ibid.*, p. 12.

54. Voir les explications commentées en milieu syriaque par Bar-Bahlul l'alinéa « Marie-Madeleine bâtisseuse », *Ibid.,* p. 13-15.

55. Agustín de la Granja. « Comedias del Siglo de Oro censuradas por la Inquisición ». *In* Odette Gorse et Frédéric Serralta (dir.). *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*. Madrid : Iberoamericana, 2002, p. 435-446. Pour la censure de *Los tres portentos*, voir p. 444.

queur des paradoxes, rendant au personnage la cohérence poétique de sa programmation onomastique.

Le nom de Marie-Madeleine prend au-delà de ces exploitations littérales une valeur programmatique essentielle avec laquelle l'intrigue de la pièce *La segunda Magdalena* constitue un véritable jeu. La noble protagoniste de cette dernière *comedia*, modèle de vertu et de beauté, qui a reçu à sa naissance le nom de Madalena, illustre par son nom, dont la prédestination est sans cesse revendiquée, l'actualisation de son modèle hagiographique : comme elle, la jeune noble napolitaine plus ou moins contemporaine du dramaturge, se laisse convaincre par les turpitudes galantes pour ensuite expier ses péchés. Le théâtre de la Contre-Réforme renouvelle ainsi au nom de Madalena l'exemple de la grâce de la pénitence et de l'expiation. Cette jeune napolitaine au nom programmé, dont les différentes mises en scène jouent avec la littéralité des textes bibliques, illustre les vertus du modèle hagiographique et la sacralité des fonctions baptismales. A une époque où les fondements du sacrement baptismal sont en discussion du fait de la réforme protestante qui ne reconnaît pas la médiation des Saints – et donc du Nom reçu au baptême –, la littéralité du nom des saints prend une signification essentielle, surtout lorsqu'il peut être exploré par un retour à la littéralité des sources bibliques, comme dans le cas du nom Magdalena. Au-delà de cette contextualisation historique et des médiations textuelles, le théâtre du Siècle d'or s'empare de la littéralité biblique du nom de Marie dite de Magdala comme d'un canevas pour son adaptation aux structures préétablies mais aussi à l'inépuisable créativité poétique de la *comedia* ; il déploie des stratégies de nomination et de spatialisation littérales qui interrogent au plan dramatique et scénique le mystère littéraire du personnage unique de Marie-Madeleine au cœur-même de ses multiples intertextes.

Las profecías de Teuca y las funciones del sueño de David en *Los cabellos de Absalón* (1634-1636) de Calderón de la Barca

Françoise Gilbert
FRAMESPA – Université Toulouse-Jean-Jaurès

De la obra *Los cabellos de Absalón*, comedia bíblica de Calderón publicada probablemente en torno a 1634[1], es notorio que su acto II retoma, con muy ligeras modificaciones[2], el acto III de *La venganza de Tamar* de Tirso, redactada casi una década antes (¿1620-1624?). Existen ya muchos análisis comparativos de las dos obras[3], y no pretendo considerar aquí las diferentes hipótesis propuestas hasta ahora en cuanto a la atribución de los distintos momentos de la comedia. Tanto más cuanto que Evangelina Rodríguez Cuadros propone una síntesis luminosa de estas hipótesis en su edición de la comedia en 1989, síntesis que tiende a subrayar la coherencia estructural de la obra a pesar de su posible autoría múltiple.

La cuestión de las fuentes bíblicas queda también perfectamente documentada, y atestigua de un denso fondo común de escritos veterotestamentarios aprovechado por ambos dramaturgos[4]. De hecho, tanto Tirso en *La venganza de Tamar* como Calderón en *Los cabellos de Absalón* se fundamentan en Samuel II, 13-19: Tirso parte

---

1. Evangelina Rodríguez Cuadros. Introducción a la edición crítica de Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, p. 15.

2. Voir Gwynne Edwards (ed.). *Los cabellos de Absalón* de Pedro Calderón de la Barca. Oxford: Pergamon Press Spanish Division, 1973.

3. Patricia O'connor. «*La venganza de Tamar de Tirso* y *Los cabellos de Absalón* de Calderón: análisis comparativo». *In* Luciano García Lorenzo (ed.). *Calderón: Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro* (Madrid, 8-13 junio de 1981), Vol. 3, *Anejos de la revista Segismundo*, 6. Madrid: CSIC,1983, p. 1309-1318.
Alfredo Rodríguez Vázquez. «La venganza de Tamar: colaboración entre Tirso y Calderón». *Cauce* 5, 1992, p. 73-86.

4. Mercedes de los Reyes Peña. «El "aucto de Thamar" del Ms. B2476 de la Biblioteca de "The Hispanic Society of America": estudio y edición», *Criticón*, N° 66-67 (1996), p. 383-414.
Gregorio del Olmo Letem. «La Biblia y sus materias dramáticas». In *La Biblia en el teatro español*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2012, p. 941-961.
Rodríguez Cuadros, «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano». *La Biblia en el teatro español*. Vigo-Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2012, p. 441-457.

del núcleo temático de Amón, mientras que Calderón amplía este enfoque preocupándose por el porvenir de Absalón después de la venganza de Tamar.

De ahí que se pueda considerar que Calderón, con *Los cabellos…*, está explorando las posibilidades que ofrece el ciclo bíblico[5]: numerosos críticos reflexionaron sobre la importancia de *Los cabellos de Absalón* en el nombrado «ciclo de David»[6], constituido por *La venganza…*, y *Los cabellos…*, o en lo que Rull designa como el «ciclo de Salomón», manera de trilogía formada por *Los cabellos…*, *El árbol del mejor fruto* (¿1659?), y *La sibila del oriente* (1677)[7]. Por eso puede afirmar Rull que «esta hermosa tragedia [*Los cabellos de Absalón*] constituye una especie de prólogo al verdadero ciclo salomónico, pero es propia y realmente una verdadera tragedia davídica, como

5. Helmy Fuad Giacoman. «En torno a Los cabellos de Absalón de Pedro Calderón de la Barca». in *Estudio y edición crítica de la comedia* Los cabellos de Absalón. *Estudios de Hispanófila 9*, University of North Carolina, Chape Hill, 1968.
Margaret R. Greer. «Perspectivas trágicas sobre la historia. La casa de David en el siglo XVII», in *Hacia la tragedia áurea. Lectura para un nuevo milenio*. Pamplona-Madrid-Kassel, Universidad de Navarra-Iberoamericana: Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica, 55, 2008, p. 117-129.

6. Francisco Ruiz Ramón. *Calderón y la tragedia*. Madrid: Alhambra, 1984, p. 35-62
Rodríguez Cuadros, *Introducción*, Op. cit.
Marie Eugénie Kaufmant. «Hacia una lectura estética de la reconstrucción temporal de la historia bíblica en *La venganza de Tamar* y *Los cabellos de Absalón*». In *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*. Actas selectas del XVI Congreso Internacional AITENSO, septembre 2013, eds. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses Universitaires de Provence, 2015, p. 148-156. Disponible sur: <https://hal.univ-brest.fr/hal-01113358>, soumis le: jeudi 5 février 2015 - 10:38:12. Dernière modification le : mardi 4 juin 2019 - 11:44:06.
Enrique Rull Fernández. «Creación y evolución en la trilogía Calderoniana». *Anuario de estudios filológicos*, XXI, 1998, p. 329-352.

7. Enrique Rull Fernández, *Op. cit.*, p. 332: «En principio, La venganza de Tamar está totalmente inmersa en la historia davídica y sólo, en cuanto que episódicamente aparece Salomón como hijo de David, podemos hablar de historia salomónica, aunque en este caso podríamos hablar mejor de prehistoria salomónica. Y si tiene interés para nuestro estudio presente se debe no sólo a la aparición del personaje referido sino a que constituye el primer eslabón del ciclo sin el que no se entiende muy bien el desarrollo intermedio del mismo. La prueba es que Calderón aprovecha el último acto de la obra tirsiana para introducirlo como segunda jornada de Los cabellos de Absalón».

lo era *La venganza de Tamar* de Tirso»[8]. Una tragedia davídica, en la medida en que, como veremos, lo que se baraja no es nada menos que la sucesión al trono del ya caduco rey David.

La construcción de la comedia de Calderón no se adhiere a la cronología bíblica: da lugar a una reorganización de distintos episodios integrados a la ficción dramática y reelaborados mediante la introducción de figuras que reorientan el enfoque de la obra. En esta perspectiva, el caso del personaje de Teuca es relevante en relación con «el designio divino que encarna Salomón, para quien está preparado (y preparando el autor) el alcance del reino. Por ello, y para ello, es especialmente importante el personaje de Teuca»[9].

Por otra parte, a esta reorganización calderoniana de la cronología bíblica y de sus protagonistas, se suma la inserción por el dramaturgo, en el desarrollo dramático de la obra, de un episodio onírico totalmente ausente de la Biblia, y cuyas funciones dramáticas hasta ahora no han dado lugar a un examen detallado. Quisiera pues, en un primer momento, repasar los varios aspectos de la reorganización de las fuentes y protagonismos bíblicos, para dedicarme a analizar, en un segundo momento, las implicaciones de la introducción del episodio del sueño en el desarrollo dramático de la obra.

Teuca

En el libro de Samuel (II, 13 *sq*), después de violada por Amón, el hijo mayor del rey David, su media hermana Tamar busca el amparo de su hermano Absalón, quien venga el agravio matando al violador dos años más tarde, durante un banquete. Padece entonces Absalón la furia del rey David, y se refugia en Gesur, la ciudad de su abuelo, durante cinco años[10]. En II Samuel 14 existe la figura de Tecoa, pero al contrario del papel que desempeña en la comedia calderoniana Teuca, no es ninguna profetisa, sino la mujer mandada por Joab para interceder acerca del rey David y negociar la vuelta de Absalón, que

8. Enrique Rull Fernández, *Op. cit.*, p. 337.

9. Enrique Rull Fernández, *Op. cit.*, p. 340.

10. II Samuel, 14, 1 sqs: «Conociendo Joab hijo de Sarvia que el corazón del rey se inclinaba por Absalón, 2 envió Joab a Tecoa, y tomó de allá una mujer astuta, y le dijo: Yo te ruego que finjas estar de duelo, y te vistas ropas de luto, y no te unjas con óleo, sino preséntate como una mujer que desde mucho tiempo está de duelo por algún muerto; 3 y entrarás al rey, y le hablarás de esta manera…».

finalmente recibe el perdón de su padre. En la obra de Tirso, el papel de mediadora de Tecoa lo asume Laureta, campesina que acompaña a Tamar en su retiro en el acto III de *La venganza…* En este marco pastoril, la campesina accede a una función de profetisa repartiendo flores de alcance simbólico a los visitadores.

En la obra de Calderón, la figura de Teuca se caracteriza de entrada como pitonisa, y enuncia a dos luces predicciones sobre el porvenir de Absalón. De hecho, la culminación de la acción en torno a Absalón en el primer acto de *Los cabellos…* empieza con la llegada del personaje de Semey, quien trae en sus naves ricos materiales para la construcción del futuro templo y varios presentes, residiendo el principal y más inmediato en la persona de Teuca. La pitonisa, aunque rechazada por el rey David, anuncia el destino fatal de Absalón prendido por los cabellos[11].

Como observa Ruiz Ramón, con su papel de pitonisa asume Teuca, de cierto modo, la función del profeta Natán acerca de David (II Samuel, 7, 4-17[12]) cuando le aseguró este al soberano que Dios

11. Enrique Rull Fernández, *Op. cit.*, p. 337. Véanse también Enrique Ruiz Ramón, *Op. cit.*, p. 42-48, y Campbell, 2002.

12. II Samuel, 7, 1-17: «Aconteció que cuando ya el rey habitaba en su casa, después que Jehová le había dado reposo de todos sus enemigos en derredor, 2 / dijo el rey al profeta Natán: Mira ahora, yo habito en casa de cedro, y el arca de Dios está entre cortinas. / 3 Y Natán dijo al rey: Anda, y haz todo lo que está en tu corazón, porque Jehová está contigo. / 4 Aconteció aquella noche, que vino palabra de Jehová a Natán, diciendo: / 5 Ve y di a mi siervo David: Así ha dicho Jehová: ¿Tú me has de edificar casa en que yo more? / 6 Ciertamente no he habitado en casas desde el día en que saqué a los hijos de Israel de Egipto hasta hoy, sino que he andado en tienda y en tabernáculo. / 7 Y en todo cuanto he andado con todos los hijos de Israel, ¿he hablado yo palabra a alguna de las tribus de Israel, a quien haya mandado apacentar a mi pueblo de Israel, diciendo: ¿Por qué no me habéis edificado casa de cedro? / 8 Ahora, pues, dirás así a mi siervo David: Así ha dicho Jehová de los ejércitos: Yo te tomé del redil, de detrás de las ovejas, para que fueses príncipe sobre mi pueblo, sobre Israel; / 9 y he estado contigo en todo cuanto has andado, y delante de ti he destruido a todos tus enemigos, y te he dado nombre grande, como el nombre de los grandes que hay en la tierra. / 10 Además, yo fijaré lugar a mi pueblo Israel y lo plantaré, para que habite en su lugar y nunca más sea removido, ni los inicuos le aflijan más, como al principio, / 11 desde el día en que puse jueces sobre mi pueblo Israel; y a ti te daré descanso de todos tus enemigos. Asimismo Jehová te hace saber que él te hará casa. / 12 Y cuando tus días sean cumplidos, y duermas con tus padres, yo levantaré después de ti a uno de tu linaje, el cual procederá

levantaría después de él «a uno de [s]u linaje que procederá de [s] us entrañas, y afirmará [s]u reino» (Samuel 7, 12). Como lo recalca Kaufmant, «a la vez los vaticinios de la pitonisa Teuca como el reiterado dilema del perdón de David en *Los cabellos de Absalón* sustentan todo un sistema que actualiza implícitamente en la obra la maldición bíblica del profeta Natán sobre los descendientes de David[13]». Pero a diferencia de los vaticinios de Natán, que iban profetizando la consagración de la casa de David, las palabras de Teuca giran en torno al destino individual de Absalón, personaje centrado en su ambición de reino.

La figura de Teuca, en la reelaboración de Calderón, es pues la que «da su forma de círculo cerrado y coherente a la obra gracias a sus vaticinios[14]: no sólo anuncia a dos luces el destino cruel de Absalón,

de tus entrañas, y afirmaré su reino. / 13 El edificará casa a mi nombre, y yo afirmaré para siempre el trono de su reino. / 14 Yo le seré a él padre, y él me será a mí hijo. Y si él hiciere mal, yo le castigaré con vara de hombres, y con azotes de hijos de hombres; / 15 pero mi misericordia no se apartará de él como la aparté de Saúl, al cual quité de delante de ti. / 16 Y será afirmada tu casa y tu reino para siempre delante de tu rostro, y tu trono será estable eternamente. / 17 Conforme a todas estas palabras, y conforme a toda esta visión, así habló Natán a David».

13. Marie-Eugénie Kaufmant, *Op. cit-*, p. 3.

14. Ysla Campbell. «Funciones adivinatorias en *Los cabellos de Absalón*», *Ayer y hoy de Calderón*. Madrid: Castalia, 2002, p. 126-128: «Desde su aparición Teuca se conmociona ante el futuro que prevee en Semey y Joab (p. 126). David, conocedor de las leyes de Jehová, rechaza a quien va a ser la portadora de una serie de presagios sobre su familia y sus colaboradores más cercanos, relacionándola directamente con las fuerzas del mal. (Levítico, 20 : 27). […] No obstante, curiosamente, ni su familia, ni los integrantes de la corte piensan como el rey. Todos la consultan directa o indirectamente, ya sea con la convicción de que dice la verdad o con la duda […]. Empero, a lo largo de la obra, la imagen de la pitonisa queda asociada a la del Demonio reiteradamente, en particular por el gracioso, Jonadab. [p. 127] El gracioso hace una sátira de la adivina, situación imposible en el caso de que Calderón hubiera hecho aparecer al profeta Natán. […] A diferencia de Natán, Teuca habla siempre simbólicamente, no es transparente ni directa en sus predicciones, sino metafórica. […] Queda claro que las profecías de la pitonisa desempeñan una función que se relaciona con el libre albedrío. Dado que son oscuras para el espectador, incluso de los corrales, [p. 128], permiten cierto suspenso, de otra manera la palabra directa de Nathán hubiese no sólo anticipado el final, sino impedido la función del gracioso en torno a la pitonisa en la jornada III, donde su participación es más extensa, y le hubiera dado un tono solemne a

sino que también anuncia el triste futuro[15] reservado a Semey y a Joab: «Injusto homicida, / aparta: de ti iré huyendo, que tus lanzas arrojando, / que tú piedras recogiendo, / me dais horror, hasta que / de vuestra muerte herederos / seais, siendo vuestra muerte / cláusula de un testamento», (vv. 763-770). En el acto III, Semey maldecirá en efecto a David durante su huida, y Joab tirará sus lanzas contra Absalón[16]. Por otra parte, Teuca pronostica, en el acto II, los amoríos tardíos del futuro anciano Salomón[17], a imitación de su padre David.

toda la obra, hecho que la hubiese vuelto menos interesante para el público de distintas épocas».

15. Rodríguez Cuadros. «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano». *Op. cit.*, p. 453: «[…] ya en la crisis poshumanista del siglo XVII, separadas las palabras y las cosas, vuelta en una sangrante descodificación de los supuestos mensajes proféticos. Esta es la razón de que aparezca en la obra la pitonisa etíope Teuca (la Tekóa bíblica que aparece brevemente en II Samuel, 14,29) comparada, con razón con la Casandra de la Orestiada. Teuca seculariza en oráculos los mensajes proféticos para acabar materializándose en trágica ilusión verbal».

16. Véase el llamado testamento de David, I Reyes, 2, 1-11: «Llegaron los días en que David había de morir, y ordenó a Salomón su hijo, diciendo: / 2 Yo sigo el camino de todos en la tierra; esfuérzate, y sé hombre. / 3 Guarda los preceptos de Jehová tu Dios, andando en sus caminos, y observando sus estatutos y mandamientos, sus decretos y sus testimonios, de la manera que está escrito en la ley de Moisés, para que prosperes en todo lo que hagas y en todo aquello que emprendas; / 4 para que confirme Jehová la palabra que me habló, diciendo: Si tus hijos guardaren mi camino, andando delante de mí con verdad, de todo su corazón y de toda su alma, jamás, dice, faltará a ti varón en el trono de Israel. / 5 Ya sabes tú lo que me ha hecho Joab hijo de Sarvia, lo que hizo a dos generales del ejército de Israel, a Abner hijo de Ner y a Amasa hijo de Jeter, a los cuales él mató, derramando en tiempo de paz la sangre de guerra, y poniendo sangre de guerra en el talabarte que tenía sobre sus lomos, y en los zapatos que tenía en sus pies. / 6 Tú, pues, harás conforme a tu sabiduría; no dejarás descender sus canas al Seol en paz. / 7 Mas a los hijos de Barzilai galaadita harás misericordia, que sean de los convidados a tu mesa; porque ellos vinieron de esta manera a mí, cuando iba huyendo de Absalón tu hermano. / 8 También tienes contigo a Simei hijo de Gera, hijo de Benjamín, de Bahurim, el cual me maldijo con una maldición fuerte el día que yo iba a Mahanaim. Mas él mismo descendió a recibirme al Jordán, y yo le juré por Jehová diciendo: Yo no te mataré a espada. / 9 Pero ahora no lo absolverás; pues hombre sabio eres, y sabes cómo debes hacer con él; y harás descender sus canas con sangre al Seol».

17. I Reyes 11, 1-4: «Pero el rey Salomón amó, además de la hija de Faraón, a muchas mujeres extranjeras; a las de Moab, a las de Amón, a las de Edom, a las de Sidón, y a las heteas; / 2 gentes de las cuales Jehová había dicho a los

De esta manera, el personaje de Teuca, al introducir la dimensión profética y reorganizar de cierto modo la cronología bíblica, refuerza la extrema cohesión dramática entre los tres actos[18]. Más allá de ello, como subraya Evangelina Rodríguez Cuadros, la apropiación del relato bíblico por Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la organización cronológica[19].

En esta perspectiva prioritariamente dramática, a diferencia de una profetisa bíblica, Teuca no transmite la palabra divina sino vaticinios de origen turbio[20], que le merecen las burlas del gracioso

hijos de Israel: No os llegaréis a ellas, ni ellas se llegarán a vosotros; porque ciertamente harán inclinar vuestros corazones tras sus dioses. A éstas, pues, se juntó Salomón con amor. / 3 Y tuvo setecientas mujeres reinas y trescientas concubinas; y sus mujeres desviaron su corazón. / 4 Y cuando Salomón era ya viejo, sus mujeres inclinaron su corazón tras dioses ajenos, y su corazón no era perfecto con Jehová su Dios, como el corazón de su padre David».

18. Rodríguez Cuadros, «La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano». *Op. cit*, p. 443: «cualquier apropriamiento dramático del relato bíblico es, antes que nada, prestar unidad a una compilación a veces incoherente. […] en un drama la adaptación debe vérselas con determinadas coordenadas histórico-temporales a las que hay que revestir de una verosímil y eficaz pedagogía».

19. Envangelina Rodríguez Cuadros. « La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano ». *Op. cit*,, p. 450: «Calderón da prioridad a la tensión dramática sobre la ordenación cronológica […]. Sin embargo, en *Los cabellos de Absalón*, que comienza con el regreso del victorioso David, después de esta batalla, es recibido por sus hijos, entre ellos un Salomón ya adulto, fruto de aquel adulterio (II Samuel, 11, 18 : El adulterio de Bestsabé y el asesinato de Urías tienen lugar después del primer sitio de Rabatha). […] Es el tempo dramatúrgico el que se impone, y no el tiempo histórico real. En la historia de David encontramos una estructura circular muy propia del relato bíblico, pero que, amparada en su lectura de destino inexorable, —tal como lo exige la tragedia griega— lleva implícita una doble dimensión —individual e universal— porque afecta a todos los actores de la trama y, en última instancia, también nos afecta como espectadores».

20. Enrique Rull Fernández, *Op. cit*., p. 340: «Quizá por no tener en cuenta esta relación […] algunos críticos como Victor Dixón ("El santo rey David y *Los cabellos de Absalón*", en Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermano [Londres, 1973], Berlín-Nueva York, 1976, págs. 84-98), o el propio Ruiz Ramón (Calderón y la tragedia, ed. cit., págs. 42-48), tratan de explicarse la contradicción aparente entre la Teuca de la primera jornada y la de la última, y buscan la explicación del fatalismo en la vieja profecía de Natán, que, como ya vimos, tiene un fundamento previo al drama mismo de Calderón, y que evidentemente pesó en su mente creadora como resultado de la tradición exegética cristiana, pero que en *Los cabellos de Absalón* está subsumida en el personaje de Teuca, que no es sino una síntesis ambigua de paganismo

Jonadab, y el rechazo de David[21]. La opacidad y ambigüedad de su discurso dará pie a las interpretaciones erróneas de Absalón en cuanto a su acceso al trono («Ya veo / que te ha de ver tu ambición / en alto por los cabellos», vv. 782-784). De ahí que funcione Teuca como el personaje que introduce la ironía trágica en la obra[22], ya que Absalón entiende de manera metafórica unas palabras cuyo sentido literal[23] terminará cumpliéndose al fin y al cabo. Los vaticinios de Teuca alimentan pues la tensión dramática por su carácter proléptico, y cuestionan cierta forma de lenguaje: la identificación de aquello que puede ser palabra divina, así como su adecuada interpretación[24].

(fatum)-cristianismo (profecía) tan del gusto del Calderón urdidor de fábulas dramáticas».

21. Ysla Campbell. *Op. cit.*, p. 125-126: «el rey David rechaza rotundamente uno de los más encarecidos obsequios de Semey, quien considera a Teuca una [p. 126] "divina etiopisa, / en cuyo bárbaro acento / un espíritu anticipa / sucesos malos o buenos"» (vv. 715-18).

22. Evangelina Rodríguez Cuadros. *Introducción*. *Op. cit.*, p. 38: «Calderón, en el tercer acto, refuerza fatalmente la funcionalidad de esa ironía dramática, con un estilo que roza los modos de Sófocles» y p. 39: «nada es, además, gratuito. Ni funcional o dramatúrgicamente, ni mucho menos respecto a la ideología que parece transparentar este constante poner en cuestión el lenguaje como medio de comunicación inequívoca […]. «El discurso de Absalón, fundamentando su pretensión al trono en su propia belleza y en el oráculo de Teuca (vv. 799-826), es un modelo de esta duda sistemática que penetra la corteza aparentemente sólida de un lenguaje construido en ocasiones para hurtar el verdadero conocimiento». Véanse también Hernández Araico, 1986, (a) et (b).

23. Envangelina Rodríguez Cuadros, « La Biblia y su dramaturgia en el drama calderoniano ». *Op. cit*, p. 444 : «como el tratamiento de la materia bíblica de la casa de David ofrece el perfil del modelo canónico de la tragedia griega; o en fin, que la hermenéutica de las profecías […] es indicio de la especulación sobre la interpretación literal o simbólica del lenguaje, fusionando de nuevo dos culturas: si la greco-latina oponía el sentido literal de una acción y el de una analogía moral que [p. 445] la convertía en mito o relato ficticio, la cultura bíblica reclamará una comprensión literal del logos divino, extraña a cualquier ficción y sujeta a la ética pasional del logos de la razón humana. El iato irónico entre ambas interpretaciones genera una tensión conflictiva que afecta profundamente al personaje calderoniano».

24. Evangelina Rodríguez Cuadros, *Introducción*, *Op. cit.*, p. 50: «trágico hiato entre el decir y el ser de las conductas o de los acontecimientos, entre las palabras y las cosas, entre el ethos y el logos. De ahí que la peripecia dramática se estructure en torno a la literal ironía de unos oráculos » y p. 51 : « Sólo una vez el diálogo logra modificar una conducta ; la actuación de Teuca

Ahora bien. Tomando en cuenta las implicaciones que proceden de la reorganización dramática de la materia bíblica por Calderón, y de la introducción de un personaje cuya función acaba siendo profética, llama particularmente la atención otro elemento dramatúrgico —fruto exclusivo, este, de la imaginación de Calderón— cuya inserción en el desarrollo dramático no es anodina: el sueño del acto III, durante el cual David dormido ve a uno de sus hijos a punto de matarlo. El rey despierta, y en este trasfondo onírico irrumpen en la realidad las tropas mandadas por Absalón para apoderarse de Jerusalén, a raíz de la revuelta que fomentó en Hebrón.

El sueño de David

Este sueño tiene lugar en el acto III, cuando el apocado rey David ha depositado su corona en un "bufete", en una escena paralela al episodio en que, en el acto II, el ambicioso Absalón se autocorona, anunciando que va a matar a su padre, mientras David lo oye al paño[25]. La presencia especular de la corona[26] en ambos episodios, y la

—disfrazada— ante el rey (vv. 2044 y sigs.) y tiene por objeto, precisamente, el que se cumplan todas las acciones previstas y conocidas por el espectador ».

25. En la obra de Tirso, David no está al paño.

26. Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 54-55, comenta, a propósito del acto II de Tirso: «el primogénito […] decide hablar al Rey para despertarle —dice— del sueño "en que ha podido hechizarle Amor" (II, v. 330). En lugar del Rey, "encuentra la corona sobre un bufete"». Dada la ausencia, prácticamente, de decorado, la presencia súbita de la corona, descubierta por el gesto del actor al retirar una cortina, adquiere relieve y significación particular en el espacio escénico. Su valor simbólico es inmediatamente explicitado por la palabra y por el gesto del personaje, los cuales, apoyándose una al otro, confieren a esta escena cierto carácter ritual. Absalón, fascinado por la corona, se siente por ella convidado a reinar, invitación en la que ve la confirmación de su profundo y antiguo deseo, para establecer inmediatamente una relación de identificación entre objeto y deseo expresado en la autoasociación metafórica oro (corona)// hierro (yerro de Amón). A esta fase de preparación y aproximación al objeto sacralizado, sigue —recalcado por el gesto : "toma la corona"— el diálogo reverencial con el objeto personificado, signo del poder y de la realeza, y su final investidura, marcado de nuevo por el gesto ("ponérsela"). [II, 331…] Cumplida la investidura del poder, Absalón afirma su decisión de destruir las fuerzas que se opongan o hagan peligrar la unión simbólica representada. Decisión que cumplirá al final del acto (muerte de Amón) e intentará cumplir a lo largo del acto siguiente, cuya materia arranca de ese medio verso de Absalón ("Matar a mi padre)" que David completa, entrando súbitamente, con su pregunta: "¿A quién?", de la que el tercer acto será la respuesta en

introducción del sueño[27] en el segundo, hace que funcionen ambos momentos a manera de díptico[28].

Si el motivo duplicado de la corona llamó la atención de la crítica, la función dramática de este sueño introducido en la obra merece también un examen atento, ya que pocos críticos[29] se preocuparon por su papel funcional. ¿En qué medida sirve la progresión de la

acción». [p. 55] Sin embargo, como una prueba más de la unidad entre el Acto II y el III, esta escena de la corona tendrá su complemento, a manera de dos tablas de un díptico, en la otra escena de la corona del Acto III, en la que, en exacto y significativo paralelismo o concordancia asociativa con el Acto II, volverá el dramaturgo a reproducir la idéntica acción escénica, según puede verse en la acotación misma : "Corre una cortina, descúbrese durmiendo a David: en un bufete está una corona de oro" (III, 381). Las palabras del Rey David, todavía más significativamente, responden a las citas de Absalón: ABS-«Matar a mi padre… » (II, 331) // DAV- «Hijo, no me des la muerte !» (III, 381). […] La muerte de Absalón, fruto de su ambición, reiteradamente anunciada en el primero y segundo acto, forma parte, sin embargo, de un plan divino, superior a la voluntad de David».

27. Enrique Rull. *Op. cit.*, p. 340: «En primer lugar, el tan calderoniano sueño de David, en el que éste tiene la oscura pesadilla de su propia muerte a manos de su hijo Absalón, preanunciado en la segunda jornada ("matar a mi padre…", v. 1419), pero de la que es despertado por Salomón, hecho que se convierte así en un simulacro de su salvación por el hijo fiel (vv. 2616-2649). Y en segundo lugar, la referencia final, que sirve de recordatorio, de que Salomón será su heredero». Y añade Rull en su nota 26 de la misma página: «Destacaba, con toda razón, Ruiz Ramón [p. 54-55] la conexión y unidad entre el acto segundo y el tercero a través de este episodio del sueño del último acto en relación con la escena de la corona del acto anterior».

28. Evangelina Rodríguez Cuadros. *Introducción*. *Op. cit.,* p. 255-56 (nota al v. 2616): Francisco Ruiz Ramón (*Op. cit.*, p. 55) ve en esta escena la segunda tabla de un díptico que cierra definitivamente el significado de la memorable escena de la autocoronación de Absalón (vv. 1390 sgs). La acción se subraya con lo que podríamos llamar una rima icónica, la corona en el bufete y con las palabras de David que traen a la memoria del espectador las de Absalón : matar a mi padre… Por mi parte añado una reflexión para completar el sentido unitario que Calderón logra, de modo magistral, respecto al núcleo medular del acto II (supuestamente copiado a Tirso) : si en la escena de la Jornada II, Asbalón [p. 256] desea despertar a David del sueño en el que lo ha hechizado el amor desmedido a Amón, aquí es Salomón (tocado por inquietudes sospechosamente ambiciosas) el que desea hablar o despertar a David. El héroe bíblico, entre la vigilia y el sueño, asiste impotente a la desmedida inclinación de su casta por sucederle de inmediato».

29. A excepción de Ruiz Ramón, y fugazmente Rodríguez Cuadros y Rull.

acción este episodio del sueño (unos 40 versos entre los versos 2616 y 2650)?

La primera función del episodio del sueño es, por supuesto, estructurante, como bien lo observaron Ruiz Ramón y Rodríguez Cuadros, ya que da lugar a una puesta en escena semejante a aquella de la autocoronación del acto II: la acotación "*en un bufete está una corona de oro*" establece un efecto de especularidad susceptible de reactualizar, en la mente del espectador, la primera escena, en la que el protagonista que luego se iba a encontrar cara a cara con David era Absalón. Ahora es Salomón quien presencia la escena, pero el protagonista del sueño del rey, como veremos, sigue siendo Absalón. El paralelismo entre los dos episodios emblemáticos de la posesión de la corona vuelve a subrayar la problemática axial de la sucesión al trono, y sus diferentes protagonistas.

Como se puede comprobar en el cuadro de versificación adjunto[30], este sueño se integra en un bloque de *redondillas* que empieza con el verso 2514, y que abre una secuencia en el palacio de David, después de otra situada en el campo de Hebrón. Se trata del momento en que Absalón, de vuelta de la ciudad rebelde, convence a Ensay de que entre a servirlo mientras que David le acaba de negar un puesto de ministro. Absalón pretende así utilizar el despecho de Ensay en su rebelión contra su padre. Se cierra el movimiento con las recomendaciones de Absalón esperando las tropas que proceden de la ciudad rebelada de Hebrón: «Vete a casa, y ten armados / tu persona y tus criados, / y en el instante que aquí / se diga: "¡Viva Absalón!", / que ésta es la señal, saldrás / y la parte seguirás / que me

30. Marc Vitse estableció, para las comedias del Siglo de oro, un principio de estructuración fundamental: el de la preeminencia del criterio métrico como principio estructurante, siendo los elementos de versificación «los únicos datos absolutamente fidedignos ofrecidos por el dramaturgo». De hecho, el crítico considera que se trata de un criterio predominante para establecer la estructura de una comedia. Si intentamos jerarquizar los elementos métricos según el método vitsiano, hay que diferenciar las formas «englobadoras» de las formas «englobadas» para poder distinguir entre un cambio métrico estructurante y un mero cambio «tonal» introducido por las formas métricas englobadas. Esta jerarquización se reflejará en la determinación de secuencias dramáticas confirmadas por los demás criterios (escénico, geográfico, cronológico, y escenográfico) que permiten delimitar las diferentes macrosecuencias polimétricas y sus respectivas microsecuencias. Véase Marc Vitse. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse : France Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990.

aclame"», (vv. 2987-2993). A continuación, Ensay observa la llegada de Salomón, y Absalón deja el escenario después de preconizar otra vez «Vete a tu posada, / que yo salgo a prevenir / la gente que presto espero / de Hebrón» (vv. 2597-2600).

En este momento preciso aparece Salomón, y descubre a su padre dormido. Al final de la relación de su sueño por David, intervendrán las tropas rebeldes llegadas de Hebrón, como si el contenido del sueño irrumpiera en la realidad. De hecho, el episodio del sueño permite que las tropas rebeldes dejen el espacio dramático aludido de Hebrón para llegar al nuevo espacio dramático del palacio davídico, según un procedimiento de síncopa espaciotemporal frecuentemente utilizado por Calderón[31].

De ahí que la segunda función del sueño, estructurante también, conlleve una dimensión temporal: la duración de dos años más dos años que, en la Biblia, separa el perdón de David a Absalón después del ataque de los rebeldes de Hebrón contra Jerusalén, se ve abreviada en nuestra obra gracias al episodio del sueño. El tiempo dramático, condensado frente al tiempo del relato bíblico, abarca así en el acto III un periodo de siete años. Un síncope temporal que contrasta con el tiempo breve del acto II, que se desarrollaba en un día solo (a la mañana siguiente de la violación de Tamar en el acto I, mientras que, en la Biblia, la venganza no se produce sino dos años más tarde). El sueño, de por sí, permite pues franquear en unos sesenta versos el momento en que Absalón sale para esperar las tropas de Hebrón, y el momento en que aquellas en efecto llegan (o sea dos años más tarde en la Biblia). La función de esta aceleración del tempo dramático entre el perdón de David a Absalón y el momento de la traición de este pone de realce su infamia, a la vez que acentúa la decadencia de la figura real cuya autoridad declina.

La tercera función del sueño emana de su lisibilidad inmediata —y en eso se distingue de las profecías de Teuca. De hecho, cuando David sueña, aunque el destinatario de sus palabras pueda resultar ambiguo (v. 2616: «Hijo, no me des la muerte») —pudiendo aplicarse el término « hijo » tanto a Absalón como a Adonías o a Salomón—, se evidencia muy pronto, por la sorpresa expresada («¡Qué extraño

31. El ejemplo quizás más emblemático de este procedimiento se encuentra en el auto *Sueños hay que verdad son*. Ver Françoise Gilbert. *El sueño en los autos de Calderón*. In la *Colección de autos completos de Calderón*. Pamplona-Kassel / Universidad de Navarra : Edition Reichenberger, 2018, p. 350 *sq*.

rigor!» v. 2622), y la insistencia en los pronombres, que ponen de realce la iniquidad del comportamiento de dicho hijo («Hijo, ¿tú mi ruina tratas ? / ¿Tú me ofendes? ¿Tú me matas?», vv. 6224-6225). Decepción lógica, la de David, si se trata de Absalón, ya que el rey acaba de otorgarle el perdón solicitado…, pero misteriosa, si se trata de Salomón.

La ambigüedad sobre el interlocutor onírico del rey pronto se difumina al despertar David gracias a las tiernas palabras de Salomón: «Yo te despierto, señor, / porque tu quietud pretendo / al verte inquieto; más no / porque imagines que yo / ni te mato ni te ofendo» (vv. 2625-2629). De ahí que el mismo padre establezca luego en su discurso la oposición entre el protagonista de su sueño y Salomón: «Pero ya con estos lazos, / todo el sobresalto acaba: / dormido, uno me mataba; / despierto, otro me da abrazos», (vv. 2634-2637). El uso del deíctico «estos» lazos sugiere un juego escénico en el que el actor que hace de Salomón coge en brazos a su padre («me da abrazos», v. 2637), y la marcada oposición entre «uno» y «otro» acaban de levantar la duda sobre la identidad del hijo soñado. Pero el relato del rey acaba interrumpido por la llegada efectiva de las tropas rebeldes que de buenas a primeras irrumpen vocalmente en el escenario: «solo es que gente entraba / por Jerusalén, soñaba, / repitiendo» (*Dentro cajas*) TODOS: «¡Absalón viva!» (vv. 2646-2649).

Este sueño, aunque proléptico como las profecías de Teuca sobre Absalón, se asemeja a ellas en la medida en que, al ser relatado a petición de Salomón, da pie a que David interprete primero su contenido de manera errónea: «Y así, a Dios dar gracias quiero, / pues piadoso ha permitido / que el pesar sea el fingido / y el contento el verdadero» (vv. 2638-2641). Pero la intrusión de la realidad invierte pronto la perspectiva («Ya el pesar es verdadero / y el contento es el fingido», v. 2663), y resulta ser entonces finalmente lo que le confirma *a posteriori* su función proléptica y profética al sueño.

De ahí la cuarta función que se puede atribuir a este episodio del sueño: la de la promoción del personaje de Salomón como futuro heredero de la corona. Detengámonos un instante sobre este personaje. Si la figura del rey David experimenta un declive progresivo a lo largo de los tres actos de la comedia, declive[32] relacionado con su

32. Ignacio Arellano. «Poder, autoridad y desautorización en el teatro de Calderón». In *Compostella Aurea.* Actas del VIII congreso de la AISO. Universidad de Santiago de Compostela, 2008, p. 22: «El rey David,

constante vacilación entre perdón y castigo, o una «verdadera debilidad» según Marc Vitse[33], no se da el caso con Salomón, personaje en apariencia poco «relevante»[34]. Apariencias engañosas, según Rull:

> Cierto es que esta preeminencia viene dada por la ausencia de Amón, pero es significativa en sí misma como premonición figurativa del relieve que tendrá el personaje en el futuro. […] además de participar en la obra como personaje de "coro" de sus hermanos, tiene todavía en la primera jornada un papel importante, cuando al final de la misma interviene para desarticular la soberbia y envanecimiento de Absalón que interpreta en su propio beneficio la profecía de Teuca (vv. 747-850)[35].

Su constante prudencia lo caracteriza en los actos I y II, y luego su preocupación, cuando interviene en el intercambio entre Absalón y Ensay, opinando sobre las implicaciones políticas del perdón de David a Absalón, quien va a heredar la corona:

> SALOMÓN …temiendo que estorbar trate
> la feliz elección mía
> y ya que no aqueste día
> la deshaga, la dilate:
> y así, a mi padre hablar quiero
> de parte de Bersabé
> en mi pretensión, porque
> de la dilación, infiero
> peligro.
> (vv. 2606-2614)

La presencia de Salomón durante la escena del sueño, donde se califica al personaje de «hijo del alma» en el verso 2630, así como el cariño con el que actúa para con su padre, acaban de dibujarlo como

enajenado por el amor pateno –y su conciencia de las propias culpas–, elude sus obligaciones, permitiendo que la obsesión de poder de la violación de Tamar por Amón acabe en guerra civil y muertes de sus hijos».

33. Marc Vitse. *Op. cit.*, p. 407.

34. Enrique Rull. *Op. cit.*, p. 338: «a pesar de que aparentemente el protagonismo de Salomón en esta obra es ciertamente escaso, se está prefigurando con toda intención el futuro papel de éste. […] Curiosamente desde el comienzo de la obra, contra lo que en un principio pudiera pensarse, Salomón tiene un destacado papel pasivo».

35. Enrique Rull. *Op. cit.*, p. 339.

la figura destinada a un protagonismo glorioso, confirmando de cierto modo las ambiciones sucesorias expresada por Salomón justo antes de que ocurra el episodio del sueño.

La introducción del sueño en el tercer acto de la obra sirve pues, al fin y al cabo, para materializar escénica y textualmente la sustitución de un hijo por otro en la próxima accesión al trono. Sustitución que preludia a la pronta retirada del rey padre caduco, a la vez que propulsa al discreto personaje de Salomón en primera fila de los defensores del apocado poder político de su padre durante la lucha contra Hebrón. De ahí la duplicación de la escena de autocoronación, y luego la retórica paradójica utilizada en la descodificación del sueño por David (contento/pesar), la valoración de Salomón («Hijo del alma») frente a la alevosía inmediata de Absalón (TODOS: «¡Absalón viva!»), y la tardía pero severa toma de posición de Salomón: «Escándalo es de horror fiero». Él será otra vez quien, en eco a Joab, tranquilizará a su padre («A precio de nuestras muertes, / defenderemos tu vida», vv. 2719-2720), y adquirirá un protagonismo importante en defensa suya, al lado de Ensay, durante el enfrentamiento de las tropas, mientras que David trata todavía de proteger la vida de Absalón. Finalmente, él será el último destinatario de las palabras de su padre cuando pone fin a lo que acaba de definir Tamar como «una tragedia tan triste» : «Salomón, lo que has de hacer / te dirá mi testamento… ».

Concluyendo. Ysla Campbell analizó perfectamente[36] el desarrollo radial del campo semántico de la corona, del oro y de los cabellos aldrededor del personaje de Absalón:

> La marvillosa escena de la corona de David puesta en un bufete es esencial núcleo de la final coronación metafórica por las encinas, mismas de las que, de acuerdo con Covarrubias:"De sus ramas se hazía la corona cívica, y este árbol estaba consagrado a Júpiter". Dice Absalón, en un soliloquio, luego de tomar la corona [acto II, vv. 1404-1409]: "Mi cabeza quiero honrar / con vuestro círculo bello; / mas

36. Ysla Campbell. *Op. cit.*, p. 285: «Asimismo, curiosamente, en la última jornada hay alusiones al respecto, por parte de David, Absalón, Teuca, Tamar, Aquitofel y Ensay a "sagrada diadema" (v. 2257), "Aquella cumbre / corona una confusa muchedumbre" (vv. 2428-2429 ; a que el "crespo esplandor de sus cabellos" hace parecer al sol "caduco", como ha expresado Absalón del rey (v. 2487), la corona de Absalón, etc.».

> rehusaréis el hacello, / pues aunque en ella os encumbre, / temblaréis de que os deslumbre / el oro de mi cabello". El personaje anticipa el hecho de que no se verá coronado por el objeto real aunque se haya producido, como indica Ruiz Ramón, una identificación entre el objeto (corona) y el sujeto (Absalón) que la considera nacida para él (vv. 1410-1413). […] El cabello enredado en la encina hace de ésta una especie de corona simbólica[37].

Prolongando esta lectura, y relacionándola con las funciones del sueño que acabo de destacar, el motivo del sueño resulta ser, al fin y al cabo, el vector de la sustitución de Absalón como destinatario de la corona, por Salomón, futuro heredero de David: mediante la promoción del personaje de Salomón se cierra el ciclo de David y se inicia el designado por Rull como el de Salomón, y él es quien, como rey de Israél, edificará el templo evocado por el testamento de David. Si *Los cabellos de Absalón* literalmente le constituían su arrogante corona, Salomón, por su parte, recibirá la corona verdadera, como lo dejaba intuir la escena del sueño. Pero este mensaje de esperanza no podía ser más que sugerido, gracias a la famosa secuencia en *redondillas*, en lo que se plasma como una tragedia centrada Absalón y en la caducidad del debilitado rey David.

37. Ysla Campbell. *Op. cit.*, p. 290.

REGARDE CECI, C'EST NOUVEAU ?

Le Dieu chrétien dans l'œuvre de Luis Cernuda : contradictions et intermittences

Nuria Rodríguez Lázaro
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
Équipe de Recherches sur la Poésie Ibérique et Latino-américaine
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

¡Dios!, exclamé entonces: dame la eternidad. Dios era ya para mí el amor no conseguido en este mundo, el amor nunca roto, triunfante sobre la astucia bicorne del tiempo y de la muerte. Y amé a Dios como al amigo incomparable y perfecto.
Fue un sueño más, porque Dios no existe[1].

Luis Cernuda

L'image du Dieu Chrétien apparaît très souvent dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda, notamment dans les recueils écrits en exil, c'est-à-dire, à partir de *Las Nubes*, bien qu'elle soit également présente dans *Invocaciones*, où elle alterne avec l'image des dieux païens. Inutile néanmoins de chercher un itinéraire qui obéisse à un parcours linéaire de la foi cernudienne, par exemple de l'athéisme à la foi, car Dieu est, dans *La Realidad y el Deseo* un motif intermittent, sujet aux va-et-vient de la pensée et des péripéties de la vie du poète, ainsi que des différents contextes historiques que Cernuda a affrontés.

En effet, loin d'être une image monolithique, Dieu le Père – et la morale catholique qu'il représente – est un motif qui subit des traitements différents et même opposés, et ceci dans le corps d'un même recueil. Tantôt terrible et justicier, tantôt plein de compassion et d'amour, Dieu est, à l'image de la quête cernudienne, ce désir inassouvi, cette aspiration à quelque chose d'autre que ce que la réalité offre. Ainsi, pour étudier le motif de Dieu, en particulier dans ses liens avec l'exil, dans l'œuvre de Luis Cernuda, notre approche ne suit pas ses différentes occurrences, recueil après recueil, dans *La Realidad y el Deseo*, mais elle en analyse trois aspects essentiels, qui s'entremêlent constamment dans l'œuvre cernudienne : d'abord le

1. Luis Cernuda. « Escrito en el agua ». *Ocnos. Poesía Completa.* Madrid : Siruela, 1993, p. 614-615. Désormais, pour *Poesía Completa* nous utiliserons l'abréviation *PC*.

Dieu justicier, celui de l'Ancien Testament, celui qui punit et chasse l'homme du Paradis Terrestre, ensuite le Dieu miséricordieux qui va rendre possible l'épanouissement amoureux, enfin, la prière, cette forme de communication entre le Créateur et sa créature.

Le Dieu justicier de l'Ancien Testament : l'expulsion du paradis et la punition des péchés

Les dieux païens peuplent l'œuvre de Luis Cernuda à partir de *Égloga, Elegía, Oda*, notamment dans *Invocaciones*, recueil que le poète rédige après la découverte des poèmes d'Hölderlin, eux aussi, habités par les divinités antiques[2]. Ainsi, nombre de poèmes dans *La Realidad y el Deseo*, exaltent ces divinités polymorphes dont la liberté et la tolérance sont les traits les plus caractéristiques. Les poèmes « Por unos tulipanes amarillos » – du recueil *Invocaciones*[3] –, « Ofrenda » ou « Urania » – de *Como quien espera el Alba* – sont seulement quelques exemples d'une longue liste de textes où le locuteur aspire à un monde gouverné par ces déités pleines d'indulgence envers les hommes[4], telles qu'elles sont décrites dans le poème « A las estatuas de los dioses », dans le recueil *Invocaciones* :

2. On citera, par exemple, les poèmes « Götter wandelten einst… » [Des dieu autrefois ont passé…], « Dem Sonnengott » [Au dieu Soleil], « Die Götter » [Les dieux] ou « Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter » [Nature et art, ou Saturne et Jupiter], Hölderlin. *Poèmes/ Gedichte*. Paris : Aubier (coll. Bilingue), 1943, p. 160, 162, 176 et 220. Pour une étude approfondie du motif des dieux païens dans l'œuvre de Luis Cernuda, cf. F. Ortiz. «Luis Cernuda: del mito a la elegía». *Nueva Estafeta*, 24 (novembre, 1980), p. 67-73; article publié également dans *La estirpe de Bécquer*. Jerez de la Frontera: Delegación de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Jerez de la Frontera-Fin de Siglo, 1982, p. 87-119; et F. Ortiz. «Lo sagrado y lo profano en Luis Cernuda». *El País*, Madrid, n° 416 (février, 1985), p. 95-104 ; *Vuelta* (Mexico), n° 124 (1987), p. 33-38.

3. *PC*, p. 228-230

4. Dans *Égloga, Elegía, Oda*, le poème « Oda » (*PC*, p. 135-140) ; dans *Los Placeres Prohibidos* : « De qué país » (p. 185-186) ; dans *Donde habite el Olvido* : « Esperé un dios en mis días » (p. 202-203), « Nocturno, esgrimes horas » (p. 206-207), et « Eras tierno deseo, nube insinuante » (p. 212-213) ; dans *Invocaciones* : « A un muchacho andaluz » (p. 221-222), « Por unos tulipanes amarillos » (p. 228-230), « Himno a la tristeza » (p. 242-246) et « A las estatuas de los dioses » (p. 246-248) ; dans *Las Nubes* : « Noche de luna » (p. 251-254), « A un poeta muerto (F. G. L.) » (p. 254-258), « Scherzo para un elfo » (p. 261-263), « Soñando la muerte » (p. 264) et « Resaca en

Hermosas y vencidas soñáis,
Vueltos los ciegos ojos hacia el cielo,
Mirando las remotas edades
De titánicos hombres,
Cuyo amor os daba ligeras guirnaldas
Y la olorosa llama se alzaba
Hacia la luz divina, su hermana celeste.

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas
Adictas y libres como el agua iban [5].

C'est une sorte d'âge d'or perdu que le locuteur décrit dans ce poème, un temps révolu – *remotas edades* – où les hommes avaient foi dans leurs dieux, tout en étant libres de toutes contraintes, comme le montre l'oxymore qui réunit l'addiction et la liberté dans le même vers : « […] *las criaturas/ Adictas y libres como el agua iban* ».

Très tôt, à l'opposé de cette image enchanteresse des dieux antiques, la religion catholique semble empreinte de négativité. Luis Cernuda explique, dans la prose d'*Ocnos* « El poeta y los mitos », l'étonnement de l'enfant qu'il était face au décalage entre la joie des dieux antiques et la tristesse de la religion catholique :

> Bien temprano en la vida, antes que leyeses versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, transmutaba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura [6]?

Ainsi, lorsque le Dieu chrétien apparaît pour la première fois [7] dans les poèmes de Luis Cernuda, c'est-à-dire, dans le recueil *Invocaciones*,

Sansueña » (p. 277-281) ; enfin, dans *Como quien espera el Alba* : « El águila » (p. 321-323), « Ofrenda » (p. 327) et « Urania » (p. 328-329).

5. *PC*, p. 246-248, v. 1-9.

6. *PC*, p. 560-561.

7. Exception faite du poème de *Los Placeres Prohibidos* « Tienes la mano abierta » (*PC*, p. 190) que nous commentons dans ces mêmes pages.

il est d'abord lié à la tristesse et à l'ennui : *Exangüe dios cristiano*, peut-on lire dans le texte intitulé « Dans ma péniche », *Tristes dioses* dans « A un muchacho andaluz », *Triste dios* dans « La gloria del poeta » ou encore *dios aburrido* dans « Himno a la tristeza ». Mais, indissociables de cette idée de tristesse, en surgissent d'autres, fondamentales dans la diction de l'exil, telles que le manque de liberté, la punition, l'hypocrisie de la morale catholique, et surtout, l'expulsion du paradis.

Dans le tout premier texte cernudien où surgit le nom de Dieu le Père, avec majuscule – *Dios* –, c'est le manque de liberté, qui pour Cernuda va de pair avec la religion catholique, qui est mis en avant. Il s'agit de la prose poétique «Tienes la mano abierta », du recueil *Los Placeres Prohibidos*[8] :

> Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro; […] Ajusta tu ritmo y tu voz; vuelve la cabeza a derecha y a izquierda: eres el señor de las alturas y de las bajezas. […] Escucha al mirlo cómo se burla de Dios. Liberado, sonríe con gracia fresca [...][9]

Opposée au poing fermé qui sert à contenir quelque chose, la main ouverte est un signe de liberté, d'autant qu'elle est comparée à l'aile d'un oiseau et que son caractère ouvert se voit redoublé par le regard du sujet qui contemple la terre entière : le champ de vision semble être un angle obtus – *vuelve la cabeza a derecha y a izquierda* – qui permet de saisir l'immensité du monde. La liberté de cet oiseau souriant qui se moque de Dieu, s'oppose ici à la morale catholique traditionnelle, faite essentiellement d'interdiction. C'est pourquoi le sujet poétique de ce texte devient, en acquérant la liberté, son propre dieu, en étant le seigneur aussi bien du ciel que de la terre – *eres el señor de las alturas y de las bajezas*. Le lecteur aura compris que le Dieu dont l'oiseau se moque, n'est autre que le Dieu justicier de l'Ancien Testament, celui qui, loin de permettre la liberté de l'homme, loin de

8. Cette prose, tout comme les autres qui figurent dans *Los Placeres Prohibidos*, ne fut incluse dans *La Realidad y el Deseo* que lors de la troisième édition, celle de 1958, bien qu'elle fût écrite vers 1931 comme les autres textes du recueil. Ainsi, bien que ce soit le premier texte où surgisse une allusion à Dieu, ce n'est pas le premier poème de Luis Cernuda à avoir été lu par ses lecteurs, qui ne découvrent le motif de Dieu dans l'œuvre cernudienne qu'en 1936, dans le poème de la section *Invocaciones a las Gracias del Mundo*, « A un muchacho andaluz ».

9. *PC*, p. 190.

lui offrir la terre entière, met, au contraire, des limites, des domaines interdits – l'arbre de Science – et chasse l'homme de son territoire originel, l'Eden. La Genèse raconte comment Dieu contraint l'homme à l'interdiction : « Mangez de tous les fruits des arbres du paradis ; mais ne mangez point du fruit de l'arbre de la science du bien et du mal[10] », dit-il à Adam et Ève. Et parce qu'ils n'obéissent pas, parce qu'ils choisissent la liberté, ils sont condamnés à quitter le Paradis, en devenant ainsi les premiers exilés dans l'histoire judéo-chrétienne de l'humanité. C'est à ce passage de l'Ancien Testament que fait allusion ce fragment du poème « Dans ma péniche » :

> Oh amantes,
> Encadenados entre los manzanos del edén,
> […]
> Dejando allí caer, ignorantes como niños,
> La libertad, la perla de los días[11].

L'Eden, le royaume que Dieu avait prévu pour l'homme, n'est qu'un terrible esclavage où il n'y a pas de place pour la liberté. L'ignorance – *ignorantes como niños* –conduirait au bonheur, car le désir de connaissance, semble être interdit par ce Dieu qui empêche de manger, précisément, le fruit de l'arbre de Science. C'est seulement après leur expulsion du Paradis qu'Adam et Ève deviennent libres, car l'errance à laquelle Dieu les condamne, conduit également à l'absence de limites, et désormais, toute la terre leur appartient. L'allusion à ce passage de la Genèse surgit également dans d'autres textes, par exemple, dans « Amando en el tiempo », du recueil *Como quien espera el Alba* :

> Así mi pena inculta es nueva ahora.
> Nueva como lo fuese al primer hombre
> Que cayó con su amor del paraíso[12].

Mais de manière plus générale, Dieu est associé, dans l'œuvre de Luis Cernuda, à la morale catholique d'une certaine société bourgeoise et bien-pensante, la société dans laquelle le poète a vécu,

10. Genèse, III, 16-17.

11. *Invocaciones, PC*, p. 234-236, v. 38-39 et 46-47.

12. En voici les derniers vers : « *Pero la vida solos la aprendemos,/ Y placer y dolor se ofrecen siempre/ Tal mundo virgen para cada hombre;/ Así mi pena inculta es nueva ahora.// Nueva como lo fuese al primer hombre,/ Que cayó con su amor del paraíso,/ Cuando viera, su cielo ya vencido/ Por sombras, decaer el cuerpo amado*. », *PC*, p. 370, v. 9-16.

celle-là même qui l'a mis à l'écart en n'acceptant pas sa différence, comme Dieu expulsa Adam et Eve parce qu'ils ne s'étaient pas pliés à ses exigences.

La liberté sexuelle et, plus particulièrement, l'homosexualité, sont condamnées à plusieurs reprises dans la Bible[13]. Le passage le plus connu à ce sujet est sans doute le chapitre XIX de la Genèse qui raconte la « corruption » de Sodome et Gomorrhe. Lorsque les habitants de Sodome disent à Lot de faire sortir ses deux invités – deux anges qui ont forme d'hommes – « […] afin de les connaître », Lot est prêt à offrir ses propres filles en pâture, plutôt que de permettre les rapports homosexuels, le plus « grand mal » qui soit, dit-il :

> Sur le soir deux anges vinrent à Sodome, lorsque Lot était assis à la porte de la ville. […] Mais avant qu'ils se fussent retirés pour se coucher, la maison fut assiégée par les habitants de cette ville […] Alors ayant appelé Lot, ils lui dirent : « Où sont ces hommes qui sont rentrés ce soir chez vous ? Faites-les sortir, afin que nous les connaissions ». Lot sortit de sa maison ; et ayant fermé la porte derrière lui, il leur dit : « Ne songez point, je vous prie, mes frères, ne songez point à commettre un si grand mal. J'ai deux

13. Saint Matthieu raconte comment le Christ demande à ses disciples d'être chastes comme les eunuques, ces hommes châtrés pour qui l'acte sexuel est impossible : « Il leur dit : tous ne sont pas capables de cette résolution, mais ceux à qui il a été donné d'en haut. Car il y a des eunuques qui sont nés tels dès le ventre de leur mère ; il y en a que les hommes ont fait eunuques, et il y en a qui se sont rendus eunuques eux-mêmes, pour gagner le royaume des cieux. », Évangile selon Saint Matthieu, XIX, 11-12. Dans le même évangile, Jésus affirme que le désir sexuel, même sans passer à l'acte, est un péché : « […] quiconque aura regardé une femme avec un mauvais désir pour elle a déjà commis l'adultère …] », Saint Matthieu, V, 28. L'idée de l'acte sexuel comme étant un péché, une souillure, est très fréquente dans la Bible : Première épître de Saint Paul aux Corinthiens, VI, 13 (« Le corps n'est point pour la fornication, mais pour le Seigneur ») ; Apocalypse de Saint Jean, XIV, 4 (« Ce sont ceux qui ne se sont point souillés avec les femmes, parce qu'ils sont vierges. Ceux-là suivent l'agneau partout où il va ») ; Ecclésiastique, XXVI, 20 (« Tout le prix de l'or n'est rien au prix d'une âme vraiment chaste ») ; Première épître de Saint Paul à Timothée, IV, 12 (« […] rendez-vous l'exemple et le modèle des fidèles dans les entretiens, dans la manière d'agir avec le prochain, dans la charité, dans la foi, dans la chasteté. »). Quant à la condamnation de l'homosexualité, on peut citer le Lévitique, XX, 13 : « Si quelqu'un abuse d'un homme comme si c'était une femme, qu'ils soient tous deux punis de mort, comme ayant commis un crime exécrable : leur sang retombera sur eux. »

> filles qui sont encore vierges : je vous les amènerai : usez-en comme il vous plaira […] [14].

Luis Cernuda, lecteur assidu de la Bible, ne peut trouver dans cette religion que le reflet de ce qu'il endure dans la vie quotidienne, c'est-à-dire, incompréhension et exclusion. Ainsi, très souvent, lorsqu'il évoque le Dieu du Christianisme dans sa poésie, il critique par-là même, la société hypocrite et dévote dans laquelle il est obligé de vivre jusqu'à 1936. C'est avec cette signification que Dieu apparaît dans la dernière section de la première édition de *La Realidad y el Deseo*, *Invocaciones*, où l'on trouve notamment le poème « La gloria del poeta », écrit en 1935, très long texte de quatre-vingt vers, où un locuteur personnel s'adresse au démon [15], sans qu'il y ait pour

14. Genèse, XIX, 1-8. Au chapitre XIX du livre des Juges, on trouve un passage très ressemblant à celui que l'on vient de citer. Cette fois-ci, il s'agit d'un Lévite et de sa femme qui sont logés chez un vieillard : « Pendant qu'ils étaient à table […] il vint des hommes de cette ville […] ils commencèrent à frapper à la porte, en criant au maître de la maison, et lui disant : faites sortir cet homme qui est entré chez vous, afin que nous en abusions. Le vieillard sortit dehors pour leur parler et leur dit : gardez-vous, mes frères, gardez-vous bien de faire un si grand mal […] J'ai une fille vierge, et cet homme a sa concubine ; je les amènerai vers vous, et vous les aurez pour satisfaire votre passion ; je vous prie seulement de ne pas commettre à l'égard d'un homme ce crime détestable contre la nature. Mais le Lévite, voyant qu'ils ne voulaient point se rendre à ses paroles, leur amena lui-même sa femme, et l'abandonna à leurs outrages ; et après avoir abusé d'elle toute la nuit, quand le matin fut venu, ils la laissèrent. » (Versets 22-25)

15. Pour le motif du démon dans l'œuvre de Luis Cernuda, cf. José Luis Cano. « El demonio cernudiano ». In *De Machado a Bousoño. Notas sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Ínsula, 1955 ; le même article a été publié sous le titre « Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio ». *Papeles de Son Armadans*, XVII, n° 51 (juin, 1960), p. 403-414 ; sous le titre « El demonio en la poesía de Cernuda » *In La poesía de la generación del 27*, p 238-245 ; et à nouveau sous le titre « Un personaje en la poesía de Cernuda: el demonio », In *Historia y poesía*. Barcelona: Anthropos, 1992, p. 133-140.

Cf. également L. Ledford. « Cernuda's *Demonio*: Devil or Divinity ? ». *In Essays in Honor of J. Guillén on the Occasion of his 85 Year*. Cambridge : Abedul Press, 1977, p. 42-51, ainsi que C. C. Soufas. « Cernuda and Daimonic Power ». *Hispania : A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese* (Cincinnati), 66, 2 (mai, 1983), p. 167-175 et Luis Felipe Vivanco. « Luis Cernuda y su demonio ». *In* C. Díaz Plaja (éd.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona: Vergara, 1967, vol. VI, p. 563-578.

autant de dialogue[16], car la voix du démon ne surgit jamais. Dès le début du poème, le locuteur se place du côté du Mal en se disant frère du démon : « *Demonio hermano mío, mi semejante*[17] ». Rien qu'avec ce premier vers, le lecteur doit déduire le point commun qui existe entre le locuteur et le démon, la raison d'être de ce lien de sang, fraternel, entre le sujet poétique et son allocutaire. Qu'est-ce que le lecteur connaît, a priori, du démon ? Tout d'abord, qu'il est à l'opposé de Dieu, et de ses préceptes, et qu'il s'agit d'un ange révolté contre Dieu, déchu, donc condamné à l'exil[18]. Cette affinité avec le démon, motif fréquent chez les poètes symbolistes, notamment chez Baudelaire – qui insiste sur l'idée de l'expulsion en l'appelant « Prince de l'exil » ou « Bâton des exilés »[19] –, fait, d'emblée, du locuteur, un rebelle, qui se place ainsi, dès le début du texte, du côté du Mal et du côté des exclus du royaume de Dieu. Ensuite, au fur et à mesure que le texte avance, les comparaisons entre le sujet et le démon sont explicites :

> Porque somos chispas de un mismo fuego
> […]
> Tu carne como la mía
> Desea tras el agua y el sol el roce de la sombra[20]

16. Dialogue qui s'établit, entre le sujet et le démon, par exemple, dans le poème « Noche del hombre y su demonio », du recueil *Como quien espera el Alba, PC*, p. 366-370.

17. *PC*, p. 230-233, v. 1.

18. Cf., par exemple, Apocalypse, XII, 7-10. C'est également le sens premier du mot « démon », donné par les dictionnaires : « Ange déchu, révolté contre Dieu et dans lequel repose l'esprit du mal », *Le Petit Robert*, p. 491.

19. Dans le poème « Les Litanies de Satan », dont voici quelques vers : « Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,/ Dieu trahi par le sort et privé de louanges,// Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !// Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort ;/ Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,// Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !// Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,/ Guérisseur familier des angoisses humaines,// Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !// Toi qui, même au lépreux, aux parias maudits,// Enseignes par l'amour le goût du Paradis,// Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! […] Bâton des exilés, lampe des inventeurs,/ Confesseur des pendus et des conspirateurs,// Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! […] », C. Baudelaire. *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, p. 120, v. 1-12 et 40-42.

20. V. 12 et 16-17.

C'est le désir – *Tu carne como la mía/ Desea* […] – qui fait, aussi bien du locuteur que du démon, des êtres révoltés contre les dogmes de Dieu, pour qui le désir était à l'origine du péché, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un désir très concret, celui que le passage de la Genèse sur Sodome et Gomorrhe condamnait : « *Nuestra palabra anhela/ El muchacho semejante a una rama florida*[21] ». La notification de l'homosexualité, par le biais du mot *muchacho*, récurrent dans toute l'œuvre cernudienne, rend explicite la raison de l'identification entre le sujet et le démon, car la nature peccamineuse de ce désir – « ce si grand mal » disait Lot[22] – met définitivement le sujet à l'écart du Bien, à l'écart de la morale catholique. Ensuite, le locuteur se livre à la description et à la critique des hommes pieux qui se plient aux exigences du dogme catholique :

> Los hombres tú los conoces, hermano mío;
> Mírales cómo enderezan su invisible corona
> Mientras se borran en la sombra con sus mujeres al brazo,
> Carga de suficiencia inconsciente,
> Llevando a comedida distancia del pecho,
> Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios,
> Los hijos conseguidos en unos minutos que se hurtaron al sueño[23]

Parmi les lois de la religion auxquelles ces hommes fléchissent, vient d'abord la nécessité d'avoir une famille, donc, d'être hétérosexuel, d'avoir une femme et plusieurs enfants. L'acte sexuel est ici présenté comme un simple signe d'obéissance, car il semble être exempt de plaisir : la courte durée du coït – *unos minutos que se hurtaron al sueño* – et surtout le participe *conseguidos*, suggèrent que le seul but de la rencontre charnelle doit être, chez les bons chrétiens, la procréation. La comparaison avec les curés catholiques, ainsi que le geste de redresser leur auréole – *Mírales cómo enderezan su invisible corona* –, fait de ces hommes et de ces femmes des êtres qui aspirent à vivre comme des saints, et pour ce faire, il faut, évidemment, être chastes. C'est dans ce contexte que surgissent la tristesse et l'ennui

21. V. 18-19.
22. Genèse, XIX, 1-8.
23. V. 24-30.

auxquels Dieu est associé dans l'œuvre de Luis Cernuda[24] puisqu'il s'agit dans ce poème d'un dieu sinistre – *Como sacerdotes católicos la forma de su triste dios* –, qui interdit le plaisir sexuel, alors que les dieux mythologiques s'adonnaient allègrement aux joies charnelles[25]. Mais Dieu n'est pas le seul à établir des préceptes, et c'est là l'aspect le plus pesant de cette société bienséante : sa tendance à établir des normes, des lois, en dehors desquelles aucun individu n'est accepté :

> Oye sus marmóreos preceptos
> Sobre lo útil, lo normal y lo hermoso;
> Óyeles dictar la ley al mundo, acotar el amor, dar canon a la
> [belleza inexpresable[26].

La longueur du dernier vers cité rend compte de la grande quantité d'interdits imposés, et parmi toutes ces lois, surgit, juste au milieu du vers, celle qui s'avère être la plus meurtrière : *acotar el amor*, limiter l'amour, borner le désir, qui ne peut qu'être unique, concrètement, hétérosexuel, le seul permis par cette religion pétrifiée, comme le suggère *marmóreos preceptos*. De même, c'est également au milieu du vers précédent que surgit *lo normal* : en effet, aussi bien la religion que les hommes, établissent très clairement ce qui est normal et ce qui ne l'est pas, c'est-à-dire, pour employer un terme souvent utilisé pour condamner l'homosexualité, ce qui est *contre nature*.

En revanche, dans un autre texte de *Invocaciones*, « Himno a la tristeza », Cernuda va se servir du motif du Dieu Chrétien pour dire, au contraire, son uranisme : « *La soledad poblé de seres a mi imagen/ Como un dios aburrido*[27] ». Cernuda détourne ainsi ironiquement le sens du passage biblique qui raconte la Création de l'homme : « Il dit ensuite : « faisons l'homme à notre image et à notre ressemblance […] Dieu créa donc l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu, et il les créa mâle et femelle[28]. » Bien que le sens de « image et ressemblance » inclue, dans le texte biblique, aussi bien l'homme que

24. *Exangüe dios cristiano*, *Tristes dioses, dios aburrido* lisait-on respectivement dans les poèmes « Dans ma péniche », « A un muchacho andaluz », et « Himno a la tristeza ».

25. Songeons, par exemple, à Bacchus.

26. V. 46-48.

27. *PC*, p. 242-246, v. 14-15.

28. Genèse, I, 26-27.

la femme, Cernuda suggère que les êtres dont le locuteur parle – *seres a mi imagen* – sont des personnes du sexe masculin.

Invocaciones, section dans laquelle se trouvent les exemples donnés jusqu'à présent, réunit des textes écrits entre 1934 et 1935. Cernuda rédige les poèmes suivants, ceux de *Las Nubes*, entre 1937 et 1940, c'est-à-dire, pendant la guerre civile espagnole et le début de la dictature franquiste. L'image de Dieu devient très vite indissociablement liée aux vainqueurs, et c'est dans ce contexte que Cernuda rédige en 1938 « Elegía Española II », premier poème de *Las Nubes* à contenir le nom de Dieu : « *Tan sólo Dios vela sobre nosotros,/ Árbitro inmemorial del odio eterno*[29] ». Au premier vers cité, Dieu apparaît comme le protecteur des hommes, le seul qui veille sur l'humanité ; mais le vers qui suit abolit cette image de la bonté divine, en présentant Dieu comme un juge, comme un arbitre de la haine. Il s'agit d'une haine qui dure depuis longtemps – *Árbitro inmemorial del odio eterno* – car, rien qu'en Espagne, au nom de Dieu, des crimes honteux ont été commis : songeons à la *Reconquista*, à l'expulsion des juifs, et à la Découverte et l'évangélisation de l'Amérique. En tenant compte de la date de rédaction et du titre de ce poème, « Elegía Española », il semble clair que Cernuda suggère par ce vers le détournement, par les vainqueurs, de l'image de Dieu, qui sert encore une fois d'alibi et d'étendard à un massacre qui, en réalité, comme les précédents, ne vient que de l'envie de pouvoir et de domination.

L'image de Dieu corrompue et détournée par la haine est également celle qui apparaît, en partie, dans le poème « La adoración de los magos », car c'est le démon qui glorifie Dieu dans sa seule réplique de ce texte : « *Gloria a Dios en las alturas del cielo,/ Tierra sobre los hombres en su infierno*[30] ». On dirait que ce démon raisonne comme les vainqueurs du conflit espagnol. La souffrance des hommes semble être secondaire à ses yeux car ce qui importe c'est la Gloire de Dieu, qui, loin de la terre, se montre indifférent à la douleur de l'humanité. Tout dans ce fragment sépare le Créateur de ses créatures : *Gloria/ Tierra, cielo/ infierno,* enfin, *Dios/ hombres*.

Dans le poème « La familia », du recueil *Como quien espera el Alba*, surgissent de multiples comparaisons entre le caractère strict et incompréhensif des parents et une religion faite d'interdits et de peur.

29. *PC*, p. 270-272, v. 12-13.

30. *PC*, p. 298-308, v. 48-49.

Par exemple, la nappe de la table autour de laquelle s'assoient les différents membres de la famille est comparée à une nappe d'autel : « […] *solemne/ Como paño de altar*[…] [31] ». De même, une comparaison avec le geste des curés lors de l'Eucharistie survient lorsque les parents prennent les aliments dans leurs mains : « *Mientras sus manos pálidas alzaban como hostia/ Un pedazo de pan, un fruto, una copa con agua* [32] ». Mais ce qui est le plus significatif dans ce poème, en ce qui concerne l'image de Dieu, c'est que, parmi tous les reproches que le sujet fait à sa famille, notamment à ses parents, il en est un qui semble prendre une importance particulière, le fait de lui avoir inculqué le dogme catholique :

> Ellos te dieron todo: cuando animal inerme
> Te atendieron con leche y con abrigo;
> Después, cuando creció tu cuerpo a par del alma,
> Con dios y con moral te proveyeron,
> Recibiendo deleite tras de azuzarte a veces
> Para tu fuerza tierna doblegar a sus leyes [33].

Bien que ce fragment démarre sous le signe de la gratitude, dès lors que surgit l'allusion à Dieu et à la morale – sans doute, la morale catholique – surviennent également les verbes *azuzar* et *doblegar*, exciter et fléchir, comme si la seule mention de la morale catholique évoquait immédiatement l'idée de subordination, d'obéissance à quelque chose de déplaisant et d'irritant. De même, il est suggéré que c'est la liberté de l'homme qui se heurte à cette même morale, car pendant l'enfance, lorsque l'homme est totalement dépendant de ses géniteurs, il n'y a rien à interdire. C'est après – *Después, cuando creció tu cuerpo a par del alma* – qu'arrivent la répression et la loi. Ces interdictions paternelles, lorsqu'elles ne sont pas respectées, mènent, métaphoriquement, à une punition très précise, l'excommunication :

> Luego con embeleso probando cuanto era
> Costumbre suya prohibir en otros
> Y a cuyo transgresor la excomunión seguía,
> Te acordaste de ellos, sonriendo apenado [34].

31. *PC*, p. 334-337, v. 5-6.
32. V. 19-20.
33. V. 41-46.
34. V. 70-73.

L'excommunication est cette peine par laquelle quelqu'un est exclu de la communauté des catholiques, et selon l'étymologie, ce mot signifie, précisément « mettre hors de la communauté[35] ». C'est ainsi que ce motif de la morale catholique rejoint l'exil intérieur, puisqu'il est présenté comme ayant été la cause essentielle du sentiment cernudien de non-appartenance : mettre quelqu'un hors de la communauté, c'est mettre à l'écart ce qui n'est pas dans la norme, dans la norme établie par le catholicisme, bien évidemment, et surtout, la norme qui veut que l'amour n'ait qu'une seule nature, l'amour hétérosexuel.

Dans *Desolación de la Quimera*, le poème « Birds in the night » montre encore à quel point être catholique allait de pair avec une décence et une intégrité à toute épreuve. Le poème raconte comment Rimbaud et Verlaine ont subi le mépris et l'exclusion à cause de leurs rapports homosexuels. Vers la fin du texte, quelqu'un, un hypocrite, qui, après la mort des écrivains, suit le courant de l'admiration, affirme haut et fort, pour défendre les deux poètes, leur « normalité » et leur dévotion, comme si ces « qualités » faisaient l'honnêteté d'une personne :

> ¿Verlaine? Vaya, amigo mío, un sátiro, un verdadero sátiro
> cuando de la mujer se trata; bien normal era el hombre,
> igual que usted y que yo. ¿Rimbaud Católico sincero, como
> [está demostrado[36].

Enfin, toujours dans *Desolación de la Quimera*, le caractère injuste du Dieu Chrétien apparaît clairement notifié dans le poème liminaire « Mozart », écrit en 1956 : « *Si de manos de Dios informe salió el mundo,/ Trastornado su orden, su injusticia terrible*[37] ».

L'image négative de Dieu est présente dans la plupart des recueils qui composent *La Realidad y el Deseo*, surtout à partir de *Invocaciones*, et dans ses liens avec l'exil, elle s'articule autour de trois idées essentielles : d'une part, Dieu apparaît comme celui qui condamne l'homme à l'exil, par les allusions au passage de la Genèse où Adam et Ève se voient obligés de quitter le Paradis Terrestre pour ne pas avoir obéi à l'ordre de leur créateur ; d'autre part Dieu est vu comme ayant été tout au long de l'Histoire, le moteur de grands massacres, puisque

35. *Le Petit Robert*, op. cit., p. 725.

36. *PC*, p. 495-497, v. 43-45.

37. *PC*, p. 489-491.

les hommes ont, à plusieurs reprises, tué en son nom, ou du moins, contraint d'autres hommes à l'exil, comme les Rois Catholiques qui expulsent les juifs d'Espagne en 1492 ; enfin, la religion catholique condamne l'homosexualité et même le désir, ce qui conduit Cernuda à se placer en dehors de la norme sociale qui régnait dans son pays, d'autant plus que cette religion devient obligatoire et qu'elle s'érige en insigne odieux des vainqueurs.

Mais parallèlement à cette vision négative, surgit dans la poésie de Luis Cernuda, à partir de *Las Nubes*, coïncidant donc avec son exil géographique, un Dieu complètement différent, avec lequel le sujet poétique engage le dialogue.

L'avènement du Dieu-amour : communication entre la créature et le Créateur.

Si dans le recueil *Invocaciones*, toutes les allusions au Dieu Chrétien sont empreintes d'acrimonie, à partir de *Las Nubes* surgit, au contraire, une image de Dieu très positive, qui présente le Créateur comme une consolation face à la souffrance de l'homme. Cette nouvelle dimension du motif de Dieu survient, dans ce recueil, dans les poèmes « Atardecer en la catedral » et « Lázaro », écrits en 1938, à l'époque où Cernuda commence à lire la Bible chaque soir[38]. Le premier texte, « Atardecer en la catedral », présente ce monument comme un havre de paix, et par-delà le motif de la pierre et son symbolisme, c'est également la présence de Dieu qui rend cet endroit reposant ; ainsi, vers le début du poème, après l'évocation de la sensation de calme que la cathédrale produit sur le sujet, il est dit : « Cerca de Dios se halla el pensamiento[39] ». Cette nouvelle dimension du Dieu Chrétien – *Dios* avec majuscule – ne peut que surprendre le lecteur assidu de l'œuvre de Luis Cernuda, car jusqu'à présent, les seules références à ce même Dieu Chrétien, celles qui se trouvent dans *Invocaciones*, étaient extrêmement négatives, comme le montrent les adjectifs qui le déterminaient : *exangüe, triste* et *aburrido*. Et l'étonnement du lecteur face à ce revirement, semble être partagé, vers la fin du poème, par le sujet poétique lui-même :

> Llanto escondido moja el alma,
> Sintiendo la presencia de un poder misterioso

38. Cf. «Historial de un libro», *PrI*, p. 648.

39. *PC*, p. 282-284, v. 8.

Que el consuelo creara para el hombre,
Sombra divina hablando en el silencio[40].

Le deuxième vers de cet extrait – *Sintiendo la presencia de un poder misterioso* – semble décrire les premiers émois d'un sujet qui découvre, pour la première fois, la présence, l'existence de ce qui ne se présente pour l'instant que comme un pouvoir mystérieux, un sentiment énigmatique dont le sujet ne connaît que l'effet produit sur son âme – *Llanto escondido moja el alma* –, une sensation presque inexplicable et invisible, car c'est l'âme, et non pas les yeux, qui pleure d'émotion. Survient ensuite la notification précise du sentiment produit par ce pouvoir mystérieux : la consolation. La consolation, c'est-à-dire, l'apaisement de la souffrance, semble être ainsi la raison primordiale de l'existence de ce pouvoir mystérieux qui n'est autre que celui de Dieu, comme il est fortement suggéré au début du texte – *Cerca de Dios se halla el pensamiento*. Ces vers qui font de la consolation la fonction principale de Dieu, et le fait que l'idée d'un Dieu-amour surgisse seulement dans *Las Nubes*, c'est-à-dire, dans le premier recueil écrit en exil, en pleine guerre civile, nous amènent à penser que le Dieu miséricordieux apparaît, dans l'œuvre de Luis Cernuda, lorsque survient dans sa vie, la véritable souffrance de la guerre et de l'exil. Dieu devient, en effet, une consolation à la douleur, lorsque l'homme ne peut rien pour la soulager lui-même. L'horreur de la guerre, l'exil conséquent et la situation précaire de Cernuda en Angleterre, pendant les premières années de son exil, conduisent le poète à s'accrocher à ce pouvoir mystérieux qui semble, contrairement à la folie meurtrière des hommes, être le seul à pouvoir apaiser la souffrance. Il s'agit simplement d'une présence abstraite, comme une ombre, mais dont le locuteur pressent la dimension divine : « *Sombra divina hablando en el silencio*[41] ».

Bien entendu, ces émotions, bien qu'elles soient très fortes, restent invisibles de l'extérieur, car elles ne concernent que l'âme, le moi intime du sujet ; c'est pour exprimer ce paradoxe, que surgit, aussi bien au début qu'à la fin du fragment cité, l'oxymore : le fragment commence par *Llanto escondido* et finit par *hablando en el silencio*. Les pleurs, cette manifestation éminemment physique de la douleur ou de l'émotion, car elle s'exprime nécessairement par les larmes, sont ici cachés, puisqu'ils sont intérieurs, intimes, et c'est l'âme qui

40. V. 54-57.
41. V. 57.

pleure – *Llanto escondido* ; de même, l'action de parler, qui implique nécessairement la parole dite, prononcée, survient ici dans le silence – *hablando en el silencio*. S'agirait-il de cette conversation silencieuse qu'est la prière ?

L'image de Dieu liée à la consolation de la peine humaine apparaît, toujours dans *Las Nubes*, dans le poème « Lázaro », qui raconte la résurrection du personnage biblique et que nous avons étudié ailleurs [42]. Disons simplement que le Lazare cernudien refuse d'abord la vie nouvellement accordée pour s'y résigner vers la fin du texte. C'est l'obéissance au Christ qui pousse le sujet poétique à accepter cette deuxième vie, malgré les inconvénients qu'elle présente. Ainsi, aux derniers vers, Lazare implore Dieu pour qu'il lui donne le courage de supporter ce retour sur terre :

> Así pedí en silencio, como se pide
> A Dios, porque su nombre,
> Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,
> Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,
> Fuerza para llevar la vida nuevamente [43].

En effet, ce fragment, qui commence par une nouvelle allusion à la prière, suggère à nouveau que la fonction essentielle de Dieu pour l'homme est son pouvoir de consolation, qui s'adresse à l'homme seul – *Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo* –, comme si pour l'homme solitaire, celui qui n'a personne à qui parler ni avec qui s'épancher, Dieu était le seul interlocuteur possible, le seul susceptible d'apaiser sa douleur. La solitude semble donc être une condition fondamentale pour la foi ou, plus concrètement, pour avoir une nécessité impérieuse de Dieu. Ceci est également suggéré dans « Atardecer en la catedral », puisque dans la première strophe, la visite à la cathédrale semble être provoquée par le sentiment de solitude, notamment dans le vers : « *Ven a la catedral, alma de soledad temblando* [44] ».

La solitude et le désarroi de Lazare semblent atténués par l'invocation à Dieu, à qui le sujet demande de lui donner la force de supporter sa nouvelle vie non souhaitée. Le fait que le locuteur, Lazare, s'adresse

42. Nuria Rodríguez Lázaro. « Les figures christiques dans l'œuvre poétique de Luis Cernuda : l'exemple du poème 'Lázaro' ». *Revue des Langues Néo-latines*, 95e année, Fasc. 1, janvier-février-mars 2001, n° 316, p. 69-84.

43. *PC*, p. 289-293, v. 103-107.

44. *PC*, 282-284, v. 5.

à Dieu et la répétition du verbe *pedir*, font penser inévitablement, encore une fois, à la prière, cette forme de communication avec le divin que l'on évoquera plus loin. Cette strophe explique, justement, pourquoi l'homme s'adresse à Dieu dans ses prières : […] *porque su nombre,/ Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,/ Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo* […]. Le verbe *caber* qui exprime d'habitude la capacité de contenir, prend ici le sens de remplir un espace, combler, plus précisément combler la désolation de l'homme – *Cabe en el desconsuelo del hombre* –, c'est-à-dire, le consoler. Mais, contrairement au Christ, qui apparaît presque physiquement dans le poème – parce qu'il est, par essence, la forme humaine et donc visible de Dieu –, Dieu le Père, presque comme dans le poème « Atardecer en la catedral » où il n'était qu'un « pouvoir mystérieux » et invisible, n'est ici qu'un nom :

> […] porque su nombre,
> Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,
> Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo, […]

La matière phonique du nom de Dieu est la plus petite qu'il soit, puisque c'est un monosyllabe, aussi bien en espagnol, qu'en français, et dans la plupart des langues ; néanmoins, ce même nom est plus vaste que les éléments terrestres les plus immenses : temples, mer, étoiles. On constate d'ailleurs une progression dans ces trois réalités visibles qui désignent la grandeur : d'abord le temple, construction immense mais tout de même limitée, tangible ; ensuite la mer, réalité encore plus vaste que le temple, en même temps infinie, car l'œil humain ne voit pas ses limites, et délimitée, car l'homme sait, par exemple, combien de mers il y a dans le monde ; enfin, les étoiles, éléments qui échappent à l'homme de par leur caractère lointain, parce qu'il ne peut pas les toucher, parce que leur nombre, qui reste une énigme pour la science, semble être infini. Ces trois réalités, qui expriment donc ce qu'il y a de plus vaste dans l'univers, ne sont rien comparées à l'immensité de Dieu, plus concrètement, à l'immensité de ce que son nom évoque, c'est-à-dire le Divin, le Supérieur, la Création tout entière, tout ce qui est[45].

45. L'énigme que le nom de Dieu représente – comment nommer ce que l'on ne voit pas – apparaît dès le début de l'Ancien Testament, concrètement dans l'Exode, lorsque Moïse s'adresse à Dieu précisément pour lui demander son nom : « Moïse dit à Dieu : "J'irai donc vers les enfants d'Israël, et je leur dirai : 'Le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous'. Mais s'ils me disent : 'Quel est son nom ?', que leur répondrai-je ?" Dieu dit à Moïse : "'Je suis celui qui

Ainsi, dans *Las Nubes*, à côté des poèmes comme « La familia », où le sujet était victime de la morale catholique faite d'interdiction, ou « Elegía Española I », où l'on pouvait lire des vers comme « *Dios, árbitro inmortal del odio eterno* », surgit une image de Dieu très différente, celle du Dieu qui soulage la souffrance humaine, celui qui devient le seul interlocuteur possible de l'homme solitaire et apaise par-là même la douleur de l'exil intérieur, celui qui donne du courage pour supporter la vie sur terre.

Mais parfois dans l'œuvre de Luis Cernuda, concrètement dans la série « Poemas para un Cuerpo », survient encore une autre dimension, très positive par ailleurs, de Dieu : son pouvoir créateur.

La série « Poemas para un Cuerpo », insérée dans le recueil *Con las Horas contadas*, occupe, pour des raisons diverses, une place à part dans l'œuvre de Luis Cernuda. Certains motifs récurrents dans toutes les sections de *La Realidad y el Deseo*, tels que le mur ou la peur du réveil, sont absents de ces poèmes qui représentent un arrêt provisoire de l'exil intérieur de Cernuda. Parallèlement à l'absence des motifs récurrents dans d'autres recueils, surviennent ici des idées qui n'apparaissent pas ailleurs ; parmi celles-ci, il en est une qui est intimement liée à l'image positive de Dieu. Il s'agit du pouvoir créateur de Dieu, pouvoir qui est en quelque sorte partagé avec l'homme amoureux qui crée, lui aussi, son objet, l'aimé.

Dans le poème XV au titre évocateur « Divinidad celosa », composé de trois quatrains, on peut lire les vers suivants, qui occupent la strophe centrale :

> Porque el tiempo de amor nos vale
> Toda una eternidad
> Donde ya el hombre no va solo.
> Y Dios celoso está[46].

L'amour produirait, fondamentalement, deux changements dans la nature même de l'homme, qui est par essence périssable – par la mort, qui est inévitablement indissociable de la vie – et seul – encore plus s'il se trouve en exil intérieur, séparé du monde. Avec l'avènement de l'amour, au contraire, la solitude serait abolie et l'homme deviendrait éternel. Ainsi, la nature humaine s'approcherait, du

EST'. Voici, ajouta-t-il, ce que vous direz aux enfants d'Israël : 'CELUI QUI EST m'a envoyé vers vous'". » Exode, III, 13-14.

46. *PC*, p. 483-484, v. 5-8.

moins pendant la durée du sentiment amoureux, de la nature divine, et c'est cela qui provoque la jalousie de Dieu. En outre, si la solitude était à l'origine de la nécessité humaine de Dieu – « *Ven a la catedral, alma de soledad temblando* » pouvait-on lire dans « Atardecer en la catedral » et « […] *porque su nombre* […]/*Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo* dans « Lázaro » – la fin de la solitude qui résulte de l'amour produit rendrait l'image de Dieu superflue, inutile. Dieu a donc des raisons d'être jaloux, de voir dans le sentiment amoureux un rival qui éloignerait l'homme vers le profane.

Mais il pourrait y avoir une autre raison à la jalousie de Dieu, par exemple, le fait que l'homme amoureux devienne lui-même un dieu en créant l'objet de son amour, l'aimé. C'est cette idée qui apparaît dans le poème XVI qui clôt « Poemas para un Cuerpo », celui qui s'intitule « Un hombre con su amor » et qui vient juste après « Divinidad celosa » :

> En tregua con la vida,
> No saber, querer nada,
> Ni esperar: tu presencia
> Y mi amor. Eso basta
>
> Tú y mi amor, mientras miro
> Dormir tu cuerpo cuando
> Amanece. Así mira
> Un dios lo que ha creado[47].

Ces deux quatrains, le troisième et quatrième respectivement des cinq qui composent ce texte, renferment l'idée du pouvoir de création, de donner la vie, de l'homme amoureux. Le mot *tregua* rend compte de cette abolition provisoire du sentiment d'exil intérieur dont on a parlé, et de façon plus générale l'idée de trêve signifie l'arrêt, la suspension de quelque chose qui avait commencé et qui ne continue plus. Les vers « *No saber, querer nada,* […] *Ni esperar […]* » ne font que renforcer l'idée de trêve : l'avènement de l'amour abolit, laisse en suspens tout le reste, et fait que le sujet refuse tout ce qui ne concerne pas cet amour, même l'espérance, *ni esperar*, ce qui constitue sans doute une allusion à Dieu, à la foi, car l'espérance est l'une des trois vertus théologales, avec la foi et la charité. Face à la négation de ces infinitifs – « *no saber, querer nada, ni esperar* » – formes verbales totalement impersonnelles car il n'y a pas de sujet

47. *PC*, p. 484-485, v. 9-16.

grammatical, surgit l'explication de ce refus, par le biais de deux points, signe de ponctuation qui introduit généralement un discours direct. Et, en effet, c'est après les deux points que survient la voix personnelle du locuteur par le truchement du possessif : « […] *tu presencia/ Y mi amor. Eso basta* ».

Les deux points font également surgir un allocutaire, un *tú* à qui le locuteur s'adresse, par le possessif – « *tu presencia* » – et ce même *tú* est à nouveau nommé au premier vers du quatrain suivant, cette fois-ci par le pronom sujet *tú* : « *Tú y mi amor* ». Il est d'ailleurs curieux de constater comment sont présentés les deux amants : tandis que l'aimé apparaît comme une personne à part entière, désignée par le sujet pronom ou par la présence physique : « *Tú, tu presencia* », le sujet amant n'a pour seule marque de son existence que le sentiment qu'il éprouve :

> […] tu presencia
> y mi amor […]
>
> Tú y mi amor […]

C'est seulement plus tard que survient la présence concrète de l'amant-locuteur, par la désinence verbale de première personne – « *mientras miro dormir tu cuerpo* » – mais il s'agit d'un verbe qui contient très peu d'action, d'autant plus que l'objet regardé, l'aimé, est endormi. Le sentiment amoureux semble être plus important que l'amant lui-même, et c'est dans ce sens que l'on comprend les derniers vers du fragment cité : « […] *Así mira/Un dios lo que ha creado* ». La force du sentiment amoureux est telle, que le sujet en arrive à créer l'aimé, comme Dieu créa les hommes. La comparaison explicite avec Dieu dans ce texte semble donc expliquer le poème qui le précède immédiatement, « Divinidad celosa », car ce pouvoir de création est d'ordre absolu.

Bien qu'il n'y ait pas de comparaison explicite avec Dieu, l'idée de la création de l'aimé surgit dans la série « Poemas para un Cuerpo » au poème IX intitulé précisément « De dónde vienes ». Dans ce texte, un locuteur personnel, l'amant, s'interroge sur l'origine de son objet d'amour, l'aimé :

> Si alguna vez te oigo
> Hablar de padre, madre, hermanos,
> Mi imaginar no vence a la extrañeza
> De que sea tu existir originado en otros,

En otros repetido,
Cuando único me parece,
Creado por mi amor; igual al árbol,
A la nube o al agua
Que están ahí mas nuestros
Son y vienen de nosotros
Porque una vez les vimos
Como jamás les viera nadie antes.

Un puro conocer te dio la vida[48].

Le locuteur dit son étonnement lorsqu'il découvre que l'aimé est né, comme tous les hommes, d'un couple de géniteurs et, refusant d'y croire, il affirme la véritable origine de l'aimé, qui n'est autre que le sentiment d'amour de l'amant. En revanche, à la fin du texte, en guise d'envoi et de résumé, comme le montre son détachement typographique de la strophe principale, le vers « *Un puro conocer te dio la vida* » se prête à des lectures multiples. Cette multiplicité de sens vient d'abord de l'ambiguïté du verbe *conocer*, car il peut signifier aussi bien la rencontre amoureuse et charnelle, comme il apparaît dans la Bible, que la simple connaissance, la rencontre d'une personne, exprimée habituellement en espagnol par ce verbe, *conocer*, qui équivaut dans ce contexte au verbe français « rencontrer », et qui n'implique pas nécessairement un quelconque sentiment amoureux et encore moins sexuel[49]. Il est donc difficile de choisir un sens précis dans ce verbe qui peut signifier d'une part que c'est la simple rencontre amicale, comme dans la phrase « faire connaissance » qui a créé l'aimé et d'autre part que c'est la rencontre charnelle, physique, entre les deux amants, qui est à l'origine de ce même aimé.

Mais l'adjectif *puro* n'est pas moins ambigu : s'il désignait la pureté, dans le sens de la virginité – « *Se aplica a la persona que no ha tenido todavía trato sexual* », précise María Moliner –, il faudrait alors choisir le sens le plus chaste de *conocer*, celui de la rencontre amicale, parce que *puro* supprimerait, en s'y opposant, la charge sexuelle du sens biblique. Mais étant donné que ce texte fut écrit au Mexique, vers 1954, il faut tenir compte du sens que prend l'adjectif *puro* dans ce pays sud-américain. *Puro* est un adjectif extrêmement fréquent au

48. *PC*, p. 477-478.

49. On dira en français « c'est l'an dernier que j'ai rencontré ta grand-mère » et en espagnol « *el año pasado fue cuando conocí a tu abuela* ».

Mexique avec une valeur adverbiale, équivalent à « seulement[50] ». Il est donc possible de lire ce vers comme « seule une rencontre – on ne sait pas de quel ordre – te donna la vie ».

Quel que soit le sens du dernier vers commenté, dans « Poemas para un Cuerpo » le sujet s'approprie, en quelque sorte, le statut de Dieu, car il devient créateur de l'autre, de l'aimé. Bien que ce soit une occurrence assez rare dans *La Realidad y el Deseo*, elle fait partie de la vision positive de Dieu, et elle offre l'une des fonctions divines les plus chères à Cernuda, en tant qu'homme et en tant que poète : la capacité créatrice.

On a vu comment se produit, dans *Las Nubes*, un changement radical dans l'image de Dieu, car, bien que la critique de la morale catholique persiste, l'aspect consolateur et apaisant du recueillement religieux affleure çà et là. Mais il est un élément nouveau dans le traitement du motif de Dieu qui semble encore plus surprenant, car il concerne aussi bien la perception de la divinité – qui passe du négatif au positif – que l'énonciation, car le locuteur, au lieu de parler de Dieu, va désormais s'adresser à lui : il s'agit de la prière.

La prière : conversation silencieuse avec Dieu

Dans les deux poèmes de *Las Nubes* où Dieu est perçu comme une source de consolation face à la souffrance terrestre, « Atardecer en la catedral » et « Lázaro », la prière, cette communication silencieuse entre l'homme et Dieu, était seulement suggérée, de façon implicite ; ainsi, dans le premier poème on pouvait lire : « *Sombra divina hablando en el silencio*, et dans le deuxième : *Así pedí en silencio, como se pide a Dios* […] ». La prière est également implicite dans le poème « Díptico español » de *Desolación de la Quimera* lorsqu'il est question de parler à Dieu : « *hablar a Dios*[51] ». Entre ces deux recueils, publiés respectivement en 1940 et 1962, cette forme de discours direct, surgit çà et là dans l'œuvre de Luis Cernuda, tantôt pour faire des reproches au Créateur, tantôt pour demander son aide.

50. Cf. S. Denis, M. Maravall, L. Pompidou. *Dictionnaire Espagnol-Français*. Paris : Hachette, 1968, p. 1390. Les auteurs précisent que ce sens de *puro* est particulièrement fréquent au Mexique, au Venezuela, en Uruguay et en Equateur.

51. *PC*, p. 501-507, v. 78.

Bien que la prière faite presque uniquement de reproches puisse surprendre, le premier sens donné par les dictionnaires du verbe prier est, tout simplement « s'adresser à Dieu », et en deuxième lieu « demander par grâce, avec humilité ou déférence[52] ». En revanche, le sens du mot « prière » est moins ambigu, car elle est « le mouvement de l'âme tendant à une communication spirituelle avec Dieu, par l'élévation vers lui des sentiments (amour, reconnaissance), des méditations[53] ». Cette possible double dimension de l'acte de prier, si l'on entend que prier c'est seulement s'adresser à Dieu, renforce le caractère contradictoire et intermittent du motif de Dieu dans *La Realidad y el Deseo*. Ainsi, le premier poème où surgit la prière dans l'œuvre de Luis Cernuda, « La visita de Dios », du recueil *Las Nubes*, présente un Dieu impassible, indifférent à la souffrance de l'homme. Dans la première strophe le locuteur semble invoquer la pitié divine :

> Como el labrador al ver su trabajo perdido
> Vuelve al cielo los ojos esperando la lluvia,
> También quiero esperar en esta hora confusa
> Unas lágrimas divinas que aviven mi cosecha[54].

Ce que le locuteur semble espérer ce sont des larmes divines, dans une comparaison avec la pluie invoquée par l'agriculteur ; des larmes divines qui signifient la compassion de Dieu, comme si le sujet cherchait à émouvoir Dieu, à ce qu'Il compatisse et lui vienne en aide. Mais, en y regardant de près, ce que le locuteur invoque c'est l'avènement de la foi – « *También quiero esperar* » – c'est-à-dire qu'en réalité, il cherche à avoir un espoir, quel qu'il soit, et pourquoi pas, la foi. Dans la première moitié du texte, le locuteur décrit la misère humaine : guerre, pauvreté, solitude. Et à partir du vers 56, surgit la question directe à un Dieu tyrannique et plein de haine, qui semble être le coupable de la souffrance décrite auparavant : « *Pero a ti, Dios, ¿con qué te aplacaremos?*[55] ». Le verbe *aplacar* – apaiser, calmer – signifie très précisément « calmer la colère de quelqu'un[56] ». Il s'agit donc à nouveau du Dieu terrible de l'Ancien Testament, celui

52. *Le Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1527.

53. *Ibid.*, p. 1528.

54. *PC*, p. 274-277, v. 6-9.

55. V. 56.

56. María Moliner : « hacer disminuir la violencia de algo o el enfado de alguien », *op. cit.*, p. 214.

qui fit preuve de colère à plusieurs reprises, celui qui chassa l'homme du Paradis, celui qui noya sous le déluge les hommes qu'il avait créés. Mais cette image de Dieu prend tout son sens lorsque l'on sait que ce poème a été écrit à Londres, en 1938. Cernuda est déjà en exil, et il évoque dans ce poème, la guerre civile ou, plutôt, l'origine de ce conflit absurde et inexplicable. Ainsi, l'une des hypothèses semble être la colère divine :

> […] Levantados de naipes,
> uno tras otro fueron cayendo mis pobres paraísos.
> ¿Movió tu mano el aire que fuera derribándolos […] [57]

Puis, vers la fin du texte, le locuteur, qui semble maintenant avoir la certitude de la colère de Dieu, ne peut que prier pour que ce Créateur impassible ait pitié des hommes :

> No golpees airado mi cuerpo con tu rayo;
> Si el amor no eres tú, ¿quién lo será en tu mundo?
> Compadécete al fin, escucha este murmullo
> Que ascendiendo llega como una ola
> Al pie de tu divina indiferencia [58].

Dans ce poème l'existence de Dieu n'est absolument pas mise en cause : c'est l'image du Dieu-amour qui l'est. La prière contenue dans ce texte correspond par ailleurs au deuxième sens du verbe prier, c'est-à-dire « demander par grâce, avec humilité et déférence. » Ce sens est très fréquent dans la prière cernudienne, dans laquelle le locuteur s'adresse souvent à Dieu pour lui demander d'exaucer ses vœux, de réaliser ses désirs, et, en ce sens, Dieu représente une tentative de plus pour résoudre le conflit contenu dans le titre *La Realidad y el Deseo*. Ainsi, toujours dans *Las Nubes*, dans le poème « La adoración de los magos », Melchor, après avoir formulé son désir – « *Si la leyenda mágica se hiciera/ Realidad algún día* [59] » –, s'adresse directement à Dieu, dans une prière, pour lui demander, précisément, la réalisation de ses désirs : « *Señor, danos la paz de los deseos/ Satisfechos* […] [60] ». On sait que lorsque Dieu exauce les désirs des rois mages – du moins, l'un de leurs désirs, celui de trouver le Messie –, quand ils découvrent enfin l'Enfant Jésus, non seulement ils sont extrêmement déçus, mais de surcroît, une

57. V. 61-63.
58. V. 66-70.
59. *PC*, p. 298-308, v. 8-9.
60. V. 42-43.

série de catastrophes s'abat sur eux : l'un meurt, l'autre devient fou, le troisième, enfin, perd son trône et devient esclave. Dans le poème « Luis de Baviera escucha 'Lohengrin' » survient également l'idée que la réalisation des désirs conduit à la catastrophe. Cette lecture de « La adoración de los magos » s'oppose à celle de Derek Harris, pour qui c'est la quête de l'impossible qui mène les monarques au désastre :

> «La adoración de los magos» es una alegoría del fracaso de la búsqueda de la fe. […] El mensaje contenido en este poema parece muy claro: la búsqueda de lo imposible lleva al desastre[61].

Selon nous, ce qui conduit les rois mages au désastre, ce n'est pas la quête de l'impossible, mais, au contraire, la réalisation du désir, l'arrêt de la quête. Quoi qu'il en soit, la prière est un moyen pour le sujet – sujet anonyme ou personnage légendaire – de demander à Dieu la réalisation de ses vœux, une tentative de concilier la réalité et le désir. Cette idée semble être confirmée par un autre fragment du poème, où la voix du locuteur est plurielle parce que ce sont les trois monarques qui s'expriment. Après une longue marche sur des chemins abrupts, les rois s'arrêtent pour se reposer, mais ils constatent très vite qu'en réalité, l'arrêt n'est pas reposant :

> Era bueno el descanso, pero
> En quietud la indiferencia del paisaje aísla,
> Y añoramos la marcha, la fiebre de la ida[62].

Il faut être dans une quête perpétuelle, sans relâche, désirer toujours quelque chose, pour que la vie ait un sens. Dans la Bible, l'histoire des rois mages s'achève avec la découverte de l'Enfant Jésus : lorsqu'il n'y a plus de quête, il n'y a plus de place pour eux dans le récit biblique. L'assertion contenue dans « Luis de Baviera escucha 'Lohengrin' », selon laquelle les dieux punissent les hommes en exauçant leurs désirs – « (*Que los dioses castigan concediendo a los hombres/ Lo que éstos les piden*) […][63] » – s'avère donc juste dans « La adoración de los magos », car lorsque Dieu écoute la prière de Melchior – « *Señor, danos la paz de los deseos/ Satisfechos* […] » – et guide les rois vers l'Enfant Jésus, il est en train, en quelque sorte,

61. Derek Harris. *La poesía de Luis Cernuda*. Granada : Universidad de Granada, 1992, p.123.

62. V. 125-127.

63. *Desolación de la Quimera*, *PC*, p. 513- 517, v. 92-93.

de les punir, car on sait ce que la découverte du Christ va entraîner. D'ailleurs, l'enjambement qui sépare, dans ces mêmes vers, *deseos* et *Satisfechos* est très significatif, car il en aurait peut-être été autrement si la phrase s'était achevée là, c'est-à-dire, si la prière de Melchior avait été simplement : « *Señor, danos la paz de los deseos* ». Ce sont les désirs qui font vivre, l'espérance de quelque chose, et non pas, au contraire, l'obtention de la demande, la réalisation du désir.

En définitive, les deux poèmes de *Las Nubes* où le locuteur s'adresse directement à Dieu, sous la forme de la prière, présentent un Dieu qui, de toute manière, provoque la perte de l'homme ; soit, comme dans « La visita de Dios », parce qu'il n'écoute pas la prière et, indifférent à la douleur, il laisse l'homme dans sa souffrance, soit, comme dans « Adoración de los magos », parce qu'il écoute, au contraire, la prière, exauce les vœux du locuteur, en le menant ainsi à la catastrophe.

Les prières qui apparaissent dans le recueil *Como quien espera el Alba*, contiennent explicitement des reproches que le sujet fait à Dieu, et font preuve à nouveau de l'ambiguïté du motif de Dieu tel qu'il est traité dans l'œuvre de Luis Cernuda, car dans ces deux textes, le locuteur s'adresse à Dieu, tout en affirmant son inexistence. D'abord, dans « Las ruinas », on peut lire : « Mas tú no existes. Eres tan sólo el nombre/ Que da el hombre a su miedo y su impotencia[64] ». Dieu apparaît ainsi comme un désir créé par l'homme dans les moments de peur, dans une tentative désespérée de trouver une issue à la souffrance. Cette idée qui fait de l'homme le créateur de Dieu se voit confirmée dans l'autre poème-prière de *Como quien espera el Alba*, «Apología pro vita sua » : « *Para morir el hombre de Dios no necesita,/ Mas Dios para vivir necesita del hombre*[65] ». Et cependant, le locuteur s'adresse à Dieu, à ce même Dieu dont il doute : « *No destruyas mi alma, oh Dios, si es obra de tus manos*[66] ». L'existence de Dieu, niée dans « Las ruinas » – « *Mas tú no existes* » – devient ici une hypothèse, et c'est ce va-et-vient fait de contradictions qui caractérise précisément le motif de Dieu dans toute l'œuvre de Luis Cernuda, et qui rend illusoire l'espoir d'y trouver une progression linéaire, de l'athéisme à la foi, de la louange au reproche, du Dieu-haine au Dieu-consolation : Dieu

64. *PC*, p. 323-326, v. 51-52.

65. *PC*, p. 344-349, v. 121-122.

66. V. 126.

n'existe pas mais le locuteur s'adresse à lui, Dieu punit mais console en même temps, Dieu est créé par l'homme et, peut-être, l'homme est-il créé par Dieu – « *si es obra de tus manos* ».

On peut néanmoins constater, sans déduire pour autant un hypothétique accès de foi chrétienne chez Cernuda à la fin de sa vie, que dans le recueil *Desolación de la Quimera*, contrairement aux textes écrits vers 1956, comme « Mozart » ou « Birds in the Night » où l'on pouvait voir l'image d'un Dieu terrible, ainsi que l'hypocrisie de la morale catholique, les derniers textes écrits par le poète présentent une image de Dieu plutôt positive, comme « Díptico Español », écrit entre 1960 et 1961, où survient l'expression d'une certaine foi : « *Quien habla a solas espera hablar a Dios un día* » ; ou le poème « Hablando a Manona », écrit en 1961, dans lequel, alors que le locuteur apprend à un enfant la mort d'un proche, surgit l'espoir de la résurrection :

> Y luego una mañana,
> Despertando, hallaremos
> Sonrientes las caras
> De los que estaban lejos.
> Y al fin
> No estaremos así:
> Tú ahí, yo aquí[67].

Il faut signaler, enfin, le rôle particulier de la prière dans la série « Poemas para un Cuerpo », où l'on a vu des poèmes dans lesquels le locuteur se comparait à Dieu, notamment par son pouvoir créateur, dans la mesure où le sujet amant croyait avoir créé l'aimé. Or, dans un poème qui semble avoir la forme d'une prière, c'est peut-être l'aimé qui donne la vie à l'amant, dans une troublante comparaison avec Dieu, qui se voit renforcée par le prénom de l'aimé, Salvador[68], qui devient le titre du poème et qui coïncide avec le nom que l'on donne parfois à Dieu pour avoir sauvé les hommes :

> Sálvale o condénale,
> Porque ya su destino

67. *PC*, p. 540-542, v. 29-35.

68. Derek Harris affirme : « Nueva estancia en México durante los veranos del 50 y del 51, esta vez con un permiso (que se prolonga hasta fines de enero), durante el cual conoce a un joven culturista llamado Salvador, quien le inspirará la serie amorosa Poemas para un Cuerpo. », « Cronología biográfica » in *PC*, p. 42-43.

Está en tus manos, abolido[69].

En revanche, il est un poème-prière dans « Poemas para un Cuerpo » exempt d'ambiguïté, où le locuteur s'adresse à Dieu pour lui demander d'exaucer un vœu : récupérer l'amour perdu. Il s'agit du poème « El amante espera »:

Y cuánto te importuno,
Señor, rogándote me vuelvas
Lo perdido […][70].

En définitive, dans l'œuvre de Luis Cernuda l'image du Dieu-amour est constamment liée à l'image du Dieu qui punit et qui reste impassible face à la souffrance des hommes. Au fil de ces intermittences, la prière s'érige en forme privilégiée de communication avec un Dieu dont l'existence est pourtant mise en cause. Parler à Dieu, dans ce contexte, équivaut à se parler à soi-même, lorsque le contact avec les hommes est devenu impossible. Dieu pourrait donc être la seule consolation possible à la solitude, à l'exil intérieur, car il représente tout de même un allocutaire, qui, bien que silencieux, sert de soulagement à la peine humaine. Puisque le sujet est séparé du monde Dieu devient la seule compagnie, d'où ce désir d'y croire, mélangé de scepticisme, qui traverse toute *La Realidad y el Deseo*, notamment à partir de *Las Nubes*.

69. *PC*, p. 469-470, v. 1-3.
70. *PC*, p. 473-474, v. 1-3.

Lectures chrétiennes d'Adam : présences du premier homme dans l'humanisme castillan

Philippe Rabaté
Université Paris-Nanterre
EA369 Études Romanes – CRIIA

Préambule : les vies multiples d'Adam

Parmi les innombrables querelles religieuses et théologiques qui ont secoué la première modernité, se détachent quelques figures qui ont fait l'objet de commentaires et de réappropriations non exempts de polémiques. Si les esprits ont été marqués par les polémiques sur la Grâce, la prédestination, le libre ou serf arbitre, les débats ne se sont pas faits uniquement de manière conceptuelle mais ont reposé, comme l'on pouvait s'y attendre, sur des personnages bibliques ou sur certains livres sapientiaux de l'Ancien Testament qui constituent autant de formes d'autorité. Parmi ces nombreuses références avancées dans des textes d'une grande densité, nous souhaiterions aborder, dans le cadre du présent travail, la figure du premier homme, Adam, qui nous semble traverser la première modernité et nourrir aussi bien les tentatives exégétiques que les créations fictives. Toutefois, contrairement à ce que laisseraient supposer les innombrables renvois à ce personnage essentiel de la Création, rien ne le prédisposait à devenir un motif central de la pensée renaissante et classique tant la lecture même de la *Genèse* est ardue et repose sur de nombreuses strates discursives qui sont devenues comme une sorte de gangue autour du texte source : la fameuse *Vulgate*, attribuée à Saint Jérôme, dont les approximations et trahisons de l'hébreu et de l'araméen sont plus que connues, les commentaires rabbiniques fort nombreux auxquels s'ajoute la fabuleuse somme que constitue le *Zohar* et dont on attribue communément la première compilation à un sépharade léonais, Moïse de Léon[1], puis les monuments de l'humanisme biblique qui surgissent dès le début du XVI[e] siècle et connaissent des versions particulièrement accomplies avec les œuvres de Fray Luis de León et Benito Arias Montano. Les travaux de ces derniers, fondés sur une volonté de respecter la lettre du texte hébreu et nourris aussi bien des commentaires rabbiniques que des écrits patristiques, ne sont pas

1. On doit à la pugnacité et à l'enthousiasme de Charles Mopsik la version française – inachevée en raison de la disparition précoce du traducteur – de la compilation de Moïse de Léon Shem Tob et dont les premiers volumes ont paru dans la collection fondée par Ch. Mopsik, « Les Dix Paroles » (Paris, Verdier).

isolés au XVI[e] siècle et participent d'un vaste mouvement que Marcel Bataillon a qualifié de « biblisme humaniste[2] ». Un curieux traité du dominicain Pedro de Palencia, *De la utilidad y necesidad de las glosas de los Rabinos y judíos*, dont nous conservons un manuscrit de l'année 1611 édité seulement en 2004, suffirait, à lui seul, à démontrer la continuité qui existe entre commentaire rabbinique et exégèse chrétienne, avec un souci constant de revenir à l'original hébreu, chaldéen ou araméen[3].

Au sein de ces vastes traditions textuelles, Adam n'est pas, répétons-le, la référence la plus aisée sur laquelle s'appuyer pour bâtir un discours que l'on pourrait qualifier, de manière assez vague, d'anthropologique. Des figures comme Job, Jonas, Moïse ou même Abraham semblent beaucoup plus maniables pour affermir un dogme ou, tout simplement, avancer des considérations sur la nature de l'homme et sa place au sein de la Création. La passion des théologiens d'origine *conversa* pour les textes sapientiaux et poétiques vétérotestamentaires – Job, Le Cantique des Cantiques, les Psaumes attribués à David – est en effet l'une des grandes constantes du XVI[e] siècle. Cependant, ce n'est pas tant la tradition textuelle qui nous occupe ici, à travers ses héritages foisonnants, que les difficultés mêmes que renferme le texte de la Genèse et qui peut nous plonger dans un processus vertigineux d'interprétation. Le commentaire littéral d'André Wénin constitue une bonne introduction à ce type de difficultés ; prenons ainsi le célèbre passage de *Genèse* I, 26-27 :

> En outre, quand le narrateur raconte ce qu'Elohim fait après avoir parlé ainsi, il répète par trois fois qu'il « créa ». Il recourt ici au verbe « créer » (*bara*) qui, dans la Bible hébraïque, n'a pas le sens de « faire de rien », mais de « faire du neuf, du jamais vu, de l'inouï » et qui a pour caractéristique unique de n'avoir qu'un seul sujet : Dieu. Le verbe faire (*'asah*) a une acception beaucoup plus large, on s'en doute. Alors, pourquoi un tel changement de verbe et pourquoi passer au singulier ?

2. Marcel Bataillon. *Erasmo y España*. Manuel Alatorre (trad.). México : FCE, 1950, 2 vol.

3. Elvira Pérez Ferreiro. *Glosas rabínicas y sagrada escritura. Tratado de Pedro de Palencia, O.P. Sobre la utilidad de las Glosas Rabínicas*. Salamanca : Editorial San Esteban, 2004.

> Autre différence sensible. Elohîm évoque le rapport entre lui et l'humain à l'aide de deux mots : « image » (*çèlèm*) et « ressemblance » (*dᵉmût*). Ce ne sont pas des synonymes, en hébreu. Le premier est un terme concret désignant une image plastique, en particulier une sculpture, y compris des sculptures de dieux que la loi interdit. Il s'agit donc d'une représentation, d'un portrait. Quant au terme abstrait *dᵉmût*, il dérive du verbe *damah* qui signifie « être comme, ressembler ». Il désigne la « ressemblance » entre deux réalités comparables par leur aspect ou entre une copie et son original [4].

Les variations sémantiques relevées par André Wénin soulèvent une infinité de questionnements : pourquoi cet usage de deux verbes différents, pourquoi ces deux substantifs qui marquent la parenté entre le créateur et sa création ? Quelle est alors le statut d'Adam : est-ce un homme dans le même sens que ceux que nous sommes, ou bien faisait-il partie d'une forme d'humanité plus parfaite, qui ignorait la mort et le temps, et maîtrisait des savoirs inconnus de l'humanité ? Dans quelle langue s'exprimait-il avec le créateur ?

On sait lors que deux lectures successives de la figure adamique vont marquer profondément la constitution du dogme chrétien. Tout d'abord, les épîtres pauliniennes qui vont contribuer à forger la continuité entre le vieil et le nouvel Adam et souligner l'universalité du destin christique, puis les commentaires génésiques de l'évêque d'Hippone, Saint Augustin, dont le célèbre *De genesi ad litteram*, entre autres textes sur la Genèse qui sont rassemblés dans un très beau volume, *Commenti alla Genesi di Agostino* [5].

Malgré cette myriade d'autorités, il demeure imprudent de donner des réponses définitives et arrêtées au faisceau de questions que nous venons d'aborder, chaque interrogation donnant lieu, dès les commentaires rabbiniques, à une myriade de questionnements qui font que le texte sacré l'est précisément parce que nous ne pouvons embrasser tous ses mystères, et sommes incapables de voir toutes les implications de ce que nous lisons. L'humanisme italien, et en tout

4. André Wénin. *D'Adam à Abraham ou les errances de l'humain. Lecture de Genèse 1,1-12,4*. Paris : Éditions du Cerf, 2013 (2ᵉ édition), p. 38-39.

5. Sant Agostino. *Commenti alla Genesi*. A cura di Giovanni Catapano, ed Enrico Moro. Firenze/Milano : Bompiani, 2018. L'édition de référence en latin/français est celle de Brépols (1972, réimprimée en 2001).

premier lieu, Giovanni Pico della Mirandola décide de trancher et de célébrer le libre-arbitre de l'homme qui est le plus grand don que Dieu ait pu lui faire :

> Statuit tandem optimus opifex, ut cui dare nihil proprium poterat commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretae opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloqutus: «Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam praefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari».
>
> O summam Dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis felicitatem ! cui datum id habere quod optat, id esse quod velit[6].

6. Pico della Mirandola. *Oratio de dignitate hominis*, éd. et trad. Yves Hersant. Combas : Éditions de l'Éclat, 1993, p. 6-9 : « En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : « Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines.

Cette lecture en termes de liberté conférée par le Créateur à sa créature va dominer la pensée humaniste laïque et donner une nouvelle inflexion philosophique à la figure d'Adam qui n'est pas assimilable aux commentaires exégétiques mais qui participe d'un perfectisme chrétien auquel Emmanuel Faye a consacré un livre stimulant[7]. L'évocation du premier homme renvoie avant tout à son libre-arbitre, argument sans cesse renouvelé et repris dans les grands classiques du Quattrocento sans que l'apparition d'Adam se borne au seul visage de l'homme soumis au choix de progresser ou dégénérer. Les pages de l'*Heptaplus* du même Pico montraient bien l'ampleur du projet anthropologique du jeune noble florentin dans la « quatrième exposition, traitant du microcosme, c'est-à-dire de la nature de l'homme » :

> Verum sicut omnes in primo Adam, qui oboedivit Sathanae magis quam Deo cuius filii secundum carnem, deformati ad homine degeneramus ad brutum, ita in Adam novissimo Iesu Christo qui voluntatem Patris implevit et suo sanguine debellavit nequitias spiritales, cuius filii omnes secundum spiritum, reformati per gratiam regeneramur ab homine in adoptione filiorum Dei, si modo ut in illo ita in nobis princeps tenebrarum et mundi huius nihil invenerit[8].

Quelques décennies avant que ne surgisse le texte de Pico, l'humaniste, homme politique et traducteur Lorenzo Manetti (1396-1459) débutait son œuvre la plus célèbre, *De dignitate et excellentia hominis* (*ca* 1452) par une considération liminaire étymologique sur

---

O suprême bonté de Dieu le Père, suprême et admirable félicité de l'homme ! Il lui est donné d'avoir ce qu'il souhaite, d'être ce qu'il veut ».

7. Emmanuel Faye. *Philosophie et perfection de l'homme*. Paris : Librairie philosophique Jean Vrin, 1998.

8. Giovanni Pico della Mirandola. *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno*, a cura di Eugenio Garin. Firenze : Vallechi Editore, 1942, p. 286. (« Mais de même que nous tous, enfants du premier Adam, défigurés et enlaidis selon la chair en celui qui a davantage obéi à Satan qu'à Dieu, nous dégénérons en bête brute, ainsi, enfants de Jésus-Christ, homme nouveau, et réformés par grâce en lui-même, qui a accompli la volonté de son père et vaincu par son sang les mauvaisetés spirituelles, nous sommes réengendrés, et passons de l'homme à l'adoption des fils de Dieu, pourvu qu'en nous ne puisse pas plus se trouver qu'en lui le Prince des ténèbres et de ce monde », Jean Pic de la Mirandole. *Œuvres philosophiques*. Olivier Boulnois et Giuseppe Tognon (éd. et trad.). Paris : Presses Universitaires de France, Épiméthée, 1993, p. 203).

le premier homme selon laquelle Adam serait né de la terre rassemblée par le Créateur et devrait son nom à cette origine [9]. Passage dans lequel se manifeste une véritable *doxa* sur le premier homme, que l'on trouve dans *Etymologiarum*, VII d'Isidore de Séville :

> Adam, sicut beatus Hieronymus tradit, homo sive terrenus sive terra rubra interpretatur. Ex terra enim facta est caro, et humus homini faciendi materies fuit [10].

Il ne sert à rien de multiplier les références et assauts d'érudition tant María José Vega a montré, de manière convaincante, à quel point la célébration de la création du monde laissait la place, dans la tradition discursive de la *Dignitas hominis*, à des commentaires génésiques qui louent la place de l'homme dans la Création [11]. Il est indéniable qu'Adam se confond avant tout avec une matière et un souffle donné par Dieu, mais quel est ce premier corps dont Manetti exalte, en suivant les pas de Cicéron et de Lactance, l'excellence dans des termes proches de ceux qu'emploie Fernán Pérez de Oliva trois quarts de siècle plus tard en Castille [12] ? Pourquoi recourir à cette figure et à quelles fins ? Dépasse-t-elle le clivage entre sacré et profane, irrigue-t-elle la pensée humaniste naissante qui embrasse aussi bien la théologie que l'éthique et la politique ? Afin de considérer la permanence de cette référence, nous nous proposons d'aborder

9. « Cum igitur hoc nostrum quodcumque opus ab humano corpore feliciter incipere debeamus, ipsum vel ex limo terre et humo, unde hominem appellatum putant, vel potius, si Iosepho vernaculo historico credimus, ex rubea terra conspersa, que hebraicen *edos* nuncupatur, ex quo *Adam* euphonie causa paululum immutatum dictum esse arbitratur, quanquam eo illius lingue nomine homo significetur […] », Lorenzo Manetti. *De dignitate et excellentia hominis/Dignità ed eccellenza dell'uomo*. A cura di Giuseppe Marcellino. Firenze/Milano : Bompiani, 2018, p. 52.

10. « Según explica el bienaventurado Jerónimo, *Adam* puede traducirse como 'hombre terreno' o como 'tierra roja'. La carne fue formada de la tierra, y la materia con la que se hizo al hombre fue el barro », Isidoro de Sevilla. *Etimologías*. José Oroz Tera y Manuel A. Marcos-Casquero (éd. et trad.). Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, VII-6, p. 642-3.

11. María José Vega. «Erasmo y la dignidad del hombre». In Guido M. Capelli (ed.) *La dignità e la miseria dell'uomo nel pensiero europeo/La dignidad y la miseria del hombre en el pensamiento europeo*. Roma : Salerno Editrice, 2006, p. 201-237 (tout particulièrement les pages 205-211 sur l'origine divine de l'homme).

12. Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*. María Luisa Cerrón Puga (éd.). Madrid : Cátedra, Letras hispánicas, 1995.

successivement deux œuvres théologiques majeures du XVI[e] siècle – celles de fray Luis de León et de Benito Arias Montano – avant de nous pencher sur trois réappropriations fictives du premier homme qui nous semblent fidèles aux questionnements qui nourrissaient les écrits spirituels des deux grands hébraïsants dans un mouvement qui nous conduit du commentaire à l'assimilation d'Adam dans les « letras humanas ».

Ressemblance divine et histoire du genre humain dans l'œuvre de Fray Luis de León

L'œuvre de fray Luis de León est d'une richesse féconde par la place qu'elle accorde à la figure d'Adam et, de manière plus générale, en vertu des considérations importantes qu'elle développe sur la *similitudo* et l'*imago Dei* pour reprendre, en termes latins, les deux concepts que nous avions vu à l'œuvre en hébreu peu auparavant. L'*Expositio in Genesim* de fray Luis est un commentaire dans le même esprit que le célèbre *De Genesi ad litteram* augustinien déjà mentionné, et il repose sur deux séries de considérations : la création de l'homme et la question de sa similitude avec son créateur, d'une part ; la singularité du souffle vital qui lui a été donné lors de sa genèse et qui ne doit pas être confondu avec le *pneuma* présent dans la tradition grecque.

« Faciamus hominem ad imaginem »

Rappelons, pour mémoire, la version de la Genèse qui circulait le plus communément et qui est celle de la *Biblia vulgata* :

> Et ait : Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram, et praesit piscibus maris, et volatibilus caeli, et bestiis, universaeque terrae, omnique reptili, quod movetur in terra. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam : ad imaginem creavit Dei creavit illum, masculum et feminam creavit eos [13].

13. *Biblia vulgata*. Alberto Colunga et Lorenzo Turrado (éd.). Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 3. (« Dieu dit : "Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur terre". Dieu créa l'homme à son image, à l'image

À la suite d'autorités aussi reconnues que Saint Jean Crisostome et Saint Grégoire, fray Luis interprète cette création ou génération comme le fruit d'une véritable délibération, consciente de la future histoire de l'humanité, et non d'un simple usage circonstancié de la parole divine :

> Chrisostomus dicit hoc factum esse ad ostendendam homini creandi dignitatem atque magnitudinem ; nam quae magna sunt, ad ea efficienda accedimus cum consilio et re diligenter praespecta et ratione subducta. Et praeterea id factum esse ut intelligeremus hominem praestantiorem esse hoc mundo visibili, et sic mundus verbo simplici conditus est, homo autem dicitur factus cum consilio. Rupertus autem dicit hac consultatione significatum esse quod tunc non solum actum fuit de creatione hominis sed etiam de omni eius vita et futuro statu, scilicet de lapsu, de reparatione et felicitate atque gloria. Quae omnia Deo hominem condituro tanquam in mentem venerunt [14].

Fray Luis reprend cette complexité que nous avions mentionnée de l'usage de deux termes d'*imago* et de *similitudo* : si, selon le commentaire de saint Ambroise, l'*imago* renvoie aux biens naturels (puissances de l'âme et libre-arbitre), la *similitudo* signifierait tous les biens surnaturels (charité, grâce ainsi que toutes les autres vertus). Néanmoins, loin de s'en tenir à une suite d'autorités, fray Luis recourt à une explicitation littérale et sémantique qui constitue une véritable leçon de commentaire biblique. Ainsi, en offrant une synthèse des

de Dieu il le créa, homme et femme il les créa », *Bible de Jérusalem*. Paris : Éditions du Cerf, 1973, p. 32).

14. « San Crisóstomo dice que esto se hizo para mostrar la dignidad y grandeza de crear al hombre, pues para hacer las cosas que son grandes procedemos con inteligencia y prevista la realidad atentamente y hecho el cálculo. Y además se hizo esto para que entendiéramos que el hombre es lo más eminente en este mundo visible, y así, el mundo fue creado con una simple palabra, en cambio el hombre, se dice, fue hecho con deliberación. Ruperto, sin embargo, dice que con esta deliberación se indicó que, entonces, no sólo hubo el acto de la creación del hombre sino también de toda su vida y estado futuro, es decir, de la caída, reparación y felicidad y gloria. Todo esto vino a Dios, que había de crear el hombre, a la mente », Fray Luis de León. *Comentario sobre el Génesis* (*Expositio in Genesim*), ed. et trad. Hipólito Navarro Rodríguez. El Escorial : Ediciones Escurialenses, 2009, p. 204-207. Nous privilégions, et donnons ici, la traduction en espagnol de ce texte qui est rigoureuse et tout à fait pertinente.

principaux commentaires exégétiques, le théologien augustin avance une explicitation saisissante des termes de *Demut* (*similitudo*) et *çaelem* (*imago*) :

> Sunt alii qui ista nomina distingunt et interpretantur habita ratione hebraeorum pro quibus ponuntur, nam pro imagine est in hebraeo *Caelem* ; pro similitudine vero est *Demut* ; et *Caelem* duci a verbo *Calatu*, quod est obumbrare, et sine dubio *Caelem* umbram significat ; atque etiam *Caelem* ponitur pro umbra in ps. 43[,20], 101[,12] et 108[,23]. Et sic *Caelem* propie significat umbratilem imaginem, id est, imaginem obscurare ferentem id cuius imago est illius extrema lineamenta continentem. *Demut* autem, significat similitudinem expressiorem. […]
>
> Et sane qui Deum inducunt in hac hominis formatione inductum forma humana, sic hunc locum possunt interpretari: faciamus hominem in umbra nostra ad similitudinem nostram, id est, efficiamus ut ille nos referat et sit nobis similis in umbra nostra, id est in humanitatis specie atque forma qua nunc celamus et ocultamus divinitatem nostram [15].

Adam serait donc comme une imitation de l'ombre, autrement dit de la forme que l'Éternel a prise pour se faire voir et se représenter devant sa création.

Afin de mieux saisir la singularité de la conception louisienne de la figure d'Adam, nous souhaiterions nous pencher sur un second commentaire, celui de Genèse 2, 7 : « *Formó entonces el Señor Dios al hombre de polvo (arcilla) de la tierra e insufló en su nariz aliento vital, y*

15. « Hay otros que distinguen estos nombres e interpretan teniendo en cuenta que las palabras hebreas que se encuentran en su lugar, pues en lugar de imagen aparece en hebreo (*çaelem*) ; en vez de semejanza, en cambio, tenemos (*Demut*), y dice(n) que *çaelem* es tomada de la palabra (*Calatu*), que es velar. Y sin duda *çaelem* significa sombra y también (*çaelem*) se pone en lugar de sombra en el salmo 43[,20], 101[,12] y 108[,23]. Y así *çaelem* significa propiamente imagen velada, es decir la imagen que lleva a ocultar aquello de lo cual es imagen y contiene sus últimos rasgos. *Demut*, en cambio, significa una semejanza más clara. […]

Y razonablemente los que representan a Dios, en esta formación del hombre, presentado en forma humana, pueden interpretar este lugar así: hagamos al hombre según nuestra sombra, a semejanza nuestra, es decir, hagamos que él mismo nos imite y sea semejante a nosotros en nuestra sombra, es decir en esa especie y forma de humanidad en la que ahora encubrimos y ocultamos nuestra divinidad», *Ibid.*, p. 212-215.

quedó constituido el hombre como ser vivo », dont la *Vulgate* nous offre la version suivante : « *Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam vivente*[16] ».

L'un des passages les plus discutés est, outre celui de la terre qui est transfigurée et ainsi, de matière vile, devient un corps humain, ce fameux souffle (*aliento* ou *inspiraculum vitae*). Les commentaires sur ce dernier abondent dans l'exégèse chrétienne et occupent une place importante dans les écrits des biblistes castillans, et fray Luis offre une exposition particulièrement dense et riche en dégageant cinq qualités ou caractéristiques del « *aliento vital* ». Il dégage tout d'abord l'origine externe et divine de l'âme, qui n'est donc pas vouée à périr avec le corps – « *el alma humana sobreviene del exterior y no es producida por principios de la naturaleza y en consecuencia es inmortal*[17] » –, et dont les parties les plus nobles sont le visage et la tête qui ont été touchés en tout premier lieu par ce souffle (« *las operaciones de su alma principalmente, y los órganos de estas operaciones están sobre todo en la cara y en la cabeza*[18] »). Le souffle divin est ainsi devenu respiration humaine par une forme d'appropriation de celui-ci par la créature, et sa présence « *demuestra un signo ciertísimo de vida, pues por la respiración todos atestiguan que viven*[19] ». Toutefois cette vie ne doit pas être entendue dans un sens strictement biologique car elle recouvre la variété des manifestations du vivant qui, depuis l'œuvre d'Aristote, vont de la vie sensitive à la vie intellective (« *diciendo que inspiró un aliento de vidas demuestra claramente que se estiman varias vidas en la naturaleza humana, pues mediante aquélla se vive vida racional, que es sensitiva y la racional*[20] »). Enfin, signe quelque peu équivoque de la misère et de la grandeur de l'homme, ce souffle est aussi, de manière

16. *Vulgata*, Gn, 2, 7, p. 3.

17. Fray Luis de León. *Comentario sobre el Génesis* (*Expositio in Genesim*). Ed. citada, p. 256-257 (« animum humanum ab extrinseco advenire et non produci ex principiis naturae, et ex consequenti inmortalem esse »).

18. *Id.* (« docet quod eius animae praecipue operationes et earum operationum organa in facie ete in capite potissimum sunt constituta »).

19. *Id.* (« demonstrat vitae signum certissimum, nam respi//ratione vivere omnes testantur »).

20. *Id.* (« dicens quod inspiravit inspiraculum vitarum aperte demonstrat ab natura humana plures vita duci, nam mediante illa vivit vita rationalis et vita sensitiva et rationalis »).

réversible, indice de la vulnérabilité humaine (« *por estas palabras, muestra la fragilidad de la vida humana*[21] »).

Du vieil Adam ou nouvel Adam

Un autre pan de la conception louisienne de la figure adamique apparaît dans « Padre del siglo futuro » qui est le sixième nom du Christ dans la vaste somme *De los nombres de Cristo*. S'inscrivant dans une longue tradition exégétique, le théologien augustin dénonce, par l'expression « *vestidura vieja de Adán* » ou « vieil habit d'Adam », une contamination puissante et durable de l'espèce humaine du fait de la faute originelle :

> El cual mal espíritu, así como sucedió al bueno que el hombre tenía antes, así en la forma del daño que hizo imitó al bien y al provecho que hacía el primero. Y como aquél perfeccionaba al hombre, no sólo en la persona de Adán sino también en la de todos los que estábamos en él, y así como era bien general, que ya en virtud y en derecho lo teníamos todos, y lo tuviéramos cada uno en real posesión en naciendo, así esta ponzoña emponzoñaba, no a Adán solamente, sino a todos nosotros, sus sucesores: primero a todos en la raíz y semilla de nuestro origen, y después en particular a cada uno cuando nacemos, naciendo juntamente con nosotros y apegada a nosotros[22].

L'homme se trouve donc condamné à vivre sous le signe du vieil Adam jusqu'à ce qu'une conversion profonde et réelle le rédime et lui ouvre la compréhension et la voie du nouvel Adam :

> Y así, esto sólo es lo que la Santa Escritura llama en nosotros "viejo hombre" y "viejo Adán", porque es propia hechura de Adán, esto es, porque es, no lo que tuvo Adán de Dios, sino lo que él hizo en sí por su culpa y por virtud del demonio. Y llámase "vestidura vieja" porque, sobre la naturaleza que Dios puso en Adán, él se revistió después con esta figura, e hizo que naciésemos revestidos della nosotros. Y llámase "imagen del hombre terreno", porque aquel hombre que Dios formó de la tierra se transformó en ella por su voluntad, y, cual él se hizo entonces, tales nos engendra después y le parecemos

21. *Id.* (« Docet fragilitatem humanae vitae »).

22. Fray Luis de León. *De los nombres de Cristo*, edición de Javier San José Lera, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-CECE, 2008, p. 127.

> en ella, o por decir verdad, en ella somos del todo sus hijos, porque en ella somos hijos solamente de Adán [23].

Comme on peut le constater, la référence à la figure du premier homme joue un rôle d'une grande richesse et variété dans l'œuvre de fray Luis de León, et elle s'organise autour de deux lignes directrices. En suivant les pas des commentateurs antiques et médiévaux, le théologien salmantin s'attache à commenter le texte génésique en développant différents points obscurs liés à la *similitudo Dei* : aussi n'est-il guère surprenant que, sur le plan de l'évocation des origines divines de l'humanité, son œuvre rejoigne assez fréquemment le discours laudateur que l'on trouve dans la tradition de la *Dignitas hominis*. Les différents termes – terre, souffle, tête, image et ressemblance – traversent une interrogation qui touche aussi bien le pouvoir divin du Verbe – qui n'est pas le *logos* grec des philosophes, même si le terme s'était imposé dans la *Septante* – que la singularité du créé. Toutefois, réduire l'entreprise louisienne à cette première inflexion serait appauvrissante car l'horizon de ce discours n'est pas seulement de se réapproprier les textes vétérotestamentaires, et la Genèse plus particulièrement, mais bien de contempler ce que Benito Arias Montano nomme « *la historia del Género Humano* », histoire qui nous conduit du vieil Adam ou nouvel Adam, d'une déchirure dans la condition humaine, d'une décomposition du corps jusqu'à une rédemption et cure qui touche âme et corps par le biais du sacrifice du Christ : en somme, de dessiner une histoire vitale du genre humain qui fait d'Adam la source des maux mais aussi un être qui tente de s'amender et de vivre selon les préceptes divins après la catastrophe du péché originel.

En guise de complément de ce que nous venons de présenter brièvement sur fray Luis, nous souhaiterions évoquer quelques points du *Libro de la Generación y Regeneración del hombre o acerca de la historia del Género Humano* du très célèbre bibliste et hébraïste Benito Arias Montano, l'un des meilleurs connaisseurs de la littérature rabbinique médiévale, traducteur de l'hébreu.

La restauration de l'homme selon Arias Montano

Sans entrer de manière trop détaillée dans ce texte d'une très grande richesse et complexité, il convient d'affirmer d'emblée que

23. *Ibid.*, p. 128.

la pensée d'Arias Montano offre une réflexion anthropologique qui présente une grande similarité avec celle de l'auteur de *De los nombres de Cristo*, y compris dans l'originalité de la démarche exégétique. La création de l'homme, rappelons-le, se fait sous un signe double que révèle le destin d'Adam :

> Dios quiso, en un principio, que el hombre fuera hecho de dos partes, estando la una compuesta de una masa bastante pesada y densa, careciendo, en cambio, la otra por completo de densidad y masa, y enteramente formada de aquella clase de cosas, a la que por la excelencia de su naturaleza se le dio el nombre de *spiritus*. Y así debió ser hecho por Dios, de suerte que, lo mismo que el mundo está compuesto de naturalezas de especies inferiores y superiores, esto es, de cielo y tierra, también el hombre resultara compuesto de una parte, por decirlo así, más divina y que no pudiera ser percibida por la vista y demás sentidos, y que superase, no obstante, en dignidad al cielo mismo, y de una segunda parte que pudiera ser realmente vista y tocada, esto es, de tierra (a la cual también sobrepujaría en dignidad[24]).

La genèse de l'homme est par conséquent une rencontre insolite, et quasiment improbable, entre une substance psychique non décelable par l'exercice des sens et « *una partícula de la heterogénea tierra, a la cual por su calor y vigorosa grasa se dio el nombre de GHAPHAR* » à partir de laquelle Dieu « *modeló un cuerpo apto para acoger al alma y obtener la vida*[25] ». Cette origine double conduit alors l'homme à vivre selon ses deux natures et à ressentir des appétences et inclinations qui peuvent être élevées ou viles. De cette manière, se pose donc la question – décisive tout au long de l'époque moderne – de la liberté humaine, de la justesse ou fausseté du choix, et la figure d'Adam est un exemple aussi précieux que frappant pour la concevoir :

> Decíamos que, por obra divina, la naturaleza humana está compuesta de dos partes, una celestial, a imagen y semejanza de Dios, y otra terráquea, por la cual el hombre es terrenal y *ADAM* ; y que a ambas partes le fue asignada su propia apetencia, distinta la una de la otra, y particular de cada

24. Benito Arias Montano. *Libro de la Generación y Regeneración del hombre o acerca de la historia del género humano*. Fernando Navarro Antolín (ed. y trad.), Huelva, Universidad de Huelva : Bibliotheca Montaniana, 1999, p. 129.

25. *Ibid.*, p. 131.

> naturaleza, una superior y otra inferior, aquélla para que el hombre apeteciera y deseara aquellas cosas que fueran convenientes y decorosas para la parte superior, esto es, celestial ; ésta otra, llamada en latín *appetitus*, para que el hombre buscara para sí y asumiera aquellas cosas que parecen oportunas para dar amparo y alivio honradamente a la vida animal [26].

Cette nature double est à l'origine des péchés de l'homme – autrement dit, d'une non-correspondance entre la décision humaine et le dessein divin –, si bien que, comme l'observe Jean Delumeau, « le péché d'Adam est présenté comme une désobéissance volontaire de l'homme à un précepte divin. À la suite de cette rupture dont la responsabilité incombe à l'homme seul, le péché est entré dans le monde ; il marque désormais toute l'histoire [27] ». Aussi l'homme doit-il tendre vers sa propre restauration après une telle altération de sa *similitudo* divine :

> El hombre, al que desde un principio habíamos considerado íntegro, colmado del bien, enteramente libre e ignorante del mal, y en definitiva, creado a imagen de Dios Hacedor y soberano, pero sabio con conocimientos adquiridos, una vez diferenciadas las facultades y maneras de saber, conocedor de las cosas sublimes con la porción superior, y de las humildes con la inferior, pero atraído y mimado en ambas por Dios, y enteramente en armonía consigo mismo ; éste, por el contrario, tras la violación de la ley del precepto divino, dijimos que se vio perturbado en el estado general de cosas y facultades, ya menos poderoso interiormente, pero más soberbio exteriormente, disminuido en muchos dones y aspectos, pero más acrecido por dos razones, a saber, por el conocimiento y la experiencia y la práctica del bien y del mal, así como por una aptitud más instruida para tener fe en Dios [28].

Marqué dorénavant par l'expérience du bien et du mal, l'homme se définit par l'usage judicieux de son libre-arbitre, auquel Arias Montano consacre des analyses denses qui montrent le caractère

26. *Ibid.*, p. 142.

27. Jean Delumeau. *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIII^e^-XVIII^e^ siècles*. Paris : Fayard, 1983, p. 212.

28. Benito Arias Montano. *Libro de la Generación y Regeneración del hombre o acerca de la historia del género humano*. Éd. citée, p. 171.

sensible de ce concept fondamental du Catholicisme en un siècle dominé par les querelles théologiques sur la liberté de l'homme.

En somme, si nous avons choisi d'aborder ces deux œuvres – la première, un commentaire du type *expositio*, du grand théologien de Salamanque, et la seconde, *Liber generationis et regenerationis Adam*, dont la première publication est de 1593 et qui constitue le grand œuvre d'Arias Montano – c'est parce qu'elles offrent quelques-uns des commentaires théologiques les plus précis sur la figure d'Adam et délimitent des invariants dans l'étude de ce personnage biblique. Ces écrits sont avant tout le lieu d'expression d'une discussion très complexe sur l'origine de l'humanité, sa fabrique, et la « *deliberación* » divine à travers deux termes tantôt perçus comme synonymes – *imago* et *similitudo* –, tantôt comme relevant d'un lexique quelque peu différent. L'association entre *imago* et *umbra* par fray Luis est à cet égard une annotation saisissante et qui comporte de nombreuses implications. Toutefois, loin de se borner à cette première dimension créatrice, les textes que nous avons étudiés examinent le véritable empoisonnement que suppose le péché originel qui provient d'un mauvais usage de son libre-arbitre par Adam. En manifestant le désir de retrouver la *veritas hebraica*, les monuments exégétiques de fray Luis et de Arias Montano s'attachent ainsi à lier la figure du Christ, nouvel Adam, à celle du premier homme dans une histoire de l'humanité qui la conduirait de l'expulsion édénique à la rédemption et au salut.

Le licencié de verre cervantin, survivance de la figure d'Adam dans les lettres profanes ?

Les quelques considérations et invariants que nous avons pu développer jusqu'à présent nous conduisent à examiner si la figure adamique a pu donner lieu à des réappropriations ou à des survivances plus ou moins explicites. Nous avions retenu initialement trois cas d'étude qui nous apparaissent comme complémentaires mais il ne saurait être question de les développer tous dans le cadre du présent travail. Aussi souhaiterions-nous nous borner à évoquer brièvement deux premières réappropriations de la figure adamique et évoquer de cette manière la richesse et l'ampleur des réécritures du texte génésique avant de nous concentrer sur une trame narrative qui, selon la perspective que nous adoptons, nous paraît entrer en résonance avec l'histoire du premier homme.

Il convient sans doute de débuter ces quelques réflexions par une œuvre qui possède une architecture intimement liée à l'histoire du genre humain telle que la dessinent fray Luis de León et Benito Arias Montano. Michel Cavillac, dans une thèse magistrale et novatrice [29], nous a en effet révélé l'existence d'une trame vitale qui conduit Guzmán de Alfarache de l'*homo vetus* à l'*homo novus*, qui reprend le récit biblique et de l'exégèse inspirée de fray Luis et de Benito Arias Montano. Sans être véritablement explicite, cette réappropriation est assez manifeste et structure le parcours et le discours du galérien.

Ce type de construction en référence au paradigme adamique est toutefois loin d'épuiser les virtualités de cette réappropriation, et Francisco de Quevedo s'attache ainsi à fonder une « *política de Dios* » sur des exemples et figures bibliques ; Adam y est ainsi cité de manière répétée comme celui qui jouissait d'un pouvoir sur le paradis confié par Dieu, et qui, en trahissant la confiance de son Créateur, a choisi le péché et d'écouter son épouse. Le diable apparaît ainsi comme l'inventeur d'une raison d'État qui fait fi des impératifs moraux et religieux, et incite les hommes à s'opposer à la volonté divine :

> Lucifer, ángel amotinado, fue su primero inventor, pues, luego que por su envidia y soberbia, perdió el estado y la honra, para vengarse de Dios, introdujo la materia de estado y el duelo. Primero persuadió la materia de estado a Eva cuando, para ser como Dios y engrandecerse, despreció la ley de Dios y siguió el parecer y interpretación del legislador sierpe, y sucedióle lo cual a él sucedió. No tardó mucho en introducir el duelo, pues, encendiendo a Caín en ira envidiosa, le obligó a dar muerte a si hermano Abel […] [30].

Cependant, nous désirerions consacrer l'essentiel de ce dernier pan de notre réflexion à un exemple qui peut sembler plus éloigné du récit édénique et de ses personnages. Si cette proximité n'est pas tangible pour le lecteur, du moins pas à la première lecture, c'est probablement parce qu'il n'est pas question cette fois-ci du libre-arbitre humain, de choix vital, ou d'une lecture politique, communautaire ou même linguistique de la figure d'Adam mais bien d'une histoire

29. Voir Michel Cavillac. *Gueux et marchands dans le « Guzmán de Alfarache »*. Bordeaux : Université de Bordeaux, 1983.

30. Francisco de Quevedo y Villegas. *Política de Dios y gobierno de Cristo*, *Obra completa, V : Tratados políticos*. Alfonso Rey (éd.). Madrid : Castalia, NBEC, 2012, p. 386-387.

de *similitudo* ou, plutôt, de mise à mal de la semblance divine de l'homme. Cette véritable crise constitue la trame implicite d'une des *Nouvelles exemplaires* les plus connues de Cervantès, *El licenciado Vidriera*, ou *Le licencié de verre*, qui raconte une étrange « métamorphose » du personnage principal, Tomás Rueda/Rodaja. Afin de rendre plus manifeste cette comparaison, nous nous arrêterons à quelques éléments du récit qui nous permettent de la penser et d'en mesurer les implications en ayant bien conscience que c'est de la lettre même du texte que surgit cette possibilité interprétative. Ainsi, après avoir observé l'apparition textuelle du protagoniste, nous aborderons son empoisonnement et les conséquences psychologiques et pathologiques qui en découlent avant de considérer le savoir gagné par le Licencié grâce à cette épreuve et la difficulté de sa guérison.

L'ouverture de la nouvelle nous présente en effet le protagoniste en plein sommeil dans un cadre naturel qui semble l'accueillir et le protéger :

> Paseándose dos caballeros estudiantes por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años, vestido como labrador. Mandaron a un criado que le despertase. Despertó y preguntáronle de adónde era y qué hacía durmiendo en aquella soledad. A lo cual el muchacho respondió que el nombre de su tierra se le había olvidado, y que iba a la ciudad de Salamanca a buscar un amo a quien servir, por sólo que le diese estudio [31].

L'attention du lecteur est attirée sur plusieurs points : tout d'abord, cette présence de l'arbre sous lequel s'est assoupi le jeune garçon, ne faisant qu'un avec celui-ci, mais également son sommeil, si profond que le jeune héros a – ou prétend avoir – oublié le village d'où il provient (en écho ingénieux à la première phrase du *Quichotte* qui tend à construire le caractère utopique et uchronique du texte selon l'analyse de Maurice Molho [32]) si bien qu'il ne reste que l'expression d'un dessein – le *conatus* du jeune garçon – qui est de gagner la ville de Salamanque. Sorti d'un songe, abrité par un arbre, Tomás apparaît

31. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Jorge García López (ed.). Madrid : RAE/Espasa/Círculo de Lectores, 2018 (2nda edición), p. 265.

32. Maurice Molho, « Utopie et uchronie : sur la première phrase du *Don Quichotte* ». *In* Jean-Pierre Étienvre (éd.). *Le temps du récit*, Madrid : Casa de Velázquez, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, 1989, p. 83-91.

seul dans ce lieu naturel – le castillan emploie le mot magnifique de *soledad* – qu'il quitte avec les gentilshommes pour commencer son errance.

Plus tard dans le récit, alors que Tomás est devenu un jeune homme, il a l'heur – ou le malheur – de plaire à « *una dama de todo rumbo y manejo* », en d'autres termes à une courtisane. Celle-ci, loin d'obtenir la réalisation de son désir, décide de s'en remettre aux filtres célestinesques et fait manger à Tomás un coing ensorcelé :

> Y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destos que llaman hechizos, creyendo que le daba cosa que le forzase la voluntad a quererla, como si hubiese en el mundo hierbas, encantos ni palabras suficientes a forzar el libre albedrío; y así, las que dan estas bebidas o comidas amatorias se llaman veneficios; porque no es otra cosa lo que hacen sino dar veneno a quien las toma, como lo tiene mostrado la experiencia en muchas y diversas ocasiones[33].

Ce passage mérite à lui seul un commentaire un peu précis : nous y retrouvons un véritable empoisonnement ourdi par la femme (vecteur du péché selon la *doxa* théologique de l'époque moderne) et une mention du libre-arbitre qui constitue l'un des rares concepts à affleurer dans le texte (« *forzar el libre albedrío* »). L'ensemble de ce passage n'est guère compréhensible sans cette mention de la liberté humaine qui est ici niée avec une première différence à l'égard du texte de la Genèse : Tomás est victime d'une tromperie érotique alors qu'Adam choisissait librement son sort, et la courtisane, véritable Ève maléfique, est assistée d'une morisque (puissance luciférienne), que le récit nous présente davantage comme un adjuvant que comme une véritable force maléfique. Et, enfin, comment ne pas relever le terme *veneficios* à la bisémie sous-jacente : si *veneficio* doit être entendu sémantiquement comme l'élément 'porteur d'un poison', son signifiant ressemble à s'y méprendre au *beneficio* censé apporter le bien étymologiquement, ce qui nous placerait de facto, avec cette seconde acception, dans un usage antiphrastique et ironique. Cet empoisonnement, semblable à celui d'Adam par le fruit défendu[34],

33. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Éd. citée, p. 276.

34. Il convient de signaler qu'il s'agit d'une des lectures de la Genèse qui va prendre corps avec l'œuvre de Spinoza ; dans l'*Ethique* mais également dans sa correspondance avec Blyenbergh (1665-1666), le philosophe fait de la

donne lieu à un tableau clinique d'un grand luxe de détails descriptifs qui témoigne d'une forme de rupture de la *similitudo* :

> Comió en tan mal punto Tomás el membrillo, que al momento comenzó a herir de pie y de mano como si tuviera alferecía, y sin volver en sí estuvo muchas horas, al cabo de las cuales volvió como atontado, y dijo con lengua turbada y tartamuda, que un membrillo que había comido le había muerto, y declaró quién se le había dado. La justicia, que tuvo noticia del caso, fue a buscar la malhechora; pero ya ella, viendo el mal suceso, se había puesto en cobro y no pareció jamás.
>
> Seis meses estuvo en la cama Tomás, en los cuales se secó y se puso, como suele decirse, en los huesos, y mostraba tener turbados todos los sentidos. Y, aunque le hicieron los remedios posibles, sólo le sanaron la enfermedad del cuerpo, pero no de lo del entendimiento, porque quedó sano, y loco de la más extraña locura que entre las locuras hasta entonces se había visto. Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas, que no se le acercasen, porque le quebrarían, que real y verdaderamente él no era como los otros hombres, que todo era de vidrio de pies a cabeza[35].

Ce mal qui n'est guérissable que pour sa part corporelle a affecté l'esprit d'une manière qui semble irrémédiable : il s'agit d'un changement de substance, de *limo* ou *adama* en hébreu, puisque le protagoniste est devenu verre, soit à la fois transparence et fragilité :

> Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne: que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más promptitud y eficacia que no por la del cuerpo, pesada y terrestre[36].

décomposition du corps d'Adam par l'ingestion du fruit défendu une forme primordiale du mal. Cette perspective a notamment nourri par la suite les commentaires de Gilles Deleuze sur l'œuvre spinozienne. L'on attend de manière imminente une nouvelle édition de la Correspondance de Spinoza (*Œuvres* VIII, Paris, PUF, Épiméthée, à paraître durant l'automne 2021)

35. *Ibid.*, p. 276-277.

36. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Éd. citée, p. 277.

Ce corps de verre peut aisément être assimilé à ce que la psychiatrie contemporaine nomme, en reprenant le néologisme d'Enrico Agostino Morselli (1852-1929) dysmorphophobie[37], mais celle-ci toucherait l'ensemble du corps et en bouleverserait la perception et l'expérience. Avec la rupture de *similitudo*, Tomás devient le licencié de verre tant son corps a perdu ce qui faisait de lui un membre de l'espèce humaine tout comme celui d'Adam a perdu sa première complexion et s'est retrouvé condamné à la génération et à la corruption, à la finitude et à la mort. Ce changement de substance est une mutation profonde de son être, une rupture de la *similitudo Dei* qui, tout comme dans le cas du premier homme, s'accompagne d'une nouvelle forme de savoir.

Même si ce savoir acquis, non exempt de connotations satiriques, occupe une bonne part du texte, il ne fera pas l'objet dans le présent travail d'un commentaire détaillé car il semble relativement secondaire dans le cadre de la perspective qui nous occupe. Fondé essentiellement sur une succession de sentences et d'apophtegmes intégrés dans le texte, les saillies et traits d'esprit du Licencié ne se distinguent guère de celles qui apparaissent dans des textes aussi célèbres que ceux de Juan Rufo, *Las Seiscientas apotegmas* (1596)[38], et de Juan de Mal Lara, *Philosophía vulgar* (1568)[39], œuvres très prisées par les lecteurs de la fin du dernier tiers du XVI[e] siècle. Plus qu'un corps de verre, c'est surtout une capacité à pénétrer les conduites et intentions des uns et des autres qui se manifestent dans les propos de Tomás, et les pages magnifiques de Benito Arias Montano définissent le savoir et l'expérience d'Adam après la chute comme marqués du sceau de la connaissance et de la pratique du bien et du mal.

La condition du jeune homme ne suscite pas seulement l'enthousiasme ou l'amusement de ses contemporains, et Tomás fait également naître la compassion dans certains cœurs, ce qui lui permet enfin d'être soigné et guéri de son mal :

37. Sur cette maladie, très étudiée dans les écoles cliniques anglo-saxonnes sous la désignation de « *Body Dysmorphic Disorder* » (BDD), voir la synthèse classique Katherine A. Phillips. *The broken Mirror: Understanding and treating the Body Dysmorphic Disorder*. Oxford : Oxford University Press, 1996.

38. Juan Rufo. *Las seiscientas apotegmas*. Alberto Blecua (éd.). Madrid : Clásicos Castellanos, 1972.

39. Juan de Mal Lara. *Philosophía vulgar*. Inoria Pepe Sarno, José María Reyes Cano (éd.). Madrid : Cátedra, Letras Hispánicas, 2013.

> Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad, y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. Y, así como le vio sano, le vistió como letrado y le hizo volver a la Corte, adonde, con dar tantas muestras de cuerdo como las había dado de loco, podía usar su oficio y hacerse famoso por él [40].

Cette cure provient – et ce fait est loin d'être anodin – d'un moine hiéronymite, doué dans l'art de soigner l'inguérissable, et qui décide, mû par la charité, de prendre le Licencié de verre sous sa protection. Il n'y a donc guère de salut à espérer en dehors de la religion catholique qui seule peut réussir à défaire et rétablir une vision perturbée de son propre corps, et une forme de folie qui se soustrait à la médecine classique. Aussi la figure de la rédemption peut-elle ici s'inscrire pleinement dans la trame vitale qui nous conduisait de l'ancien ou nouvel Adam. Néanmoins, le texte ne se clôt pas sur cette guérison inespérée mais la fin nous révèle que le personnage a perdu tout ce qui faisait de lui ce diseur de sentences ingénieuses et se voit contraint de retourner au métier de soldat pour échapper à la misère : « *Salió otro día, y fuel o mismo ; hizo otro sermón, y no sirvió de nada. Perdía mucho, y no ganaba cosa, y viéndose morir de hambre, determinó de dejar la corte y volverse a Flandes, donde pensaba valerse de las fuerzas de su brazo pues no se podía valer de las de su ingenio* [41] ». Avec la guérison, le savoir exceptionnel dont jouissait Vidriera disparaît et le Licencié n'est plus qu'une ombre qui ne tarde pas à périr textuellement.

Épilogue : Adam, entre liberté et finitude humaines

Nous sommes conscient que les quelques éléments qui précèdent ne sont qu'une ébauche et qu'un parcours possible à partir de cette figure centrale d'Adam qui a tant marqué l'imaginaire occidental, que ce soit sur le plan théologique, discursif, métaphorique, anthropologique ou encore iconographique. L'humanisme italien puis castillan recourent à ce personnage du premier homme et fait de tous les lecteurs des membres de ce que Mateo Alemán nomme « *la*

40. Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*, éd. citée, p. 299.

41. *Ibid.*, p. 300.

masa de Adam ». Comme nous sommes tous ses descendants, et que son parcours suppose quelques-uns des préceptes les plus décisifs du christianisme – obéissance à la loi divine, désobéissance, péché et chute, connaissance du bien et du mal, libre-arbitre –, l'on perçoit une certaine urgence chez les philosophes et théologiens à se réapproprier cette figure et à réinterroger l'articulation entre la vieille et la nouvelle loi.

Il est manifeste que les commentateurs castillans de la Genèse démontrent une connaissance très poussée de l'hébreu et des textes rabbiniques médiévaux qui ont joué un rôle décisif – et dont on peine encore à mesurer toute la portée en dépit de travaux remarquables – sur les œuvres des plus grands biblistes espagnols. S'ils abordent avec autant de précision les textes génésiques, c'est avant tout parce que ceux-ci ne sont pas perçus comme étrangers et que la langue hébraïque n'est pas conçue comme un savoir extérieur mais bien comme une langue propre, première et la plus proche de l'expression divine[42]. Aussi Adam est-il considéré dans une perspective qui le réinscrit dans la contemporanéité des auteurs, et qui lui confère une actualité qui diffère sensiblement des lectures et réappropriations médiévales. Ceci explique le succès que connaît la référence – directe ou indirecte, perceptible de prime abord ou réservée au « *discreto lector* » – au premier homme dans les lettres profanes castillanes de l'âge classique qui font d'Adam une extraordinaire source de métaphores et de comparaisons brillantes afin de penser aussi bien la liberté de l'homme que sa finitude.

42. Les travaux sur ce vaste champ de réflexion sont nombreux, et l'on ne citera que l'étude passionnante de Luce López Baralt. *A la zaga de tu huella. La enseñanza de las lenguas semíticas en Salamanca en tiempos de San Juan de la Cruz*. Barcelona : Trotta, 2006.

L'Ancien Testament dans l'œuvre poétique de Gabriela Mistral : une arme à double tranchant

Barbara Seray
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

La quête spirituelle a accompagné Gabriela Mistral tout au long de sa vie. La poétesse chilienne du début du vingtième siècle, premier prix Nobel de littérature en Amérique Latine en 1945, était une chrétienne peu orthodoxe. Ses sources d'inspiration spirituelles et religieuses étaient multiples et complexes. Elle était catholique mais se sentait proche du judaïsme, du bouddhisme et de la théosophie. Elle lisait avec avidité tous les grands textes spirituels et religieux pour façonner une vision du monde très personnelle. Malgré cette curiosité spirituelle, la Bible, et en particulier l'Ancien Testament, resta son œuvre de référence toute au long de sa vie ; elle était à ses yeux une grille de lecture du monde et de la société et une source d'inspiration poétique.

Dans sa conférence « Mi experiencia con la Biblia[1] », donnée au siège de la Société hébraïque de Buenos Aires, Gabriela Mistral expliquait que sa passion pour la Bible en tant que grand texte littéraire avait suivi un cheminement en trois temps. Elle la découvrit d'abord à travers un autre texte, *La Historia Sagrada*, manuel destiné aux écoles qui expliquait la Bible aux enfants. Ne possédant pas de livres de contes, la petite Gabriela Mistral se cachait dans le jardin après les cours pour lire les histoires de l'Ancien Testament. Son premier contact avec la Bible fut donc littéraire.

Le second contact se fit à travers la lecture de l'Ancien Testament par sa grand-mère à qui Gabriela Mistral rendait régulièrement visite. Cette dernière, catholique pratiquante, était une femme très pieuse et connaissait l'Ancien Testament par cœur. Alors qu'elle vaquait à ses occupations quotidiennes, Gabriela Mistral lui lisait à haute voix des passages de l'Ancien Testament. Sa découverte du texte biblique fut donc à la fois orale et écrite, ce qui lui permit d'en apprécier les qualités littéraires. Elle décrivait d'ailleurs cette expérience comme « *un chorro caliente de poesía*[2] ». Elle s'éloigna pendant une courte période de la lecture du texte biblique au profit d'autres textes spirituels,

1. Gabriela Mistral. « Mi experiencia con la Biblia ». *Revista de la Sociedad Hebraica Argentina*. Buenos Aires : 01mai 1938, p. 3.

2. *Ibid.*

principalement bouddhistes, pour y revenir de manière définitive entre 25 et 35 ans. Cette redécouverte de la Bible à l'âge adulte scella définitivement sa passion pour le texte sacré.

C'était le livre de son enfance qui lui permettait de retrouver sa chère vallée de l'Elquí où elle avait grandi et les personnages qui l'avaient inspirée depuis toujours : « *Mis compañeros no han sido gentes de mi tiempo, han sido los que tu me diste : David, Ruth, Job, Raquel y María*[3] ». Les personnages de l'Ancien Testament l'ont accompagnée tout au long de sa vie et l'ont aidée à traverser les périodes de doute, les deuils et les souffrances pour transcender ses expériences vitales en création poétique. Ces personnages n'étaient plus seulement des personnages bibliques : ils devinrent sous sa plume des personnes à part entière, complexes et humaines avec lesquelles le je poétique dialoguait constamment.

Dans son ouvrage, *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, publié en 1975[4], le critique littéraire américain Martin C. Taylor a répertorié toutes les références bibliques dans les quatre recueils publiés de son vivant : *Desolación*, *Ternura*, *Lagar* et *Tala*. L'œuvre de Taylor, très approfondie, permet de comprendre toutes les facettes de la quête spirituelle de l'auteure qui flirte avec le syncrétisme sous l'influence notamment du bouddhisme et de la théosophie. Taylor analyse avec beaucoup de précision les personnages de la Bible présents dans la poésie de Mistral. Dans cet ouvrage, le critique associe les personnages féminins de l'Ancien Testament à des thèmes précis comme la maternité et la stérilité et dit à ce sujet : « *los hombres del antiguo testamento no se encasillan por temas tan fácilmente como las mujeres*[5] ». Cette phrase interpelle et soulève de nombreuses interrogations : est-ce réellement si facile de classifier ces personnages féminins ? Est-il souhaitable de les cataloguer et de leur coller une étiquette, comme le prétend Taylor ?

La réponse est non, bien entendu. Ce travail consiste donc à démontrer les limites de ce qu'avance Martin C. Taylor. Dans l'index onomastique établi à la fin de son ouvrage, il dénombre quinze femmes de l'Ancien Testament apparaissant dans la poésie de Gabriela

3. Martin C. Taylor. *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid : Editorial Gredos, Biblioteca románica hispánica, 1975, p. 58.

4. *Idem*

5. *Ibid.*, p. 78

Mistral. Certaines d'entre elles reviennent plus fréquemment que d'autres et c'est sur celles-ci que portera notre analyse : Rachel, Léa, Ruth, Noémie, Sarah et Rebecca.

Il semble nécessaire dans un premier temps de commenter et dépasser l'interprétation faite par Martin C. Taylor au sujet de la relation entre les personnages féminins de l'Ancien Testament et la thématique de la maternité dans l'œuvre de Gabriela Mistral. Cette réflexion conduira de manière logique à la seconde interprétation du critique Martin C. Taylor au sujet de la dimension sociale de ces personnages. Enfin, cette déconstruction et réinterprétation des personnages féminins de l'Ancien Testament permettra de dégager les aspects plus complexes et subversifs de l'œuvre de Gabriela Mistral.

La maternité

La stérilité

Selon Martin C. Taylor, « *Gabriela se aliaba a aquellas mujeres bíblicas a quienes, como a ella, les había sido negado un hijo*[6] ». Gabriela Mistral ne s'est jamais mariée et n'a jamais porté d'enfant en son sein, elle n'était pas stérile au sens médical du terme mais c'est ainsi qu'il la qualifie. Le thème de la stérilité est très présent dans l'Ancien Testament et Gabriela Mistral mentionne dans plusieurs de ses poèmes Rachel, Sarah, Rebecca ou encore Ana, ces femmes touchées par l'infertilité.

Le personnage de Rachel apparaît par exemple dans le poème « Bendiciones[7] » du recueil *Ternura*, publié en 1924. Dans ce poème, la voix poétique bénit et évoque la vie d'un enfant de la naissance à la mort. Le ton du poème est joyeux et optimiste. Elle y évoque le prénom de Rachel : d'après le livre de la Genèse, Jacob épouse deux sœurs, Léa et Rachel. Jacob est amoureux de Rachel mais suite à une ruse du père de celle-ci, il épouse Léa « par erreur », pensant s'unir à Rachel. Dieu fait don de fécondité à Léa pour la consoler car Jacob ne l'aime pas tandis que Rachel, adorée par Jacob, demeure stérile. Celle-ci invite alors son mari à s'unir à sa servante Bilha pour qu'elle ait une descendance. Dieu récompense par la suite Rachel en lui donnant

6. *Op. cit.* p. 74.

7. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. Santiago de Chile : Editorial Andrés Bello, 2001, p. 252.

la possibilité d'enfanter : elle a donc un second fils, le premier ayant été enfanté par Bilha. Rachel est donc stérile au début de l'histoire mais ne le reste pas. D'ailleurs, dans le poème de Mistral, Rachel reconnaît l'enfant comme le sien : « *Raquel te sepa suyo* ». Ainsi, dans « Bendiciones », le personnage de Rachel ne symbolise pas la stérilité mais l'amour inconditionnel d'une mère pour son enfant, qu'elle l'ait porté ou non. L'auteure s'identifie à Rachel : elle adorait les enfants qu'elle éduquait en tant que maîtresse d'école et son amour maternel pour eux est exprimé dans un grand nombre de poèmes.

Si ce poème est publié en 1924, les autres figures féminines frappées de stérilité apparaissent principalement dans le recueil *Tala*, publié en 1938, soit douze ans après que Gabriela Mistral ait adopté son neveu Juan Miguel Godoy qu'elle éleva comme son propre fils. Les personnages féminins qui apparaissent par la suite dans sa poésie, bien que frappés de stérilité, sont ensuite récompensés par Dieu qui leur donne la possibilité d'enfanter. Il est vrai que Gabriela Mistral s'identifie à ces femmes, mais pas parce qu'elle se reconnaît dans leur stérilité. Au contraire, elle exprime à travers leur évocation la joie d'avoir eu un enfant après tant d'années d'attente. Il est étonnant que Martin C. Taylor considère que Gabriela Mistral n'ait eu d'enfants qu'à travers la création poétique « *solo abrigaría a niños de su creación* […] *con la notable excepción de Juan Miguel Godoy* [8]». Mais son neveu, qu'elle surnomme tendrement Yin-Yin, est plus qu'une exception, c'est le fils tant attendu, un cadeau du ciel.

Maternité sacrée : Ruth

Plus que la stérilité, c'est le thème de la maternité qui est associé aux personnages féminins de l'Ancien Testament. D'ailleurs, Martin C. Taylor et nombre de critiques s'accordent à dire, à juste titre, que la maternité dans l'œuvre poétique de Gabriela Mistral est sacrée. La femme est destinée à être mère, mais ce concept de maternité va bien au-delà de la simple idée d'enfanter ou de porter un enfant. Pour Gabriela Mistral, la femme est une mère par nature, c'est son rôle dans la société. Comme le démontre Martin C. Taylor dans son ouvrage, la structure familiale comme la conçoit Gabriela Mistral correspond à la structure patriarcale traditionnelle de l'Ancien Testament ; les femmes sont destinées à procréer pour engendrer une descendance

8. Martin C. Taylor. *Op. cit.*, p. 72.

et fonder un nouveau peuple. Pourtant, la vision de Mistral est plus subversive qu'il n'y paraît.

Le poème intitulé « Ruth[9] », du recueil *Desolación* est composé de trois sonnets[10] dans lesquels Gabriela Mistral relate la rencontre et l'union de Ruth et Boaz. Elle ne reprend pas toute l'histoire présentée dans le livre de Ruth de la Bible, elle raconte simplement la rencontre, muette dans le poème, de Boaz et Ruth dans les champs et la nuit suivante, lorsque Ruth se lève pour rejoindre Boaz et s'unir à lui. Lors de la rencontre, Ruth le regarde et voit en lui un bon père. La voix poétique dit d'ailleurs que la voix de Boaz « *podía dormir a un infante* » et peu après, elle est convaincue par un simple regard « *en su sueño Boaz fue su esposo* ». Le choix du passé simple et non pas de l'imparfait indique que l'union est consommée, sans pour autant qu'il y ait eu de contact physique. Ce qui est intéressant, c'est que c'est Ruth qui choisit Boaz pour être le père de ses enfants, et non pas l'inverse. Ainsi, même si Gabriela Mistral reprend la structure patriarcale biblique, on décèle une dimension subversive, voire même contestataire, puisque la femme, dans son rôle sacré de mère, choisit le père et fonde la famille.

La perte de sa mère

Découvrons maintenant d'autres facettes de cette maternité incarnée par les personnages bibliques. Gabriela Mistral évoque régulièrement Sarah, Rebecca, Rachel et Léa, les quatre matriarches de l'Ancien Testament, mères universelles qui protègent la voix poétique et l'humanité tout entière. Parmi ces matriarches bibliques se glisse également la mère de Gabriela Mistral, décédée en 1929, dont la perte tragique imprègne l'ensemble du recueil *Tala*. Voyons-en quelques exemples. Dans le poème « Lapida Filial [11]» du recueil *Tala*, la voix poétique invoque ces femmes sacrées :

> La vasta y santa sinfonía
> de viejas madres: la Macabea,
> Ana, Isabel, Lía y Raquel!

9. Gabriela Mistral. *Poesias completas. Op. cit.*, p. 42.

10. Sonnet de tradition espagnole, chaque sonnet est composé de 14 vers hendécasyllabes distribués en deux quatrains de rimes embrassées et deux tercets de rimes (ABBA ABBA CDC DCD).

11. Gabriela Mistral. *Poesias completas. Op. cit.*, p. 315.

[...]
resucitad y que por fin te recupere.

La résurrection des mères bibliques au sein de l'espace poétique permet la résurrection de la mère du je poétique. Grâce à elles, le je poétique retrouve sa mère et apaise ses souffrances.

Dans le poème « Pan » de la section « Materias [12]» le thème principal est la nostalgie de l'enfance et la perte de la mère :

después le olvide, hasta este día
en que los dos nos encontramos
yo con mi cuerpo de Sara vieja
y él con el suyo de cinco años.

Elle pense avec nostalgie au pain de son enfance, lorsque sa mère était encore en vie. Ce pain, symbole biblique, représente le corps de la mère et le corps du fils adoptif de Gabriela Mistral. Elle retrouve son enfance et le paradis perdu à travers l'amour qu'elle porte à son enfant. Dans ce texte, le je poétique est multiple. Le dédoublement est un stratagème littéraire fréquemment utilisé dans sa poésie. Ici, la mère est associée à Sarah, personnage de la Bible qui met au monde un enfant dans sa vieillesse grâce à l'intervention divine. Le personnage de Sarah lui permet de créer une passerelle poétique unissant les deux Gabriela ; la Gabriela fillette qui est encore auprès de sa maman et la Gabriela mère qui est auprès de son fils adoptif. Ainsi, la Bible lui permet de créer un espace imaginaire dans lequel elle se réconcilie avec la douleur de la perte de l'être aimé. Comme dans le texte sacré, ce pain devient un symbole divin ; c'est le corps de la trinité mère - fille - fils. C'est ce que Gabriela Mistral appelle le « *realismo transfigurado* » ou, pour reprendre les termes d'Octavio Paz dans son texte « El pan, la sal, y la piedra, Gabriela Mistral », la « *vida diaria transformada en rito y oficio divin* [13]».

Toute la section « materias » est dédiée à ce réalisme transfiguré. Le personnage de Sarah y est associé une seconde fois dans le poème « sal [14] ». Martin C. Taylor analyse ce poème dans son ouvrage et considère que Gabriela Mistral exprime, dans ce poème, son dégoût

12. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. *Op. cit.*, p. 350.
13. Octavio Paz. « El pan, la sal, y la piedra, Gabriela Mistral » *Fundación y disidencia*. México : círculo de lectores, 1991, p. 172-184.
14. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. *Op. cit.*, p. 352.

pour l'Espagne, pays dans lequel elle séjourne avant que la guerre civile n'éclate. Toujours selon Taylor, elle parle dans ce poème de « *Tierras-Agar* » en référence à l'Espagne et de « *Saras rojas y Saras blancas* », en référence aux mères infanticides et stériles. La voix poétique dit effectivement qu'elle se trouve dans une « *tierras-Agar, tierras sin agua* ».

Agar est l'esclave égyptienne de Sarah à qui elle ordonne de s'unir à Abraham, son époux, pour avoir un enfant puisqu'elle-même ne peut pas en avoir. Puis Sarah tombe enceinte et demande à Abraham de chasser Agar et son fils Israël. La mère et le fils errent dans le désert, assoiffés et Agar s'éloigne de son enfant et l'abandonne pour ne pas le voir mourir de soif avant que l'ange de Dieu n'apparaisse pour les sauver. Sarah et Agar évoquent toutes deux l'idée de la mère qui abandonne son enfant.

Gabriela Mistral mentionne également dans son poème les Atrides, cette famille de la mythologie grecque gouvernée par la violence, l'inceste et les infanticides, renforçant l'idée que l'Espagne est une mère patrie qui tue et abandonne ses enfants. Là où Martin C. Taylor voit un simple dégoût pour ce pays, nous pouvons avancer l'hypothèse qu'il s'agit d'une critique de la Guerre Civile. *Tala* est publié en 1938 soit deux ans après. Il ne nous est toutefois pas possible de vérifier la date d'écriture de ce poème mais cette dernière hypothèse semble cohérente. Une autre interprétation du poème serait d'y voir une représentation de l'âge adulte dans lequel la violence règne et où la voix poétique ne trouve pas sa place et souhaite retrouver le paradis perdu de l'enfance. L'absence d'eau pourrait être interprétée comme une absence d'amour et de bonté.

Il s'agit là d'une des rares représentations négatives des femmes de l'ancien testament, même si elles restent associées à la maternité. Elles forment une unité, un collectif féminin représentant la mère universelle. A travers elle, la voix poétique devient elle aussi une mère universelle porteuse d'un message social.

La justice sociale : les femmes

La misère des femmes

On pourrait penser que la souffrance rassemble ces femmes bibliques. Le Dieu de l'Ancien Testament est un Dieu tout puissant et sévère et le monde un lieu violent. Elles sont à la fois victimes de

la cruauté des hommes et de l'injustice de Dieu. Gabriela Mistral a dû se reconnaître dans les violences infligées à ces femmes, ce qui a joué un rôle fondamental dans sa lutte contre les injustices. Dans ses écrits poétiques, l'humanité et le courage de ces femmes devient universel. Leur combat est le combat de toutes les femmes, victimes de la violence de la société dans laquelle elles vivent. On trouve déjà cette dimension sociale dans le poème « Ruth » du recueil *Desolación*:

> El sol caldea su espalda acuchilla,
> baña terrible su dorso inclinado;
> arde de fiebre su leve mejilla,
> y la fatiga rinde su costado.

Ruth est représentée comme une paysanne travaillant dans les champs, un travail extrêmement dur. La figure de la paysanne revient d'ailleurs très souvent. La poétesse dénonçait la situation des femmes dans les milieux ruraux. Ainsi, la souffrance de ces personnages bibliques, féminins ou masculins d'ailleurs, permet à l'auteure de mettre en évidence les inégalités de la société chilienne et latino-américaine.

Mères de la Patrie

Gabriela Mistral tend ainsi à l'universalité. Les personnages bibliques ne sont pas seulement des modèles à titre personnel, ils ont vocation à être des exemples à suivre pour le peuple. L'auteure pensait que le christianisme avait le pouvoir de changer la société. Ce changement ne viendrait pas de l'Église catholique, institution qu'elle critiquait fortement, mais du peuple ; en éduquant le peuple et en lui inculquant les valeurs chrétiennes d'humanité, les injustices et inégalités sociales pourraient être éliminées. Elle disait dans un article publié à New-York en 1924 : « *creo que el cristianismo con profundo sentido social, puede salvar a los pueblos*[15] ». Gabriela Mistral crée un collectif de femmes dans lequel se trouvent les femmes de l'Ancien Testament mais aussi d'autres femmes historiques comme Louise Michel ou encore des femmes présente dans la vie de l'auteure telle que sa mère ou l'auteure elle-même. Ensemble, elles deviennent les mères universelles, les matriarches de l'humanité qui prennent le peuple par la main pour le conduire à la Révolution.

15. Luis Vargas Saavedra. *Prosa religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile : Editorial Andrés Bello, 1978.

Dans le poème, « Tierra Chilena[16] » du recueil *Ternura*, la voix poétique chante la beauté de la nature chilienne : « *danzamos en tierra chilena más bella que Lía y Raquel* ». La personnification de la terre chilienne et son association aux matriarches de l'Ancien Testament font d'elle une mère universelle pour tous les enfants chiliens. La voix poétique invite le lecteur et les enfants à entrer dans la ronde et à danser pour célébrer la beauté du Chili et pour les inciter à se soulever ainsi qu'à se battre pour cette terre qui est la leur, « *mañana alzaremos los pueblos* ». On pense aussi bien entendu à la déesse inca Pacha-mama et de manière générale à la mythologie autour de la « terre-mère », qu'évoque notamment Northrop Frye dans son ouvrage *Le Grand code* :

> […] una formulación mítica muy frecuente de esta actitud hacia la naturaleza es la «madre-tierra», de quien todo nace y a quien todo retorna cuando muere. [...] En la Biblia vislumbramos a esta diosa terrenal, junto con su compañero, por lo general hombre, subordinado, que representa el ciclo de la vida y dé la muerte, dado que ella representa el proceso continuo oculto[17].

Les femmes dans la Bible sont ainsi associées à la nature et au cycle de mort et de vie ; Ruth moissonne dans les champs de blé après la mort de son époux et Agar tente d'abandonner son enfant dans le désert pour ne pas assister à sa mort. L'imaginaire poétique de l'auteure se nourrit aussi bien de sa culture chrétienne que de sa culture indigène.

Avec ce bref panorama, nous avons pu voir que les personnages féminins de l'Ancien Testament ne se limitent pas à combler un manque dans la vie de l'auteure, comme l'a écrit Martin C. Taylor ; elles sont ses compagnes de bataille. D'ailleurs, en creusant un peu plus, on s'aperçoit que d'autres facettes beaucoup plus ambiguës se cachent derrière ces mères universelles et permettent à l'auteure de mener d'autres combats, beaucoup plus subversifs.

16. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. *Op. cit.*, p. 225.

17. Northrop Frye. *El Gran Código*. Barcelone : Gedisa Editorial, 1998, p. 93.

Le bal des folles

Quête d'identité

Les personnages féminins de l'Ancien Testament apparaissent quasiment dans tous les recueils de poèmes de Gabriela Mistral mais c'est dans *Tala* qu'elles sont les plus nombreuses. Ce recueil, publié en 1938 est dédié à Palma Guillén et je cite « *y en ella, a la piedad de la mujer mexicana* ». Palma Guillén est une diplomate mexicaine enseignante de formation qui est devenue une amie proche de Gabriela Mistral lors de son séjour au Mexique entre 1922 et 1924. L'auteure explique dans son discours « Mi experiencia con la Biblia » que c'est grâce à Palma Guillén, fervente catholique, qu'elle se réconcilie et renoue avec la religion catholique. Dans l'imaginaire de Gabriela Mistral, Palma fait partie de ces mères universelles qui peuvent changer la société. Le recueil *Tala*, qui lui est dédié, marque une rupture dans l'œuvre de Gabriela Mistral. Elle le rédige en Europe où elle vit depuis plusieurs années et où elle assiste impuissante aux horreurs de la guerre civile espagnole. La mort de la mère de l'auteure la hante également.

Son exil volontaire loin de la société conservatrice chilienne, sa fréquentation des écrivains et artistes européens la libèrent de ses entraves et lui permettent de se réinventer et en tant qu'être humain mais également en tant que poète. *Tala* est donc un recueil dont la dynamique est la quête permanente : quête créative et poétique mais aussi quête spirituelle et identitaire. Les femmes de l'Ancien Testament y incarnent différents masques de la voix poétique. Martin C. Taylor nous dit à ce sujet : « *es obvio que las mujeres bíblicas representan psicológicamente un aspecto incompleto de la vida personal de Gabriela Mistral*[18] ». Plus qu'un aspect incomplet de la vie de l'auteure, elles lui permettent d'explorer sa propre identité à travers, notamment, un procédé de dédoublement de la voix poétique, comme nous l'avons déjà évoqué.

Dans le poème « Sal » de la section « materias » du recueil *Tala*, le sel de table se transforme en une compagne de vie de la voix poétique. Il s'agit en réalité d'un dédoublement du je dont la souffrance, représentée par le sel, est personnifiée : « *mano a mano nos tenemos, como Raquel, como Rebeca* ». Les deux matriarches qu'elle

18. Martin C. Taylor. *Op. cit.*, p. 77.

évoque portent en elle la douleur du peuple juif, douleur qui fait écho à la douleur personnelle de l'auteure, mais également à celle des peuples d'Espagne et d'Amérique Latine. Selon Martin C. Taylor, le sel dans l'Ancien Testament conserve les aliments et la vie mais c'est également un élément corrosif qui provoque la douleur et la ruine sur la terre. Cette tension entre la vie et la mort est également présente dans ce poème, car c'est la souffrance, la douleur de la perte des êtres aimés qui permet à l'auteur d'accéder à la création poétique et d'apprendre à se connaître. On pense également à la femme de Lot qui est transformée en statue de sel et dont Northrop Frye dans *Le Grand Code* nous dit :

> […] mujer de Lot (Génesis 19, 26), quien se convirtió en estatua de sal porque, al igual que Orfeo, cometió el mortal error de mirar hacia atrás al escapar de un mundo demoníaco : única metamorfosis en la Biblia[19].

Métamorphose de la femme de Lot en sel mais également métamorphose de l'auteure qui regarde aussi en arrière pour mieux transcender ce passé et cette souffrance dans son œuvre poétique. Le poème se termine sur ces quelques vers :

> y el puñado de sal y yo,
> en beguinas o en prisioneras,
> las dos llorando, las dos cautivas,
> atravesamos la puerta.

Elles sont toutes deux prisonnières de leur souffrance, mais elles ont fait le choix de l'acceptation et de l'abnégation, tout comme les béguines. La porte qu'elles traversent dans le dernier vers mène à la poésie qui permet à l'auteure d'explorer son moi profond et de transcender ses expériences de vie et de mort. Cette porte, c'est également Jésus, le Dieu miséricordieux du nouveau testament : « Je suis la Porte : si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé, et il entrera et sortira, et il trouvera de la pâture » (Jean 10.09). Gabriela Mistral rejette la punition du Dieu totalitaire de l'Ancien Testament et sauve la femme de Lot en lui permettant de franchir, à ses côtés, la porte du pardon et de la bonté qui conduit au Dieu du Nouveau Testament. Il s'agit d'une revanche sur la vie de Gabriela Mistral qu'elle partage avec ses

19. Gabriela Mistral. *Poesias completas. Op. cit.,* p. 122

compagnes d'enfance, celles dont elle lisait les histoires lorsqu'elle était enfant.

On observe également un dédoublement de la voix poétique dans le poème « La sombra » de la section « Historias de loca[20] », toujours du recueil *Tala*. Dans ce poème, un serpent noir suit la voix poétique. Ce serpent noir, c'est l'ombre de la voix poétique dont elle s'est libérée.

> besó a Jacob hecha Lía,
> y él creyó a la impostora,
> y pensó que me abrazaba
> en antojo de mi sombra.
> Está muerta y todavía
> juega, mañosa a mi copia,
> y la gritan con mi nombre
> los que la giran en ronda.

Dans *Tala* l'auteure accepte enfin ses propres contradictions et se libère des préoccupations matérielles ; la voix poétique devient un chant pur dépouillé de sa forme physique. Pourtant, son ombre, l'ancienne Gabriela Mistral, rôde encore et prend la forme de Léa, personnage de l'Ancien Testament, pour tromper l'entourage de l'auteure et l'auteure elle-même. On voit donc ici que les femmes bibliques ne sont pas nécessairement des forces positives, elles représentent aussi parfois les aspects les plus sombres de la personnalité de la poétesse.

Transgressions

Si la Bible a modelé l'écriture de Gabriela Mistral et sa vision de la société, elle a aussi réveillé en elle la contestation. Comme nous l'avons vu, la violence de l'Ancien Testament à l'encontre des femmes a très certainement marqué la petite Gabriela Mistral qui s'identifie à ces héroïnes. Je cite ici quelques versets de la Bible tirés des histoires des personnages féminins dont s'inspire l'auteure :

> En effet, Dieu avait rendu stériles toutes les femmes de la maison d'Abimélek à cause de Sara, la femme d'Abraham. (Genèse 20.17).

20. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. *Op. cit.*, p. 345.

> Abraham lui répondit : « Ta servante est entre tes mains, fais-lui ce que bon te semble. [...] Saraï humilia Agar et celle-ci prit la fuite. » (Genèse 16.6)
>
> et l'ange lui dit encore dans le désert « humilie-toi sous sa main » (Genèse 16.9).

Comme nous l'avons brièvement vu avec l'épouse de Lot, Gabriela Mistral réinterprète certaines histoires bibliques pour redonner aux personnages féminins leur dignité. C'est ce qu'elle fait par exemple avec « Le livre de Ruth ». Dans l'ancien testament, Ruth, totalement soumise aux conventions sociales, obéit à sa belle-mère et épouse Boaz parce qu'il a des droits sur elle. Elle est une simple propriété ou marchandise que l'on négocie. Dans le poème « Ruth » en revanche, c'est Ruth qui choisit de s'unir à Boaz, comme nous l'avons déjà vu. Elle le choisit, non pas parce qu'elle le désire physiquement ou parce que cela lui est imposé par la société, mais parce qu'elle trouve qu'il ferait un bon père. Autre différence entre les vers de l'Ancien Testament et ceux de Gabriela Mistral, Ruth ne se soumet pas en s'allongeant pas aux pieds de l'homme mais pose sa tête sur son torse. L'auteure évoque Ruth et les autres avec tendresse et respect. A travers elles, elle se réconcilie avec elle-même et apprend à s'aimer telle qu'elle est. Elle se donne à elle-même l'amour, la tendresse et le respect que la société lui a bien souvent refusé.

Ces personnages ne sont pas figés, l'auteure entame avec eux un dialogue permanent où elle explore son identité et son statut de femme dans la société. Elle invoque un grand chœur de femmes venant de l'Histoire, de la littérature ou de sa vie personnelle pour créer une œuvre poétique subversive, dans laquelle les femmes sont enfin épargnées par la violence de la société misogyne.

Ces femmes cachent aussi d'autres aspects plus ambigus et plus subversifs. D'après Elizabeth Horan[21], spécialiste de l'œuvre de Gabriela Mistral, la figure de la mère dans son œuvre serait en réalité un écran servant à camoufler la condition androgyne et l'aspect *queer*, de la personnalité de l'auteure. J'ajouterai qu'il lui sert également à cacher un désir homosexuel, comme on peut le voir par exemple dans

21. Elizabeth Horan. « De los árboles y la pantalla: la amistad viril a través de Alberto Nin Frías y Gabriela Mistral ». In *Cuadernos de literatura*, Vol. XXI n.º 42, Juillet-décembre 2017, p. 119-144.

le poème « Poema de las madres[22] » de *Desolación*, dans la partie « La madre » où la relation mère-fille cache en réalité un érotisme du corps de la femme :

> Palpó con temblor mi vientre y descubrió delicadamente mi pecho. Y al contacto de sus manos me pareció que se me entreabrían con suavidad de hojas mis entrañas y que a mi seno subía la honda láctea. Enrojecida, llena de confusión, le hablé de mis dolores y del miedo de mi carne.

La figure de la mère et notamment les figures des matriarches de l'Ancien Testament sont ainsi des masques que l'auteure utilise pour camoufler dans sa poésie une partie de son identité qui ne serait pas acceptée par la société conservatrice de l'époque.

Cette subversion que l'on trouve dans son œuvre a volontairement été ignorée par la critique jusque dans les années 1980, menant ainsi à la construction d'une image monolithique de l'auteure et de son œuvre. Pour citer encore une fois Martin C. Taylor, Gabriela Mistral possédait les « *virtudes y defectos que convierten a las jóvenes en piadosas solteronas* [23] ». Elle n'aurait, selon lui, pas véritablement choisi de ne pas se marier et de vivre seule. Pourtant, on voit bien à travers ses écrits qu'elle avait décidé de manière totalement consciente de vouer sa vie à la poésie et à l'humanité. Sarah, Léa, Ruth et les autres ne comblent pas un manque mais l'accompagnent dans des choix de vie allant à l'encontre des conventions sociales. Elles sont à la fois un bouclier pour se protéger et une arme pour défendre les femmes et les plus démunis.

En conclusion, nous pouvons dire que dans sa poésie, Gabriela Mistral a recours aux personnages féminins de l'Ancien Testament pour explorer son identité et sa relation avec le monde extérieur. Elles lui permettent également de dénoncer et d'exprimer son indignation et sa souffrance. Il s'agit à la fois d'un bouclier qui la protège et la camoufle mais aussi d'une arme qu'elle utilise pour contrer la société. Cette arme est cependant à double tranchant ; puisque la Bible est un code culturel universel et ambigu, ces références peuvent être manipulées et récupérées au bénéfice d'une image institutionnelle de Gabriela Mistral et de son œuvre, de manière à gommer toutes les transgressions présentes dans sa poésie.

22. Gabriela Mistral. *Poesias completas*. *Op. cit.*, p. 128.

23. Martin C. Taylor. *Op. cit.*, p. 70.

Una reescritura de la Biblia en la obra de Fernando Vallejo

Erica Morón
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

Fernando Vallejo se ha ido posicionando en el universo narrativo hispanoamericano del siglo XX y XXI como el autor iconoclasta, blasfemo y contestatario por excelencia. Su obra entera es un bombardeo contra todos y todo, nadie sale bien librado y pareciera que su blanco se centrara en la *Trinidad*, ese bastión con el cual se ha ido construyendo la historia de la humanidad occidental y que forjará la historia de Colombia en tres actos: *conquista–conversión–construcción* del pueblo, sus territorios y cultura, los cuales fueron evolucionando y se transformaron en *Estado–Iglesia–Academia* (Lengua), esta última se va tornando sagrada ya que es a partir de la palabra que todo comienza «Dios dijo [1]» y en la obra de Vallejo la lengua lo es todo: «La lengua es el máximo instrumento del hombre. ¡Sirve para tantas cosas! La lengua se expande, viva, en las moléculas del aire; o fluye yendo y viniendo siguiendo un lápiz sobre el papel [2]».

Sin embargo la Iglesia aparece como el enemigo principal para la palabra, para el hombre. En su ensayo *La Puta de Babilonia*, obra muy polémica, intenta esclarecer cómo la Iglesia católica ha ido pervirtiendo todo, y según sus propias palabras con su ensayo le pasa revista a todos los crímenes que ha cometido la Iglesia y que aún hoy en día siguen cometiendo en total impunidad. Aunque en este ensayo el autor expone hechos verídicos de la historia de la humanidad, será su obra literaria la que cause más controversia, a pesar de ser una obra de ficción, aunque la voz narrativa se confunda con el propio autor y su vida, la cual está totalmente mezclada con la religión católica. Esa intertextualidad bíblica nace justamente de la realidad de un país que desde el comienzo tuvo un choque fuerte con la religión que fue impuesta durante la colonia y, que hasta el día de hoy, a pesar de ser un país laico como lo dicta su constitución, la religión es parte imprescindible de Colombia, como si el país estuviera destinado, fuera el elegido.

---

1. *Libro de la Biblia*. Génesis 1: 3.
2. Fernando Vallejo. *El don de la vida*. Buenos Aires-México-Madrid: Alfaguara, 2010, p.144.

Esa unión *realidad–religión–ficción* se mezcla de manera sorprendente en la totalidad de la obra de Vallejo, podemos encontrar más de cien citaciones bíblicas en su obra, y la palabra Dios aparece de distintas maneras ya sea textualmente o como expresión, interjección, algo que es muy usual dentro del idioma español: «Dios se lo pague»; «Dios mío»; «vaya con Dios»; «Dios no quiera»; «Dios bendito»; «si Dios lo permite»; se encuentra más de doscientas veces en *El río del tiempo*. La realidad que encierra la *Trinidad*, dentro de su obra como autor–narrador–personaje y la diégesis están totalmente ligadas a su vida y al registro bíblico: es Hijo de Lía, nieto de Raquel, hermano de Marta, sobrino–nieto de Eva, madre de diez hijos y abuela de cien nietos, también sobrino de Elena, de Lucia, de Teresa, y como la voz narrativa cuenta a su casa llegaba «todo un santoral».

La reconstrucción del Paraíso.

Su primera obra es *Los días azules* (1985), reeditada en 1999 en un solo volumen titulado *El río del tiempo* que reúne sus cinco primeras novelas, como una especie de calco del Pentateuco, aunque en una versión moderna, trasgresora y en otra tierra, en la Babilonia moderna: Colombia. Treinta años después en su novela *¡Llegaron!* (2015), retoma de nuevo la temática de *Los días azules* aunque con otro tono discursivo que pareciera completar los vacíos dejados en el primero. Podríamos hablar de un texto del *Nuevo Testamento*, como si el autor quisiera completar una obra inconclusa, la cual parte desde la Biblia, y que dentro de las críticas y contestaciones que siempre se le han objetado la principal es de tener varias versiones, de repetirse, de contradecirse y no concordar, ya sea en hechos, lugares o fechas, pero son justamente sus equivocaciones que se vuelven su propia defensa, ya que es muy difícil que personajes, en épocas diferentes con variedad de lenguas y orígenes, puedan contar los eventos de igual manera. El hombre mismo no tiene la posibilidad de recordar su propia vida tal y como la vivió y más aún si en el paso del tiempo se fueron perdiendo los otros testigos de la historia, entonces, ¿a partir de qué y cómo reconstruir los hechos de nuestros orígenes?

Pareciera que la respuesta a esta encrucijada estuviera justamente en el *Principio* de todo, la creación divina: «Telle fut l'histoire du ciel et de la terre, quand ils furent créés[3]». La palabra exacta que

3. *Libro de la Biblia*, Génesis 2: 4, Edición francesa de la Biblia de Jerusalén.

encontramos en la cita «c» de la edición de la Biblia de Jerusalén es «tôledôt» en hebreo y que significa «descendencia» y luego la historia de un ancestro y de su linaje y que encontraremos en los versículos Gn 6: 9; 25: 19 y 37: 2, con lo cual explican que por el uso de esa palabra ahí, la creación es desmitificada y es el comienzo de la historia, la cual no será más como a Sumeria en Egipto, una continuación de engendramientos divinos [4].

Vallejo en su obra intenta reconstruir su infancia y su juventud y con ellas reencontrar a aquellos que la habitaron para así encontrar las respuestas al sufrimiento, al vacío y a la verdad del origen:

> Pero permítaseme volver atrás unas páginas para seguir adelante: al brumoso Alto de las minas que me envuelve con su manto. Así procedo yo, construyendo sobre lo ya escrito, sobre lo ya vivido. El hombre no es más que una misera trama de recuerdos, que son los que guían sus pasos. Y perdón por el abuso de hablar en nombre de ustedes pues donde dije con suficiencia "el hombre" he debido decir humildemente "yo" [5].

Los días azules y *¡Llegaron!* se centran en los primeros años de la infancia en Santa Anita lugar que es descrito como el Edén:

> Después de la portada venía el camino de la entrada, una subida de cascajo blanco. A la derecha la palma. A la izquierda un naranjal. Y un árbol que se llamaba carbonero, florecido de unos gusanos amarillos, engañosos, redondos como borlas de oro [6].

El árbol en cuestión que ellos llamaban «carbonero» era una acacia, el árbol con el cual Dios ordenó construir «el Arca de la Alianza» (Éxodo 25: 10–11*).* El árbol representa el lugar sagrado, pero ya desde el comienzo vemos que la reconstrucción del Edén trae consigo una imagen engañosa y en *¡Llegaron!* aparecen como «gusanos traicioneros», este lugar no será el fiel reflejo del original y por lo tanto

4. *La Bible de Jérusalem*. Paris: Le Cerf, 2019, p. 39. Citación original: «En hébreu tôldedôt, propement "descendance", puis histoire d'un ancêtre et de sa lignée, cf. 6 9; 25 19; 37 2. Par l'emploi de ce mot ici, la création est deythisée, elle est le commencement de l'histoire, elle n'est plus, comme à Sumer et en Égypte, une suite d'engendrements divins.»

5. Fernando Vallejo. *El desbarrancadero*. Buenos Aires-México-Madrid: Alfaguara, 2001, p. 180.

6. Fernando Vallejo. *El río del tiempo*, *Los días azules*. Buenos Aires-México-Madrid: Alfaguara, 2002, p. 40.

lo que allí aparece no será lo que parece. Y así se lo hacen saber los niños a los abuelos: «No te vendieron una finca, abuelo. Te vendieron un pantano». «No, niños, la finca es un edén, tiene agua propia[7]». Esos niños gracias a la edad de la inocencia podían ver la realidad tal cual. Este *locus amoenus* como lo llama la voz narrativa «como quien dice una delicia, donde sobraban naranjas[8]». Era un pantano, era lo que quedaba de lo que algún día fue un paraíso y que Dios había condenado a ser una tierra mala (Génesis 3: 17), por culpa de la desobediencia de la mujer la cual fue condenada con su cómplice que también encontró lugar en ese paraíso perdido:

> Y en los patios una enredadera frondosa, una bugambilia, un curazao para más precisión, por donde se perdían, sinuosas culebras. Aunque a veces llegaba a tal su descaro que se metían a la casa. La abuela, al amanecer las mataba con un garrote torcido, goroveto, su bordón. O las perseguía hasta sus moradas secretas. Cierro los ojos y te veo, abuela matando culebras en el corredor con tu garrote[9].

La mujer transgresora : revive el caos.

Aquí aparece la abuela que durante todo el relato será la única imagen sagrada de la mujer bíblica, quien además cumple a cabalidad los designios de Dios (Génesis 3: 15). La abuela es Raquel, la gran matriarca de la familia Rendón Pizano:

> Raquel Pizano, Raquelita, que fuiste inocente y pura: ¿por qué matabas con palo a las culebras […] que eran rutilantes, hermosas. […] si vos querías tanto a los animales? A los perros, a las gallinas, a los marranos, a las vacas… ¿Y cómo le hiciste para tener hijos sin mancillar tu pureza[10]?

Ella fue la representación divina de la mujer sagrada, fue más santa que la propia madre Laura, con la cual compartía apellido «Upegui» pero la abuela Raquel lo tenía doble, lo que la hacía el doble de Santa que la Santa madre Laura Upegui. Pero si la abuela era una Santa, Lía era todo lo opuesto, era el demonio, el caos a quien le está

7. Fernando Vallejo. *¡Llegaron!*. Buenos Aires-México-Madrid: Alfaguara, 2015, p. 34.
8. Fernando Vallejo. *El río del tiempo*, *Los días azules*. *Op. cit.*, p. 49.
9. *Ibid*., p. 40.
10. Fernando Vallejo. *¡Llegaron!*. Op. cit., p. 53.

escribiendo dos libros, «Lía o el desgobierno del mundo y Critica de la Maldad Pura». Lía, la matriarca, la protagonista de su relato: «Lía, por Dios –decía papi, el único que conservaba la cabeza fría–, ya deja esa obsesión. No. Colombia es un matriarcado [11]».

Colombia, convertido en un matriarcado, es un país totalmente descompuesto a raíz de la presencia de Lía quien será la representación del desorden de las cosas, del caos: «Lía no gobernaba ni dejaba gobernar. Y en violación a principios sagrados estatuidos por Yavé en la Biblia, no respetaba derechos de progenitura ni jerarquía alguna [12]». La familia, corazón de la sociedad se transforma en un caos, (Génesis 3: 16*),* y la sociedad como tal tiende a desaparecer al menos en la obra Vallejiana:

> No puede haber sociedad sin orden. Enemiga sin irle ni venirle de la entropía, esta mujer dañina, reina del caos, convirtió mi casa en su manicomio y el manicomio en el Armagedón. No hay peor mal para una nación que la desaparición del Estado. Entonces cada quien hace lo que le canta el culo. En el desastre de mi casa tienen retratada a Colombia [13].

Esta nueva jerarquía, esta nueva familia es la manera como Vallejo construye sus novelas, reconstruye una nueva imagen familiar a partir de la madre y la abuela, ya no es la historia de *patriarcas,* sino de *matriarcas*, quienes predominan en la construcción y evolución del discurso de la vida de la voz narrativa, las apariciones esporádicas de la figura paternal son muy pocas, así como sucede en la familia de Jesús con un Padre invisible, del cual se presume su paternidad, pero la cual así como su presencia no puede ser comprobadas. José la figura sustituta no tiene ni voz ni voto en el relato, que es lo que sucede con Vallejo, su *Trinidad* autor–narrador–personaje crece con una madre y un padre ausente, y una abuela presente, pero las dos contribuyen a darle la vida a la voz, por lo tanto podemos hablar de una restitución de *La Sagrada familia,* una familia muy particular donde las mujeres son quienes engendran (Génesis 3: 20*)* y que en realidad son las que desde la Creación han intervenido en los asuntos más importantes de la vida de los hijos, y de alguna manera cambian el destino: Eva y el fruto prohibido; Rebeca y la usurpación de la bendición de Isaac;

11. Fernando Vallejo. *El río del tiempo, Los días azules. Op. cit.*, p. 54.
12. Fernando Vallejo. *¡Llegaron!. Op. cit*., p. 132.
13. *Ibid*., p. 132.

Tamar y Juda, etc., por tal razón la voz narrativa es el fruto de un linaje matriarcal, lo opuesto a la construcción bíblica donde son los hombres quienes engendran, constituyen el linaje patriarcal. Pero esa creación, ese linaje matriarcal qué podía dar, qué saldría de una abuela Santa, una madre demonio y educado por curas de la peor calaña:

> Al año siguiente entraba a estudiar con unos esbirros tonsurados de Satanás en el colegio del Sufragio. Qué fieritas los padrecitos salesianos, […] adoradores de un santo pervertido que tenía por amante a un niño. y que traían una furia seminal contenida les daba a esto verdugos nazis una falsa apariencia de salud en la cara, siempre a punto de explotar, y les pudría el alma y el aliento. Seis años, digo, de campo de concentración, pero sobreviví.
>
> Al terror físico se sumaba el moral: terror por partida doble. De aperitivo, los miércoles de ceniza nos servían polvo con gusanos: "polvo eres y en polvo te habrás de convertir" [14].

El Ángel caído : La imposibilidad de sobrellevar la pérdida o la separación

Del hijo-nieto salió el ángel-caído una especie de Mesías que no había nacido para redimir los pecados del mundo, sino para *re-volver* el orden:

> ¿Cómo era eso de que Jesucristo trocaba el agua en vino en las bodas de Canán? (San Juan 2: 1–16) ¿Estaba alcahuetiando la borrachera? ¿Y por qué sacar furioso a los mercaderes del templo? (Mateo 21: 12–13), Mi casa no es cueva de ladrones sino sitio de oración, y fuete. ¿Perdía la paciencia porque unos pobres señores con mujer e hijos estaban trabajando? ¿Por qué no los hizo entonces ricos si no quería que trabajaran? ¿O por qué no les construyó un mercado? ¿Y para qué hizo al ciego de nacimiento si después lo curó? (San Juan 9:1–14) ¿O no lo hizo él sino el Padre? Entonces, los desastres que hacía el Padre ¿los remediaba el Hijo? ¿Por qué más bien no ponerse antes de acuerdo los dos? ¿O los tres? Porque eran tres, ¿o no? ¡Dónde estarás François Marie Arouet! Bajo tierra, claro, pero a más de cinco mil metros de la superficie, en

14. Fernando Vallejo. *El río del tiempo, Los días azules*. *Op. cit,* p. 61.

> el último círculo, adonde van los que cometen el gran pecado de pensar. Quiero terminar como tú, en tierra caliente [15].

Frente a esta larga lista de interrogante que nacían en la inocencia del «ángel-niño» la voz narrativa desde el pasado de su infancia y la voz del presente, la del viejo, intentan comprender en algo la mentira, el engaño en el cual creció y que habita su memoria. Esos recuerdos contaminados de una realidad que fue construida bajo el dogma católico que pervirtió todo en su vida.

Tanto palabra, tanta recuerdo trae otro, su vida es como una *matrioshka*, dentro de una habita otra, y otra, y otra que cada vez se hace más lejana, más pequeña más difícil de reconocer, como una cajita china, son sus recuerdos. En cada recuerdo, en cada vida se va perdiendo, así como él se va perdiendo en su reflejo, no se reconoce y todo se distorsiona, las voces, los cantos, y ese recuerdo de su infancia rezando el Magnificat (Lucas 1: 46–56*)* hoy llegan y son un himno al horror que se vive en Colombia a causa de la violencia que corrompe la tierra:

> Deja ver tu brillo partiendo la luna. Machete de filo y sangre, machete de sangre y muerte, Alma Negra, Sangre Negra, Capitán Veneno, cortador de Cabezas, Rey del Reino de Thánatos, Señor de Colombia, ¡álzate! ¡Levanta mi brazo que voy a matar! "Glorifica mi alma al Señor y mi espíritu se llena de gozo al contemplar la bondad de mi Dios y Salvador, porque ha puesto la mirada en la humilde sierva suya..." Así rezaba la abuela,y nosotros en coro, como loros, con ella "en la humilde sierva suya", en femenino, como si fuéramos mujeres [16].

La pérdida hace de su vida una vía crucis de pasión, en medio de esa Babilonia que es Colombia que desde las guerras de independencia no ha salido de ese caos sangriento, él mismo tiene que enfrentar la tragedia, la separación de la madre, que será el suceso que desencadenará la desgracia que le abrirá las puertas al sufrimiento del narrador, y en este caso será la palabra quien lo lleve a perder la madre:

> Cuando aprendí a leer me metieron a la escuela, a un colegio de monjas que en el primer año era mixto: […] A mí me llevó

15. *Ibid*., p.63.
16. *Ibid*., p. 73.

> Lía una tarde, y tras de conversar un poco con la maestra (la señorita) me abandonó. Me dejó solo cortando el cordón umbilical que me unía a ella, a mis hermanos, a papi, a la abuela, al abuelo, a mi casa, a Santa Anita, a mi felicidad. Empecé a dar unos alaridos tales que se dirían un marrano que estuvieran acuchillando en el matadero. Después a fuerza de abandono, me calmé [17].

Esa separación es descrita como un abandono trágico, infligido por las propias madres cuya filiación aparece todavía en su estado natural, al niño aún no le han cortado el cordón umbilical, el cual no solo lo unía a su madre y a su familia sino más importante aún, a la felicidad; Es un sentimiento de abandono como el que Jesucristo sintió por su padre en la cruz (Marcos 15: 33–34*)*

En la escena descrita la animalización es extremadamente violenta, asistimos a una especie de holocausto, donde los niños «marranos» son apuñalados por sus propias madres, como si fuera un sacrificio, y aquí los gritos son alaridos de sufrimiento, ese mismo apuñalamiento del cual fue víctima Jesús. Pero como lo sabemos gritar es hacer un llamado a la vida, y para toda nueva vida, es necesario une *petite mort*.

El grito marca la ruptura con el universo maternal–paternal y una entrada en el mundo del bien y del mal, donde la nostalgia, ese *phatos* que nace de la separación que acompaña al hombre durante todo su peregrinaje. Y es la tragedia de su existencia que los autores expresan en sus escritos, esa lucha permanente entre la vida y la Muerte, que le permite al hombre aceptar la condena de la vida.

> Ni me pude acostumbrar al nuevo santo, ni volví a ver a la monjita misionera. Nos habíamos dicho nuestro amor con la mirada, pero se nos olvidó decirnos el teléfono. Mi amor desesperado la buscó por todo el barrio. Nunca la encontró. En vano esperé verla aparecer en misa de siete, de ocho, de nueve, […] Nunca apareció. Mi vida, ahora lo sé bien, habría sido muy otra de haberla encontrado: […] Esa tarde habían pasado a mi lado una señora de negro y un chiquillo de blanco: La Muerte y el Amor, que se siguieron de largo [18].

El niño-ángel fue abandonado por su madre y ve pasar a Eros y Thanatos, esta escena se repetirá una vez más en su vida, lo cual

17. *Ibid*., p. 59.

18. Fernando Vallejo. *El río del tiempo, Los días azules*. *Op. cit,* p.65.

marcará su destino para siempre: En otra presentación encuentra una niña con la cual va a tocar piano «la perversa sonata *Tempestad*. Mal comienzo». Al ser un chiquillo no supo cómo declarar su amor, no tuvo las palabras o mejor «se callaban», la perdió, la buscó, esta vez la encontró pero de nuevo las palabras no salieron, «Di media vuelta y desanduve mis pasos»; ahora el niño-viejo «Leyendo hoy el pasado con la fluidez del libro que está escrito, advierto que sólo esa mañana, en el corredor de esa finca de esa carretera pudo haberse cambiado mi rumbo [19]».

Pero ese cambio en su destino, en su rumbo no fue una elección personal, ni un azar del destino, fue un designio de Dios y esto lo comprobamos en el libro *¡Llegaron!*: cuando los niños le están dando al perro un bizcocho de novia de la abuela el cual:

> Solo se comía dos veces en la vida. El día de la primera comunión y el del matrimonio. Como yo no me casé (porque Dios me dio una cruz distinta, que algún día digo), sigo comulgando todos los días como si fuera la primera vez [20] […].

Aquí vemos la aparición de un Mesías portador de otra luz, un hombre con un destino truncado, un hombre que como Jesús no fue creado para el *amor* o al menos no de la manera que estamos acostumbrados. Esa cruz aparece en una especie de digresión donde podríamos permitirnos ahondar en algo que hace parte del aspecto personal del autor que usan para atacarle: la sexualidad tanto del autor como del narrador–personaje y más precisamente su homosexualidad, la cual Fernando Vallejo siempre ha evitado comentar y las pocas veces que lo ha hecho ha sido respondiendo sin responder, como en una entrevista donde la periodista le pregunta si él es homosexual, Vallejo le responde: «–No, yo soy bisexual. Me gustan los niños y los muchachos». Con esta respuesta Fernando Vallejo deja ver que su vida privada, la real no tiene que ser asociada a su ficción, dejando en claro que aunque la una se nutre de la otra son dos entidades diferentes, aunque en su obra el tema de la homosexualidad sea protagonista, como en *La virgen de los sicarios*, donde el narrador es un escritor, un hombre mayor que vuelve a Colombia años después para morir y se enamora de un sicario de 15 años, o como su hermano Darío protagonista del *Desbarrancadero* que muere de Sida y que también

19. *Ibid*., p.146.

20. Fernando Vallejo. *¡Llegaron!. Op. cit,* p. 31.

será un personaje clave de dos de sus libros del *río del tiempo*; su hermano Carlos de *Mi hermano el Alcalde* novela que relata su vida como alcalde del pueblo de Támesis, y quien también es homosexual.

Ese Mesías con cruz diferente, que [creció] *con Medellín* ve como él, el niño-ángel terminó caído en desgracia, como su ciudad y su país, totalmente pervertidos donde no hay más salida que la muerte (Génesis 6: 11–12*)*:

> Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita; crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó perder. La llamaban "la ciudad de la eterna primavera" y a mi "el niño Jesús": el niño Jesús resultó un demonio, y su Medellín –con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando– un infierno en verano [21].

Esa entidad trinitaria que va caminando con su cruz esperando encontrar la salida, el remedio para ese mal sabe que la única cura es la que le ha ido aplicando el Dios de la Caridad Cristiana: la Muerte, así como se la ha sido aplicada a los más de 800 muertos que lleva en su *libreta de los muertos*, donde pide ser anotado con la letra A, como paciente del avión. «Así: Avión, paciente del Con tinta roja, que los demás van con negra [22]». Pero no, no es A de avión es A porque simplemente él es el Alfa y la omega, el principio y el fin *(*Apocalipsis 22: 13-17*)*. Él, el creador de la libreta, el crucificado que va penando «con el verbo ser. Lo detesto. No lo resisto. Esa roña me pica día y noche el alma y de ella no me logro curar [23]». Los días azueles comienzan con la imagen de un niño que se golpea la cabeza contra el mundo, o bueno los recuerdos de ese «yo» golpeándose contra la tierra y así mismo termina la quinta novela del ciclo del *río del tiempo*, *Entre fantasmas*, con ese vago «yo» que se golpea en medio de los fantasmas que habitan sus recuerdos. *¡Llegaron!*, comienza con esa frase exclamativa que da comienzo a la novela y termina con ¡se fueron! Y si llegaron, alcanzaron su fin, quiere decir llegaron a la meta, terminaron, pero si terminar es comenzar, entonces cuando se acaba el libro con la palabra «se fueron» estamos hablando del verbo irse o de ser, el mismo que causa pena al narrador, y puesto que tiene un doble valor y por ende nos obliga a cuestionarnos: es

21. Fernando Vallejo. *El río del tiempo, Los días azules*. *Op. cit.,* p.144.

22. Fernando Vallejo. *¡Llegaron!. Op. cit,* p. 128.

23. *Ibid*., p. 127.

que ¿se fueron? o ¿ya no existen?, y si se fueron, ¿quiénes se fueron: la abuela y Elenita o ellos?, los que al «¡pum¡ tomaron la cuerva y se les perdieron de vista, a lo que Elenita respondió !se fueron!» Con lo cual nos anuncian su muerte, su fin. Ya que el autor nos habla que:

> En un principio era una inmensa Nada bañada de Luz y vino el Monstruo se hizo Tinieblas. *Fiat tenebrae*, dijo, *Et tenebrae factae sunt*. Miente el Génesis cuando cuenta las cosas al revés. La Biblia empieza mintiendo y como empieza sigue y como sigue acaba. Es un estúpido rosario de mentiras que rezan los protestantes y los judíos. Los católicos ni la conocen. Se tragan con la lombriz el anzuelo [24].
>
> ¿Y Dios? Que me lo muestren que ardo en ansias teresianas de verle la cara a ese Viejo. El vacío es mucho; la nada, nada; y Dios, mucho menos que nada. ¿Dios no llega a Nada? No es Nada. Hay que quitarle la mayúscula a ese engendro de clérigos estafadores y ponérsela a la Nada, Nuestra señora la Nada. Sobre los sólidos cimientos de la Unión Hipostática entre el Vacío y la Nada podremos construir entonces la moral única y verdadera que tanta falta le hace al mundo [25].

Y si todo comenzó mal, si hemos perdido todo entonces ¿Con qué remplazar el vacío de esa perdida donde nace el odio como única vía de salvación? ¿Luego de la separación… «le néant»? Bien, parece ser el caso de nuestro autor, donde se puede ver como un sentimiento nihilista surge de su escritura a partir de la perdida, *La Muerte y la Nada* se vuelven el origen pero también la causa de sus sufrimiento. El autor intenta darnos una solución: primero la memoria, incluso si esta es débil y poco confiable para dar una respuesta y luego la escritura, aunque esta también se pueda ver pervertida, el ejercicio de la escritura, de rememorar se convierte en todo un arte y se vuelve un medio para no sucumbir a la perdida, volver al origen es el camino para encontrar la verdad o lo que de ella nació.

24. *Ibid*., p. 48.
25. *Ibid*., p. 126.

PARADIS PERDU

De dioses impotentes y emulación de paraísos. Un esbozo de lectura en clave bíblica de *El celoso extremeño* de Cervantes (1613)

Teresa Rodríguez
FRAMESPA – Université Toulouse-Jean-Jaurès

Es bien sabido que, como la profana, la mitología sacra brindó a los poetas del Siglo de Oro un amplio arsenal de formas y contenidos que conformaban ya un imaginario común, fraguado a veces por el contacto directo con los modelos textuales, las más de ellas solo de oídas o tras el tamiz de otros textos. Un material primero sobre el que se entretejieron relaciones intertextuales y diálogos, algunos explícitos, otros más implícitos, bajo formas tan diversas como citas, nombre de personajes, paráfrasis y reelaboraciones múltiples que van del decoroso respeto de las fuentes a la parodia más corrosiva.

Uno de los ejemplos más significativos de la vigencia poética del hipotexto bíblico en las letras áureas lo ofrece sin duda la escritura de Cervantes. Solo en lo que se refiere al Antiguo Testamento —el menos representado, a decir de la crítica— Fine ha rastreado en el *Quijote* unos trescientos intertextos [1]. Del *Quijote* todos guardamos en memoria al Asuero de aldea, Camacho el rico, del segundo libro; y, en el primero, el breve espejismo de la Virgen y san José en las figuras, a primera vista tan opuestas al modelo, de la mora cristiana y del aguerrido capitán cautivo que llegan a la venta [2]; nos hacemos cómplices también de los guiños burlones del autor en las secuencias de apertura y cierre en el primer *via crucis* burlesco de un héroe más ingenioso que mesiánico: el giro cómico a la imagen de la natividad de Cristo en ese parto malogrado y a la vez fundador de don Quijote como caballero en la venta y los nebulosos contornos del llanto por un Cristo muerto en la escena del hidalgo descalabrado por el costalero de la procesión campesina: cuerpo yacente al lado de un

1. Ruth Fine. «La presencia de la Biblia en la obra teatral de Cervantes». *In* Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds). *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid Francfort: Iberoamericana Vervuert, 2010, p. 71.

2. «El propósito de revivir la estampa de San José y la Virgen, puesto de relieve con la presencia del asno y del atavío oriental es obvio [...]», Francisco Márquez Villanueva. *Personajes y temas del «Quijote»*. Madrid: Taurus, 1975, p. 115, en Michel Moner. «Moros y cristianos en *el Quijote*: el caso de Zoraida, la mora cristiana (*don Quijote* I, 37-42)». *In* Caroline Schmauser, Monika Walter, *¿«¡Bon compaño, jura Di!»?: el encuentro de moros, judíos y cristianos en la obra cervantina*. Iberoamericana Vervuert 1998, p. 51.

Sancho plañidero y de la *Mater dolorosa* que los del pueblo llevaban en andas. En los ejemplos citados, cada texto en co-presencia arroja una imagen propia (la estampa sagrada para el *scriptio* inferior, la propia iconografía de la historia quijotesca para el *scriptio* superior), imágenes primero en paralelo que, por obra y gracia de Cervantes, se van acercando la una a la otra a medida que avanza el relato hasta llegar a fusionarse fugazmente en una imagen única y compleja que las abarca a ambas.

Más allá de las reelaboraciones serias o burlescas de la fuente, para el lector de hoy Cervantes mantiene con el texto sagrado una relación que bien podríamos calificar de «autoral»: al arquitecto divino, un poeta demiurgo que fabrica arquitecturas de ingenio; a la Biblia, conjunto de libros y libro de libros, ese otro libro de libros (así lo llamaba Francisco Ayala) que es el *Quijote*, novela de novelas, cajón de sastre y vasto palimpsesto en el cual se encierran todas las formas de narración de su tiempo. Biblia y *Quijote* aparecen como dos caras de un díptico donde se encaran lo sagrado y lo profano, un texto sentido como garante de la verdad revelada y otro que por meandros diversos reivindica su estatus de ficción. Y si la Biblia es uno de los sustratos mayores de la literatura occidental, todas las novelas modernas, lo sabemos, tienen algo del *Quijote*.

Valga esta breve digresión para recordar hasta qué punto y bajo qué diversidad de fórmulas el texto bíblico pesa en la obra de Cervantes. Las páginas que siguen no correrán sobre la historia del viejo hidalgo, o al menos no directamente, sino sobre uno de los relatos contenidos en las *Novelas Ejemplares* sacadas a la luz en 1613[3]: la *Novela del Celoso Extremeño*. La novelilla en cuestión es sin duda una de las más conocidas y estudiadas, una de las más elogiadas también y, según-Rosales[4], la que mayor semejanza estilística presenta con la primera parte del *Quijote*. Algo late además del malparado hidalgo manchego en el viejo Carrizales que protagoniza el relato. Sobre todo, comparte

3. De las dos versiones de la obra, nos ocupamos exclusivamente de la impresa de 1613, sin atender al manuscrito de Porras de la Cámara (1606-1609) ni a las variantes textuales y de argumento que diferencias ambas versiones. Citaremos por la edición de García López (2001). Citaremos por la edición de García López (Miguel de Cervantes. *Novela del Celoso extremeño*. In *Novelas ejemplares* [1613]. Barcelona: Crítica, 2001, pp.325-369).

4. Luis Rosales. *Cervantes y la libertad*, II. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960, p. 421.

El celoso extremeño con el *Quijote* su dimensión de texto marcado por la ambigüedad [5] y, como tal, de obra abierta [6]. Sobre el texto, en efecto, hay un amplio abanico de interpretaciones e hipótesis de lo más variopinto. Nos acogemos al sagrado de su sentido abierto y un tanto escurridizo para proponer en estas páginas una lectura en clave bíblica de la novelilla.

Mejor que desenterrar la emergencia de la Biblia en el texto cervantino, esto es, mejor que un rastreo de las fuentes, nos interesa explorar cómo Cervantes se apropia del texto bíblico matriz, lo reelabora y manipula para formar con ese barro primero algo original y profundamente coherente en los planos estilístico y conceptual. Los episodios de la Creación y la caída del Génesis dan una de las urdimbres [7] sobre la que se cruzan las historias de los protagonistas de la novela (también en *El celoso extremeño* se cuentan un acto de creación y una caída); episodios bíblicos que Cervantes pasa por el filtro de un prosaísmo desacralizador en lo que atañe a espacios, tiempos y personajes. En los cimientos mismos del relato cervantino, en ese rescate de un texto fundacional reformulado a tenor de los nuevos tiempos y de una escritura nueva, figura el dinero, una de las grandes

5. «Son precisamente las ambivalencias y los misterios irresueltos en *El celoso extremeño* los que nos conducen a una meditación iluminadora cuyo proceso y resultados no son necesariamente los mismos para todos pero que tampoco nos llevan a la deriva en el mar del relativismo» (Helena Percas de Ponseti. «El misterio escondido en *El celoso extremeño*». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, xiv, 1994, p. 152). Una buena parte de la ambigüedad de la novelilla es efecto de la configuración y funciones del narrador: un narrador a primera vista omnisciente, pero cuya voz da informaciones contradictorias y a veces subjetivas, y narrador, en definitiva, de quien el lector no se puede fiar (ver al respecto Marcos García Pérez. «Narrador e interpretación en *El celoso extremeño*». *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, Vol. 0 (2019), pp. 3-14). Tan poco fiable como las voces narrativas del *Quijote*, más que guiarnos de la mano por la historia, el narrador nos precipita a un juego de pistas con balizas y señales un tanto traicioneras.

6. Véase Juan Bautista Avalle-Arce. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975, pp. 67-69.

7. Una de las urdimbres, pero no la única. Nuestra opción de lectura explora la relación entre el texto cervantino y el bíblico, a sabiendas de que en las referencias simbólicas que arroja el relato confluyen tradiciones múltiples, en particular las de una mitología profana (Hades y Hespérides, Plutón, Orfeo y Hermes) que abrazada constantemente la sagrada, como bien había señalado Dunn (Peter N. Dunn. «Las *Novelas ejemplares*». *In* J. B. Avalle-Arce *y* E. C. Riley (ed.). *Suma Cervantina.* London: Tamesis Books, 1973, p. 102).

líneas directrices del relato y, a nuestro juicio, uno de los grandes protagonistas del mismo.

Sigamos en nuestra lectura el hilo argumental de la novelilla. Las primeras páginas nos ofrecen brevemente prosapia y juventud del protagonista, Felipo Carrizales. Viene de padres nobles y es natural de Extremadura. El topónimo —pensemos una vez más en la Mancha de Alonso Quijano— funciona como tarjeta de presentación: como bien se sabe, los extremeños son celosos: «celoso» y «extremeño» quedan trabados ya desde el título en un pleonasmo[8]. Carrizales será personaje de extremos, como su tierra misma: la *Extrema Dorii*, la frontera del Duero. El nombre mismo del Duero (Durius o Dorios, el río Douro de los portugueses) se enlaza fonéticamente con el vocablo «oro»: Extremadura y Carrizales —en su sentido literal, un espacio de carrizos— instauran en el texto la imagen de dos espacios irrigados metafóricamente por el precioso metal. Todo ello se confirmará más adelante en el relato.

Pero no adelantemos acontecimientos y volvamos al texto, a la prehistoria del conflicto narrativo donde, por el momento, el oro brilla por su ausencia o, por mejor decir, por su despilfarro. El joven Felipo abandona su lugar de origen para recorrer mundo o, cuanto menos, una parte del imperio: España, Italia, Flandes. Allí, entregado al ocio y a las mujeres, dilapida su herencia. «Como un otro Pródigo», nos indica el narrador. Si la antonomasia alude de manera directa al texto de los evangelios, el adjetivo «otro» es marca ambigua que señala tanto la analogía como la distancia entre nuestro protagonista y el personaje de la parábola: Carrizales, un Hijo Pródigo más, pero a la vez *otro*, distinto. Y es cierto que las diferencias están ahí: con el hijo pródigo del texto de san Lucas Carrizales coincide en el dispendio de la fortuna, que no en la contrición. De hecho, el muy liberal y libertino muchacho no recibirá ni acogida ni perdón del padre, pues continúa su peregrinación un tanto apicarada más allá de la muerte de sus progenitores y nunca volverá a casa[9]. Será en

8. Sobre el sentido y la base folklórica de la relación entre los extremeños y los celos, ver Maurice Molho. «Aproximación al *celoso extremeño*». *NRFH*, 38, n° 2 (número monográfico dedicado a Cervantes), 1990, pp. 746-747.

9. Brown le da un alcance mayor a esta alusión, temprana en el relato, al referente bíblico, considerando que se proyecta como estructura compositiva a lo largo de la novela, en particular con los temas del perdón y del arrepentimiento (Kenneth Brown. «Notas sobre los elementos mitológicos, bíblicos

Sevilla, el espacio de todos los placeres, en las antípodas de la severa Extremadura, donde sepulte sus últimos ducados y donde empiece a reflexionar sobre el porvenir.

Sevilla es, pues, el lugar donde —necesidad obliga— acaba el descarrío de Carrizales. Cierre de un ciclo vital y comienzo de otro, por cuanto Sevilla le ofrece una puerta abierta al Nuevo Mundo, a un nuevo espacio y a una vida nueva. Y el arruinado Felipo, dejados atrás los años de la juventud (tiene cuarenta y ocho años, entra en la madurez, en la edad llamada de la varonía o gravedad) se embarca en Cádiz hacia la Tierrafirme, es decir, hacia el Perú, la Castilla del Oro; tierras cuyo nombre evocador invitan a la mudanza: 'Tierrafirme', o la estabilidad después de tan largo trasiego; 'Castilla del oro', promesa de riqueza para el arruinado.

El imaginario del Renacimiento, lo sabemos, había contemplado la tierra de las Indias como el enclave del paraíso terrenal o, cuanto menos, como un segundo paraíso —un paraíso de sustitución— que la divina Providencia había ofrecido a la muy católica España. De tal enfoque mítico poca cosa queda, a decir verdad, en el texto. Cervantes, un Cervantes desengañado y un tanto dolido quizás por habérsele cerrado el acceso a las Américas, nos presenta el nuevo mundo como un Edén mancillado y corrompido, un inframundo sin ley donde habitan asesinos, prostitutas y estafadores de todo género. Recordemos el texto:

> Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad [Sevilla] se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconduto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos (p. 326).

De este primer perfil americano nos interesa sobre todo la hipérbole, la deformación hasta el esperpento nacida por la inversión de un imaginario eufórico. El pretendido Edén queda convertido así en una corte de milagros, un reino de Monipodio: la extensión, más allá del Océano, de los arrabales poco recomendables de una

y folklóricos en *El celoso extremeño*». *In* Donald W. Breznick, *Studies on Don Quijote and the Othr Cervantine Works*. South Carolina: Spanish Literature Publications Company York, 1984, p. 68 y p. 74).

Sevilla moralmente decadente. En este contra-paraíso, en este Edén suburbial, se produce la lenta mutación de Carrizales: allí, en tierra de Indias, pasa veinte años y, dejadas ya atrás las imprudencias del pasado, acumula en Perú una enorme fortuna. Con sesenta y ocho años vuelve nuestro extremeño a Sevilla cargado, literalmente, de oro y plata.

Durante esos veinte años en el espacio americano se le han muerto amigos y parientes. Así que Carrizales regresa a España para encontrarse totalmente solo. La soledad de Carrizales es la soledad del indiano, condenado a un imposible retorno por cuanto la tierra a la que vuelve no es ya la misma que había dejado al partir. Claro que poco tiene Carrizales de personaje nostálgico o sentimental. A defecto de ser emotivo, es reflexivo, y sin el mínimo cargo de conciencia vuelve la espalda a su Extremadura natal so pretexto de que la extrema pobreza de sus vecinos perturbaría la tranquilidad —tranquilidad de rico— que se ha dispuesto saborear hasta el final de sus días:

> consideraba que la estrecheza de su patria era mucha y la gente muy pobre, y que el irse a vivir a ella era ponerse por blanco de todas las importunidades que los pobres suelen dar al rico que tienen por vecino, y *más cuando no hay otro en el lugar a quien acudir con sus miserias* (p. 330. El subrayado es nuestro).

Y Carrizales se queda momentáneamente en Sevilla. Vemos aquí el primer hilo de una tupida red de ironías trágicas, ligadas menos al destino que a los «extremados» cuidados que le impone la riqueza[10]. La fascinación y el brillo del oro nublan el discernimiento del personaje. ¿Cómo preferir, cuando de tranquilidad se trata, una Sevilla populosa, agitada y voraz a la enjuta Extremadura? ¿Por qué abandonar la patria chica para abrazar el puerto abierto de una tierra de nadie? Sevilla la mercantil, imperio del comercio, le gana al espacio natal. De la cita emergen también los signos incipientes de una vaga confusión entre el ministerio de Dios y el ministerio del hacendado: «Cuando no hay otro a quien acudir con sus miserias». Primera hue-

10. «[…] Cuidados acarrea el oro y cuidados la falta dél; pero los unos se remedian con alcanzar alguna mediana cantidad, y los otros se aumentan mientras más parte se alcanzan.
Contemplaba Carrizales en sus barras, no por miserable, porque en algunos años que fue soldado aprendió a ser liberal, sino en lo que había de hacer dellas, a causa que tenerlas en ser era cosa infrutuosa, y tenerlas en casa, cebo para los codiciosos y despertador para los ladrones» (*El celoso extremeño*, p. 329).

lla, a la que seguirán muchas otras, de la omnipotencia —del sueño de omnipotencia, más bien— que confiere Don dinero.

Carrizales, en definitiva, se niega a endosar el papel de indiano protector en su espacio de origen. Esa función tutelar la ejercerá en Sevilla, espejo de las Indias. A defecto de valedor de miserables, en Sevilla jugará a creador.

Seguimos, pues, en el espacio sevillano. Carrizales, anciano, rico y profundamente solo proyecta, al contemplar el fruto de su trabajo (esto es, los cuantiosos lingotes de oro y plata, los recibos de inversiones donde ha puesto a fructificar su capital), proyecta, decíamos, la posibilidad de procrear un heredero a quien legar su caudal: una inversión más para evitar que la fortuna se pierda. Pero Carrizales se sabe celoso, de celos enfermizos —patológicos, diríamos hoy— y el matrimonio, con su corte de temores y sospechas en torno al frágil cristal de la honra, le aterroriza. Hasta el momento en que descubre por azar a la jovencísima Leonora, casi una niña (de trece o catorce años, nos dice el texto) asomada a la ventana y «sin ser poderoso para defenderse» (p. 330), se enamora. Ambos son nobles, pero de edad desigual y de desigual hacienda: Leonora es joven y pobre; Carrizales, viejo y rico. La tierna edad de la joven garantiza la tranquilidad del anciano y la fortuna del pretendiente es a su vez garantía suficiente para los padres de la doncella. Pronto empiezan a llover sobre la casa de Leonora regalos del prometido, dádivas que maravillan a la muchacha. El anciano, en resumen, hace la corte a la niña con pautas no muy diferentes a las que guiaran las transacciones comerciales con las cuales obtuvo fortuna. Las bodas, como luego las de Camacho y Quiteria en el segundo *Qujote*, adquieren aires de acomodo o acuerdo mercantil: «informáronse las partes», se dice en el texto, frase que, recuerda García López en nota (nota 43, p. 331), tiene marcado sabor jurídico. Se informa, pues, el novio de la sangre noble de la doncella, se informan los padres de la novia de la fortuna del anciano y por veinte mil ducados se cierra la venta. Antes de que se celebren las bodas, Carrizales ha dado ya signos inequívocos de sus rabiosos celos.

Si la belleza de Leonora da al traste con la «especulación» vital que se había fijado el muy escrupuloso Carrizales[11], la breve edad

11. «El extremeño sobrevive a fuerza de imponer su voluntad defensiva sobre lo fluido e imprevisible de la vida misma. Y es precisamente lo imprevisible lo que viene a dar al traste con la firme resolución de no casarse», Edwin

de la muchacha le permite al sesentón recuperar parte de ese control que ha perdido con el asalto del dios Amor. Carrizales espera adoptar ante su joven desposada, como será el caso, los papeles de esposo y de padre. Esta turbia amalgama con tintes de incesto queda de relieve en algunos estudios[12]. De ella nos interesa ante todo la ilusión de poder que adquiere el pretendiente, acaparando para sí la potestad de las dos figuras masculinas de autoridad con respecto a la jovencísima Leonora.

La relación paterno-filial, decíamos, se ha ido fraguando en la mente del anciano desde su primera mirada a Leonora: «Casarme he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare» (p. 331). «Haréla a mis mañas»: «la conformaré a mis costumbres» o «la moldearé con astucia». La expresión es ambigua y su sentido abierto, pero recordemos con Covarrubias el origen del término: «maña vale destreza, y díjose *a manu* por ser la mano el instrumento de los instrumentos». *Hacer a mis mañas*, "hacer de mi mano". En la quimérica esperanza de engendrar un hijo, Carrizales emprende el proyecto no menos quimérico de modelar a su esposa-niña.

Para el futuro hogar conyugal el anciano compra por doce mil ducados una casa principal que manda transformar en bastión inexpugnable. En el texto se enumeran las diversas fases de la metamorfosis, fundamental para entender luego las acciones de los personajes. Importa por el momento resaltar cómo la trivialidad de la escena, con artesanos abriendo y cerrando paredes, se transfigura en un remedo de la Creación, con un Carrizales demiurgo y arquitecto milagroso:

> La segunda señal que dio Filipo fue no querer juntarse con su esposa hasta tenerla puesta casa aparte. La cual *aderezó* en esta forma : *compró* una en doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con

Williamson. «El "misterio escondido" en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes». *NRFH*, 38, p. 798.

12. Molho presenta, no solo una, sino tres relaciones incestuosas en torno a los movedizos triángulos actanciales que ocupan Carrizales, Leonora y Loaysa (Molho, *Op. cit.,* pp. 759-760). Del asunto se ocupa con mayor detalle Eduardo Urbina (Cf. «Incesto en *El celoso extremeño* de Cervantes y en *L'École des femmes de Molière*». *In* Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989, pp. 709-721).

> muchos naranjos; *cerró* todas las ventanas que miraban a la calle y *dioles* vista al cielo, y lo mismo *hizo* de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, *hizo* una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco; *levantó* las paredes de las azuteas de tal manera, que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa; *hizo* torno que de la casapuerta respondía al patio. (p. 332. El subrayado es nuestro).

El resultado de todo ello es una hermosa fortaleza de ventanas cegadas y puertas con custodio, cerrada al mundo exterior tanto para los vecinos de Sevilla como para la hermosa Leonora y su compañía, exclusivamente femenina, de sirvientas. El vago trasunto de la casa sin ventanas del escudero mísero del *Lazarillo*, mejor aderezada[13], pero igualmente tapiada y un tanto sepulcral. Un bastión inexpugnable, ricamente adornado en su interior, con hermosos tapices cuyas formas y colores labrados con arte suplen las imágenes vivas —femeninas todas ellas, eso sí— de la calle inaccesible. Al exterior de la casa y rodeado de un muro se extiende el jardín con fuente y abundantes naranjos. Espacio, en fin, que resulta para el celoso Carrizales a la vez ínsula y tierra firme donde «asegurar» sus sospechas, y para las mujeres un reino de jauja —otro espacio peruano— donde, insiste el narrador, dádivas y comida fluyen en abundancia. El cortejo femenino pasa el tiempo confeccionando y comiendo golosinas de miel y azúcar (un artículo casi de lujo que por aquel entonces llegaba

13. De «espeluznante» la califica Julia D'Onofrio («"En cárcel hecha por su mano" Rastros de la emblemática en *El celoso extremeño* de Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XXVIII, 2008, p. 19). La crítica ha subrayado el efecto de asfixia y encierro que se desgaja de la construcción carrizaleña y la casa se ha interpretado como cárcel (Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de las* Novelas Ejemplas. Madrid: Gredos, 1969, p. 176; Alban K. Forcione. *Cervantes and the humanist vision*. Princeton University Press, 1982, pp. 34-36), mostrándose también la correlación entre el mundo interior del protagonista y el espacio exterior que ordena erigir (Sergio Fabián Vita Proupech. «*El espacio mítico* en la *Novela del Celoso Extremeño*». *In* A. P. Bernat Vistarini. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1998, p. 496; Percas de Ponseti. *Op. cit.,* p. 140). Como reino de Hades la presentan Dunn (*Op. cit.*, p. 104) y Vita Propuech (*Op. cit.*, p. 496). En un vaivén continuo, la casa oscila entre paraíso y tumba, ambas imágenes amalgamadas en una imagen única, de la un Hades-Edén, aspecto bien resaltado en los estudios sobre la obra.

a Sevilla procedente, subrayémoslo, del Nuevo Mundo), y Leonor también en actividades infantiles, como la de «hacer muñecas[14]».

Con todo su primor y su opulencia, el universo cerrado del castillo conyugal (castillo d*el honor*-*Leonor*a) no es más que simulacro; un mundo de mentira concebido como una vasta y fraudulenta imitación del mundo prohibido de fuera, el de la urbe y el de la vida, expurgado de los objetos de tentación, es decir, de todo lo que de cerca o de lejos suene a masculino [15]. Las muñecas que fabrica Leonor son sucedáneo de una maternidad irrealizable —aludamos de paso a la *mise en abyme*: como el esposo, también Leonora, a su manera, juega a creador— y los dulces sabores —azúcar y mieles— con que regala Carrizales, un pecadillo de la carne que el propio esposo alienta sin reparar en gastos; pequeña gula como placer compensatorio con que remplazar en ese mundo sin hombres el otro pecado de la carne, el mayor, el de la lujuria, y golosinas como loto o brebaje de Circe provocadores de olvido [16]. Azúcar y mieles que, para Leonor, subsanan la insipidez de una vida conyugal cuyos frutos, nos dice maliciosamente el narrador, no eran para la joven «ni gustosos ni desabridos» (p. 333). Y es que

14. «Leonora andaba a lo igual con sus criadas, y se entretenía en lo mismo que ellas, y aun dio con su simplicidad en hacer muñecas y en otras niñerías, que mostraban la llaneza de su condición y la terneza de sus años. Todo lo cual era de grandísima satisfación para el celoso marido, pareciéndole que había acertado a escoger la vida mejor que se la supo imaginar, y que por ninguna vía la industria ni la malicia humana podía perturbar su sosiego» (*El celoso extremeño*, p. 334).

15. «Dígame ahora el que se tuviere por más discreto y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo, pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón. A los ratones della jamás los persiguió gato, ni en ella se oyó ladrido de perro; todos eran del género femenino […] Las figuras de los paños que sus salas y cuadras adornaban, todas eran hembras, flores y boscajes» (*El celoso extremeño*, p. 335).

16. «Y así, pasaba [Leonor] el tiempo con su dueña, doncellas y esclavas, y ellas, por pasarle mejor, dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. Sobrábales para esto en grande abundancia lo que habían menester, y no menos sobraba en su amo la voluntad de dárselo, pareciéndole que con ello las tenía entretenidas y ocupadas, sin tener lugar donde ponerse a pensar en su encerramiento», (*El celoso extremeño*, pp. 333-334). En una de los continuas vueltas y revueltas propias del relato, ese estado primero de letargo o de ataraxia femenina por medio de los dulces encuentra un eco, ya abriendo el desenlace, en el sueño profundo de Carrizales por el ungüento que, para burlar su vigilancia constante, le aplica Leonora.

sobre la aparente omnipotencia de Carrizales asoma una virilidad debilitada y estéril; la traza, en definitiva, de un poder impotente, oxímoron sobre el que se construye buena parte del relato.

La casa, en fin, es caverna sobre cuyas paredes se proyectan sombras de vida que la joven y cándida esposa interpreta como realidades:

> La plata de las canas del viejo, a los ojos de Leonora, parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen, se les imprime en el alma como el sello en la cera. Su demasiada guarda le parecía advertido recato; pensaba y creía que lo que ella pasaba pasaban todas las recién casadas (p. 335).

Así queda instalada en plena ciudad de Sevilla, la ciudad portuaria rapaz y corrupta, una suerte de puerto privado de candidez y pureza, más cercano al convento que al serrallo. Preside este gineceo la figura de un Carrizales erigido en padre creador. Es el suyo un remedo de paraíso sacado no de la nada, sino del oro y la plata peruana, y un paraíso cuyos orígenes degradados —el vil metal— resuenan en el nombre mismo de los que allí se encuentran: huellas del oro se advierten en el nombre de la niña, Leonora, trasunto femenino de un león-oro, quizás como «agudeza» burlona (¿no se encuentra el león en el reverso de los depreciados vellones de cobre[17]?); resuena también en el nombre de los únicos árboles mentados del jardín: los naranjos —los *aurea mala*— que dan al enclave un aire de jardín de las Hespérides; resuena también en el nombre del creador, Filipo, pues filipos o felipes, nos recordaba Molho siguiendo a Covarrubias, era nombre popular de ciertas monedas con la efigie de Felipe II[18]. Recordemos en fin que si el cortejo de féminas (criadas y dueña) de la casa acepta el encierro de por vida es por la generosidad que hacia ellas muestra Carrizales, quien compra la voluntad de unas y otras como antes había comprado la voluntad de los padres de Leonora:

> Íbase a sus negocios, que eran pocos, y con brevedad daba la vuelta, y, encerrándose, se entretenía en regalar a su esposa y acariciar a sus criadas, que todas le querían bien, por ser de condición llana y agradable, y, sobre todo, por mostrarse tan

17. Cf. José María de Francisco Olmos. «La evolución de la tipología monetaria en Castilla y América durante el siglo XVI». *In* J. C. Galende Díaz (dir.*). IV Jornadas Científicas sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo XVI.* Madrid: Universidad Complutense, 2005, 134-135**.**

18. Maurice Molho. *Op. cit.,* p. 749.

> liberal con todas. Desta manera pasaron un año de noviciado y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas (p. 334).

No parece posible calibrar esta segunda transformación de Carrizales en seudo hacedor divino o constructor de edenes sin tener en mente su transformación primera en las tierras del Perú. Sobre todo, sin atender a la relación especular que en el texto se establece entre los dos espacios, las Indias y la casa conyugal. El viaje de ida y vuelta del extremeño, de Sevilla al Perú y del Perú a Sevilla, es a la vez un viaje de ida y vuelta en el tiempo: Carrizales llega anciano a Sevilla e instaura en la metrópoli el enclave de un pasado mítico y primigenio, que es también —en copia más o menos deturpada— el de una América prístina. En una de esas paradojas tan propias de Cervantes, el mismo oro que había desnaturalizado el paraíso americano le permite a Carrizales erigir su breve paraíso privado en el centro de la agitada y muy mercantil Sevilla. Pero el oro —y aquí la paradoja roza la aporía— había pervertido la edénica edad de oro en los lugares de ultramar, y sobre ese mismo oro corruptor se levantan los cimientos del edén carrizaleño. Separados por un océano pero enlazados por el vil metal, el Perú de las Indias y la fortaleza de Carrizales devuelven ya desde el comienzo, cada uno a su manera, la imagen de un jardín de las delicias gangrenado por el dinero[19].

En el jardín-fortaleza donde reina como padre y señor el venerable Carrizales no hay árbol del conocimiento para Leonora, condenada a una infantilización perpetua entre las rejas de la que bien podríamos llamar, en un sentido propio, una jaula de oro. Mantiene el marido a la esposa-niña atrincherada como una segunda Eva en un paraíso

19. Como indica Dunn (*Op. cit.,* p. 100), según la concepción mítica del espacio legada por Antiguedad, el reino de los muertos gobernado por Hades/Plutón se situaba en los confines del Océano, al oeste y en el extremo del mundo. Dunn proyecta tal sentido a la acción de Carrizales, en particular a su enriquecimiento con «tesoros infernales» (*ibid.*): el oro y la plata subterráneos, como remedo de las riquezas de Plutón. A nuestro juicio, cabría extender la analogía, a la semblanza del espacio americano, máxime si tenemos en cuenta que también en el oeste, más allá del mundo conocido, se situó a las Hespérides, identificadas a las recién descubiertas tierras de Indias durante buena parte del Renacimiento. No hay espacio aquí para desarrollar el asunto que, por otra parte, nos alejaría —al menos parcialmente— de nuestro tema. Baste mencionar que la dimensión de paraíso ambivalente propia de la fortaleza de Carrizales late también tempranamente en la semblanza del enclave peruano, reafirmándose con ello los lazos simbólicos entre ambos espacios.

artificial rodeado de muros que deberían preservar la simplicidad de sus pocos años, entiéndase, que la mantendrían *de industria* en el estado original de inocencia anterior al pecado. Claro que ignorancia no significa forzosamente inocencia[20], por mucho que en el texto se insista en la terneza y candidez de los pocos años de Leonora. Es más, la ignorancia resulta peligrosa, por cuanto el desconocimiento de las contingencias y tentaciones de la vida impiden que se desarrollen en Leonora las armas para afrontarlas[21], de la misma manera que la privación de libertad castra la conciencia individual y el libre albedrío. En este sentido, una vez más, el paraíso de Carrizales es el revés del Edén[22]. Felipo el rico, a la manera don Quijote con la caballeresca, lleva el Libro a la vida, aunque, precavido y calculador como el experto comerciante que es, en su nueva versión de la Historia se eliminan todos los ingredientes que dieron al traste con el proyecto divino. Las extremadas precauciones darán al traste con el propio.

La amenaza —o la salvación, según se mire— viene del exterior, de la raza de los jóvenes ociosos y como tal enviciados, de los cuales Loaysa, el contra-protagonista, constituye un perfecto ejemplo. Carrizales, desde la experiencia de su juventud mujeriega, conoce los riesgos del mundo exterior. Lo que sí ignora el anciano es que los extremos cuidados de su guarda avivan la curiosidad dentro y fuera de los muros, y que él mismo ha ido labrando, en paradoja o ironía trágica, su propia ruina: poco pueden, en efecto, miel y azúcar contra el hambre de conocimiento. Como en el caso del árbol de la vida, el veto despierta el interés hacia el fruto prohibido, y lo despierta además en uno de esos temibles barbilindos, quien a su vez lo despertará luego entre las féminas encerradas:

> Uno destos galanes, pues, que entre ellos es llamado *virote* —mozo soltero, que a los recién casados llaman *mantones*— asestó a mirar la casa del recatado Carrizales, y viéndola

20. Ponseti (*Op. cit.,* p. 145) establece la diferencia, y estima que la inocencia de Leonora debe entenderse «en términos de desconocimiento del mundo en vez de en términos de instinto y de temple moral».

21. Así lo interpreta D'Onofrio, a Forcione (1982, p. 62): el encierro de la Leonora en un espacio impermeable a la inestabilidad del exterior es «condición que impide a la esposa-niña la posibilidad de conformarse como persona moral, pues se le niega el conocimiento del mal para poer elegir el bien» (Julia D'Onofrio. *Op. cit*., p. 19).

22. Ruth Fine. *Op. cit.*, p. 115.

> siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba.
>
> Supo la condición del viejo, la hermosura de su esposa y el modo que tenía en guardarla; todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expunar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada (p. 336).

Por encima de todo, ignora Carrizales el peligro de tener en casa una dueña. Y es aquí donde Cervantes le da un vuelco definitivo a la imaginería del Génesis y lleva hasta sus límites la reescritura paródica del hipotexto.

Tras el proceso de creación de mano del anciano viene la historia de la caída, esta vez de la mano de Loaysa. Y la caída se lleva a escena en un ambiente de farsa con ribetes de comicidad burlesca y de tragedia con algún que otro toque de farsa o auto sacramental. Para custodiar el *hortus conclusus* carrizaleño no hay querubín asexuado con espada de fuego, sino un viejo eunuco negro, Luis, amigo del vino, forofo de romances y luego armado de guitarra. Viene en guisa de ángel caído el agraciado Loaysa, un joven licencioso que por mera diversión jura ante sus amigos entrar en la fortaleza (¿casa? ¿cuerpo?) de la dama. Disfrazado de vagabundo tullido —el disfraz, como bien se sabe, es connatural del diablo—, nuestro Lucifer de pacotilla encandila al esclavo Luis gracias a la música: primero con sus canciones entonadas en la calle, esos romances interpretados ladinamente «a la loquesca»; luego, prometiendo enseñarle a tocar la guitarra y hacerlo «músico consumado» en menos de quince días. Mencionemos de paso la trivialidad burlesca con que se resuelve aquí, en el microcosmos degradado de Luis, la cuestión del pecado primero —la soberbia de pretender el conocimiento divino—, con una guitarra destartalada y falta de cuerdas (p. 343) como objeto de tentación (fruto o árbol de la vida) y un saber reducido a lograr «tañer sin vergüenza alguna en cualquiera esquina» (p. 338), que es lo que, literalmente, el mancebo le promete al eunuco.

Volvamos al relato. Al cabo de breves días Loaysa recibe la ayuda de Luis y logra pasar secretamente la primera de las dos puertas que cierran la casa. Allí, en el espacio intermedio entre interior y exterior, es una vez más gracias a la música que interpreta para dueña y sirvientes,

y en particular, al «endemoniado son de la zarabanda[23]» como ese «músico milagroso» rompe el vínculo entre criador y criaturas, entre dueño y siervas, y logra ganar a estas últimas a su propia causa.

Tras la tentación del oído, Loaysa prosigue su labor de seducción de las féminas tentando con la vista, dejándose contemplar por unas y otras a través del agujero barrenado en el torno, mudado ya el disfraz de pobre tullido con que se había presentado ante Luis por un atuendo de lo más vistoso: zaragüelles leonados, jubón con pasamanos de oro, montera de raso y cuello almidonado de encaje. Loaysa se presenta, en fin, ante las mujeres de la casa en la lindeza con que suele salir el Demonio en los tablados de autos y farsas áureos: 'muy galán'. Acceden las mujeres a tan airosa visión en plena noche, una vez dormido Carrizales, y como transportadas ante una aparición divina: «parecióles —reza el texto— que miraban a un ángel» (p. 348).

Lo que las hembras de la casa-monasterio interpretan como seráfica visión se nos revela a nosotros, lectores, la imagen de un anodino luciferillo urbano: un ángel a oscuras —estamos, recordémoslo, en plena noche— iluminado de segundas gracias al gesto vulgar y un tanto lascivo del eunuco negro, miserable caricatura del ángel portador de luz, que pasa un cabo de vela encendida de la cabeza a los pies del mozo, exponiéndolo a la avidez femenina como si de un fruto deleitoso se tratara: «Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y porque le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de vela encendido» (p. 348). La juventud y el porte del mancebo, la voz del cantor —voz de sirena o de serpiente, de ángel o de demonio— y la sensualidad de la música se encargan del resto: la dueña promete a Loaysa que le entregará a Leonora si el joven accede a satisfacer sus propios deseos, entiéndase, los de la dueña.

Desde el comienzo el relato ha ido dando signos de ambivalencia sémica, alentando en el lector interpretaciones encontradas, nunca excluyentes: Carrizales es mirado con el dinero, pero también liberal; Leonora es cándida de casada, ventanera de soltera; la casa es a la vez, y según se mire, Edén o reino de las sepultadas en vida, y Loaysa,

23. Esta «zarabanda endemoniada» resulta inversión de la «zarabanda a lo divino» que Loaysa le había prometido arteramente a Luis (p. 339), divinización en consonancia con esos «milagros» que, dice el muchacho, podrá ver Luis cuando le permita entrar en la casa. La dualidad celeste/diabólico se fija muy tempranamente en la construcción de Loaysa.

tanto ángel como demonio, salvador como devastador. En clave dilógica funciona también la identificación del «músico milagroso» con Orfeo: en paralelo a la trivial analogía como forma de celebrar el arte —por otra parte, bastante mediocre— de Loaysa asoma, y de forma evidente, la imagen del tracio entrando en el inframundo para rescatar a su amada, imagen que se proyecta y funde con la poco heroica acción de nuestro mozalbete. Incluso aquí, los textos sagrados siguen reverberando, pues el lector recuerda sin duda los enlaces ya añejos entre el modelo órfico y la imagen crística[24]. En este breve palimpsesto de símbolos, Loaysa, demonio de medio pelo, se perfila al mismo tiempo, y en todos los sentidos del término, como burdo y burlesco redentor.

La trabada unión de contrarios —los múltiples *baciyelmos*— se despliega en espiral vertiginosa por las últimas páginas del texto. Obedeciendo a este movimiento pendular donde todo puede significar lo uno y su contrario, la dueña «alta y grave» contratada por el anciano esposo como aya de Leonora se trasforma hacia el final en una monstruosa Celestina («hechicera y barbuda» la llama la esclava negra Guiomar) que pacta misión de tercería con Loaysa, como pactan Carne y Mundo con el Demonio en los autos del Quinientos. Ganada al cebo de la sensualidad (Loaysa), la vieja dueña libidinosa asume un papel diabólico cada vez más activo, al tiempo que el galán antes luciferino se va subordinando a la pasividad de objeto deseado: de manzana, en fin. Es ella, la dueña, quien interpreta ante la joven Leonora el consabido papel de serpiente bíblica, desplegando la habilidad retórica del perfecto sofista cuyo primer representante, a decir de algún que otro autor espiritual[25], fue el diablo:

24. Acerca de tal identificación sincrética, de su génesis y su evolución, se puede consultar Ramiro González Delgado. «Autores griegos cristianos y "Anábasis" órfica». *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, tomo 52-53, 2002-2003, pp. 197-224. Sobre tal sincretismo construye Calderón, como bien es sabido, su auto sacramental *El Divino Orfeo* (primera versión hacia 1633 y segunda versión de 1663). La espiral de sentidos se despliega cómicamente más adelante en la identificación de Loaysa a la vez como Cristo-maestro y Judas traidor, cuando entra en la casa y se encuentra con Luis : «[…] así como entró [Loaysa], abrazó a su buen discípulo y le besó en el rostro, y luego le puso una gran bota de vino en las manos y una caja de conservas y otrs cosas dulces […]» (*El celoso extremeño*, p. 342).

25. Como el primer sofista presentaba al diablo el jesuita Pereyra a finales del Quinientos (Lise Wajeman. *La Parole d'Adam, le corps d'Ève. Le Péché originel au XVI^e siècle*. Genève : Droz, 2007, p. 159).

> Fuéronse las criadas, y ella [la dueña] acudió a la sala a persuadir a Leonora acudiese a la voluntad de Loaysa, con una larga y tan concertada arenga, que pareció que de muchos días la tenía estudiada. Encarecióle su gentileza, su valor, su donaire y sus muchas gracias. Pintóle de cuánto más gusto le serían los abrazos del amante mozo que los del marido viejo, asegurándole el secreto y la duración del deleite, con otras cosas semejantes a éstas, que el demonio le puso en la lengua, llenas de colores retóricos, tan demostrativos y eficaces que movieran no sólo el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora sino el de un endurecido mármol.
>
> […] Tomó Marialonso por la mano a su señora y, casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos, la llevó donde Loaysa estaba, y echándoles la bendición con una risa falsa de demonio, cerrando tras sí la puerta, los dejó encerrados […] (p. 361).

El resto es bien conocido y se desarrolla a la velocidad de un paso de entremés. Tras ese burdo simulacro de desposorio con Loaysa, Leonora resiste valerosamente el envite de la carne y el sueño acaba venciendo a ambos jóvenes, que se duermen entrelazados en apariencia de amantes. Carrizales, profundamente dormido por efecto del ungüento que le había aplicado Leonora, se despierta, los encuentra juntos, contempla la tragedia de su honra y, sin despertarlos, vuelve a la habitación en busca de una daga para lavar la afrenta como todo digno marido de comedia que se precie, pero, impotente al fin, cae desmayado en su propia cama. Leonora se despierta, corre a la habitación y cree a su esposo dormido. Al despertar, Carrizales siente que la muerte se acerca y hace llamar a los padres de Leonora —su única familia—. En las reacciones enfrentadas de ambos esposos queda patente la ruptura de una armonía original, frágil armonía en ese edén de artificio, pero armonía al fin: «Lloraba Leonora por verle de aquella suerte, y reíase él con una risa de persona que estaba fuera de sí, considerando la falsedad de sus lágrimas» (p. 365). Las lágrimas y el dolor de Leonora tienen aires de duelo ante un paraíso perdido. Cierto que también de contrición, pues Leonora, como ella misma confiesa, había pecado «de pensamiento»: razón bastante para estimar que hay falta, y razón bastante para darle los laureles de la victoria por haber domeñado la tentación. Entre ambos límites Leonora ocupa más bien una franja intermedia y difusa, ni totalmente pecadora, ni totalmente santa: el espacio de lo humano.

La imagen de los dos durmientes, jóvenes y bellos, sella en el caduco anciano un triunfo de la naturaleza. El ciclo de la vida (sexualidad, muerte) arrasa de hecho el artificio edénico: la naturaleza ha tomado revancha sobre el oro, pilar del edén carrizaleño —nunca podrá Carrizales comprar la juventud que le falta—, ha implantado el erotismo en un paraíso hasta entones asexuado y la muerte en un espacio fuera del tiempo y las contingencias. Mientras el anciano agoniza, las puertas de la casa quedan, por olvido, abiertas, dejando entrar en el bastión ya expugnado el aire de la calle y dejando escapar al galancete culpable.

En presencia de suegros, esposa y de la taimada Marialonso, el moribundo Felipo denuncia el yerro de Leonora, carga contra la dueña y reconoce sus propios errores; el uno, haber ido contra el orden natural casándose tan viejo con muchacha tan joven; el otro atañe al orden espiritual, el haber sustituido a Dios, confiado en sus propios medios y no en la Providencia divina:

> […] como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina triunfado quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías, y que yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me va quitando la vida […] Yo fui el que como el gusano de seda me fabriqué la casa donde muriese […] (pp. 366-367).

El final del protagonista es justo castigo a un pecado de soberbia [26], en buena medida alimentado por una confianza ciega en el poder de la moneda.

26. Retomamos las palabras de Ruth Fine (*Op. cit.,* p. 112) sobre la obra: «Carrizales peca de soberbia (*hybris*), queriendo dominar el tiempo, el espacio y a las personas a su voluntad, comportándose como un dios todopoderoso […]» Y, más adelante (p. 115), refiriéndose al discurso final de Carrizales: «La repetición/confesión del error sirve e preámbulo a la anagnórisis, en la que Carrizales hace explícito el reconoccimiento de su culpa, en cuyo marco el sugeridor sintagma del veneno ["que yo mismo haya sido el fabricador del veneno que me va quitando la vida"] refuerza la alusión a la caída a través de la agencia crucial de la serpiente, con la que Carrizales parece también identificarse». Una vez más, los papeles que interpretan unos y otros se revuelven, y en el rol de Padre creador que se ha asignado Carrizales reverberan tanto la imagen de Adán-hijo como la imagen de la serpiente enemiga, enlazados ambos en el pecado de soberbia.

Orden natural, orden divino y orden mundano entran en harmonía como tres voces en ese concierto que es el texto, manteniéndose el relato en la justa medida, en el justo medio. Algo tiene de desgarradora la tragicidad en tonos menores de la secuencia: la anagnórisis —el sueño roto— de Carrizales como brusca conciencia de finitud, la persistencia del error trágico al no poder o no saber Leonora mostrarle su —relativa— inocencia, los llantos de unos y otros; y es evidente también la hondura espiritual que encierra el *mea culpa* del anciano. Pero la importancia que sigue cobrando aquí el muy mundanal oro rebaja lo que de extremado podría tener la secuencia. Significativamente, Felipo no clama por un sacerdote cuando se ve en el trance de la muerte, sino por un escribano para hacer testamento. El oro sigue infiltrándose en ese último destello de emulación divina por parte de Carrizales, cuando perdona la caída de la esposa/criatura, como el Esposo (Dios, Cristo) perdona al Alma en los autos sacramentales del siglo. Carrizales, no podía ser menos, redime con dinero: lega cuarenta mil ducados a su esposa, libera a los esclavos, deja dinero también a suegros y criados. Solo la dueña, como la serpiente bíblica, queda condenada, entiéndase, sin acceso a las arcas del anciano.

Plegado al poder de Dios, Carrizales se pliega también, y totalmente ya, al de la naturaleza. Sintiéndose remplazado por el gallardo mancebo, el anciano le deja libre la plaza de esposo y se queda en la de padre. Los ducados que le lega a Leonora no son herencia, sino dote (p. 367) en vistas de una futura unión con el mozo. Amén del dinero, le entrega a la muchacha la libertad, entendida como posibilidad de seguir el gusto:

> le rogaré [a Leonor] que después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo, a quien nunca ofendieron las canas deste lastimado viejo; y así verá que**,** si viviendo**,** jamás salí un punto de lo que pude pensar ser su gusto, en la muerte hago lo mismo, y quiero que le tenga con el que ella debe de querer tanto (p. 367).

Así bendice Carrizales la unión de los adúlteros, sacando de la nocturnidad la primera imagen pecadora de los dos jóvenes enlazados y santificándola a ojos de Dios y de los hombres. Se abre entonces en el relato el brevísimo espejismo de una boda segunda entre Leonora y Loaysa, boda acorde a las leyes naturales y reparadora las leyes sociales

con la que se borrarían tanto los yerros del anciano como los de la esposa y del rival. La comedia nueva habría apostado por ese final, por el triunfo de la pareja. Cervantes, tan diestro a la hora de jugar con las expectativas del lector, le da otro giro al asunto: la viuda-niña, antes pasiva y obediente, toma las riendas y cambia el final que Carrizales había escrito para ella. Leonora ingresa en un convento, no sabemos si como acto de rebeldía o como manso homenaje al esposo muerto, si para expiar su pecado de pensamiento o para dar prueba de virtud. En todo caso, sale del cenobio carrizaleño de las muertas en vida para entrar en el cenobio conventual de las muertas al mundo. Loaysa, por su parte, marcha frustrado a las Indias.

La corta aventura de Leonora (un año, un mes, cinco días y nueve horas, nos recuerda el calculador Carrizales), del falso Edén donde imperaba un aprendiz de Dios al convento consagrado al Creador divino[27], es un breve viaje de ida y vuelta, remedo del largo viaje de Sevilla a Sevilla de Carrizales. Del relato se desprende un efecto reiterativo, el de un eterno volver a empezar. No era otro, en definitiva, el sueño de Carrizales: una vuelta a los orígenes.

El efecto iterativo y analógico se amplifica a la vista del personaje rival, el joven Loaysa. El barbilindo, como bien ha señalado la crítica, resulta hechura de Felipo veinte años atrás: idéntica indolencia, idéntico mujerío, idéntica partida al Nuevo Mundo. Un Adán hecho a imagen del pseudo creador, y como los espacios y personajes de estos paraísos de artificio, un Adán degradado: Loaysa se presenta ya desde su primera aparición en la intriga no con el encomiástico nombre de «varón», *virus*, sino con el despectivo de *virote*, siendo los virotes, dice el texto cervantino, «gente ociosa y holgazana gente baldía, atildada y meliflua; de la cual, y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir; pero por buenos respectos se deja». Quizás en este sentido, de manera proléptica y no solo en clave de «paradigma de hermosura[28]» pueda interpretarse la identificación temprana de Loaysa con Absalón[29], el

27. Recuérdese que como «noviciado» presenta el narrador ese año que pasa el grupo femenino en la casa de Carrizales (*El celoso extremeño*, p. 334), analogía que se refuerza párrafos más adelante (p. 335): «No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas tan recogidas […]».

28. Ruth Fine. *Op. cit.*, p. 116.

29. « […] tantas cosas le dijeron a Leonor] sus criadas, especialmente la dueña, de la suavidad de la música y de la gallarda disposición del músico pobre (que,

hijo de David que se levantó contra su anciano padre y yació con sus concubinas.

Así se enlazan comienzo y final, Dios ilusorio y Adán apicarado, padre e hijo. Un ciclo vital en continuo cambio, pero que remite una y otra vez a un esquema único en la circularidad continua del tiempo mítico: creación y caída. En Sevilla, un hacendado anciano compra una utopía edénica, intenta llevar el texto bíblico —no el de caballerías— a la vida y acaba vencido por un galancete forjado a su imagen y semejanza que un demiurgo auténtico y un auténtico burlador, Cervantes, había colocado pícaramente en su camino.

Obra abierta, indicábamos al comienzo de estas páginas a propósito de *El celoso extremeño*. Abierta y proteiforme, y en gran medida obra abierta, justamente, por sus mudanzas de forma y de sentido: cosas y casos, acciones, espacios y personajes van cambiando constantemente de signo y apreciación sobre la marcha, construyéndose en la confluencia de representaciones que son a la vez analógicas y de signo contrario y obligándonos a un continuo reajuste de ángulo de visión y de interpretación. El universo ficcional y poético de *El celoso extremeño* es poliédrico y, sobre todo, bifronte. Como comentábamos a propósito del *Quijote*, imágenes a primera vista antitéticas van discurriendo en paralelo y se funden en una oximórica unión de contrarios, invitando jocosamente a estimar que las cosas no son tan sencillas ni tan inequívocas como a primera vista parecen.

Aquí, en términos de constructor de ficciones, asoma una *mise en abyme* entre el poeta y su criatura literaria cuyas relaciones se cifran, una vez más, en términos de contraste. El solipsismo de Carrizales[30] entra en un relato que plasma la «marejada de la vida[31]»; el estrecho paraíso carcelario construido y regido por la voluntad del protagonista, en el seno de una arquitectura poética donde libertad y la multiplicidad focal apuntalan el edificio textual. Y más allá de la metalepsis, esta vez en la relación intertextual entre escrituras y recepción, parecen encararse socarronamente un discurso monólo-

sin haberle visto, le alababa y le subía sobre Absalón y sobre Orfeo), que la pobre señora, convencida y persuadida dellas, hubo de hacer lo que no tenía ni tuviera jamás en voluntad» (*El celoso extremeño*, p. 348).

30. Juan Bautista Avalle-Arce. «El *celoso extremeño*», de Cervantes. *In* Lía Schwartz Lener e Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Editorial Castalia, 1984, pp. 199-200.

31. *Idem*, p. 200.

gico —el bíblico— y su univocidad interpretativa con un discurso elusivo y plagado de contradicciones que le otorga al lector el poder —el deber incluso— de participar activamente en la construcción del sentido. Claro que, en un contrapunto más, hasta el texto sagrado se convida a la mesa de trucos.

De l'exil de Caïn au chemin de Croix d'Edelmiro : deux exemples du substrat biblique dans la prose narrative espagnole d'après-guerre

Maylis Santa-Cruz
Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

Si les relations entre le texte biblique et la littérature espagnole ont pu faire l'objet de panoramas exhaustifs et de propositions de typologie pour des époques littéraires antérieures, cette approche a été moins plébiscitée par les critiques contemporains. Pourtant, les relations qui se nouent entre le roman contemporain et la Bible restent extrêmement fertiles et vont même s'intensifier avec la guerre civile et l'instauration de la dictature. En effet, les auteurs vont y puiser toute une série de métaphores, de symboles ou d'allégories pour rendre compte d'un réel qui ne peut plus s'exprimer de façon directe car la censure mise en place par le régime interdit toute représentation de la réalité espagnole qui ne correspondrait pas à la « fiction » imposée par le discours dominant. Le roman réaliste sous le franquisme n'est plus dans un rapport de *mimesis* avec son référent mais dans un dialogue entre le discours officiel et la proposition d'un contre-discours [1]. C'est dans ce discours oblique, dans ces tentatives pour mettre en place des stratégies discursives qui contredisent le mythe franquiste que la matière biblique va être invoquée afin de rendre compte d'une réalité bien différente de celle présentée par le discours dominant. Ainsi le mythe d'Abel et Caïn s'avère particulièrement fécond pour rendre compte du déchirement du pays pendant la guerre et les années de dictature qui ont suivi. En effet, la Genèse nous raconte comment Caïn, fils aîné d'Adam et Ève, tue son frère cadet Abel dont l'offrande a été préférée par Dieu à la sienne. C'est donc poussé par la jalousie que Caïn devient le premier meurtrier de l'Humanité. La référence aux deux frères n'est pas nouvelle dans l'histoire du roman espagnol contemporain, il suffit de songer à *Abel Sánchez* de Unamuno [2], roman de 1917, terriblement anticipatoire mais c'est au tournant de la guerre civile que cette référence va devenir presque obsédante chez certains auteurs.

Or il nous faut rappeler que dans la rhétorique franquiste l'idée même d'une guerre civile qui aurait vu s'affronter les Espagnols entre

1. Voir à ce propos : Geneviève Champeau. *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*. Madrid : Casa de Velázquez, 1993.

2. Voir à ce sujet, l'article de Lidia Sánchez de las Cuevas dans cet ouvrage.

eux, des frères qui partagent un même sang et un même héritage national est sinon bannie, du moins fortement concurrencée par la représentation d'un conflit mené contre l'influence voire l'invasion étrangère. Ainsi lors d'une déclaration au représentant de l'agence Havas le 27 août 1938, Franco affirme :

> La guerra de España no es una cosa artificial: es la coronación de un proceso histórico, es la lucha de la Patria con la antipatria, de la unidad con la secesión, de la moral con el crimen, del espíritu contra el materialismo, y no tiene otra solución que el triunfo de los principios puros y eternos sobre los bastardos y antiespañoles[3].

Dans la propagande franquiste, « la guerre d'Espagne » n'est plus un affrontement armé entre les habitants d'un même pays mais le soulèvement d'un peuple (« *Patria* ») contre les ennemis de ce dernier (« *antipatria* ») au sang corrompu (« *bastardos* ») et à la nationalité remise en cause (« *antiespañoles* »). Au conflit fratricide, Franco oppose l'image d'une identité collective fruit d'une longue Histoire (« *proceso histórico* ») et déplace l'opposition. Elle n'est plus entre concitoyens mais sur le terrain des valeurs : *Patria/antipatria, unidad/secesión, moral/crimen, espíritu /materialismo*. La guerre civile devient alors schématiquement le combat d'un peuple espagnol « *puro y eterno* » contre des forces qui souhaitent anéantir cette unité nationale. Cette redéfinition de la guerre civile va perdurer et s'imposer dans le discours dominant des premières années du franquisme. Il sera non seulement difficile pour les auteurs restés en Espagne de parler ouvertement de la guerre civile mais même interdit de la représenter comme un conflit fratricide au risque de mettre à mal cette « *Patria unida, grande y libre* » prônée par le discours officiel. Il n'est alors pas étonnant de voir les romanciers réinvestir les figures bibliques d'Abel et de Caïn pour rendre compte de façon détournée de la scission mortifère qu'ont connue les Espagnols à partir de 1936. Le discours littéraire va se poser en contre discours de cette injonction extralittéraire en proposant des stratégies qui vont réintroduire cette idée de conflit entre frères et dont le motif caïnique est le fer de lance. Il fait appel à une « compétence culturelle » largement partagée par les récepteurs de l'époque qui perçoivent et comprennent immédiatement non seulement le substrat intertextuel mais en saisissent

3. Francisco Franco. *Palabras del Caudillo, 19 abril 1937-31 diciembre 1938*. Madrid : Ed. Fe, 1939, p. 273.

également la portée métaphorique. C'est ce que nous allons tenter de démontrer par l'exemple de l'œuvre d'Ana María Matute avant de nous intéresser aux romanciers de l'exil et plus particulièrement à Ramón José Sender qui vit son déracinement comme un châtiment à l'image de Caïn chassé par Dieu. La Bible joue alors le rôle de trait d'union entre ceux qui sont restés et ceux qui sont partis, à la fois comme matériau commun issu d'une culture partagée mais aussi dans la volonté de ne pas abandonner le texte sacré et ses puissantes figures au franquisme. Chez les auteurs exilés, bien souvent communistes ou anarchistes, ce n'est pas le caractère sacré qui est convoqué mais la force des symboles qui parcourent la Bible et qui ont profondément marqué la conscience collective.

C'est sûrement dans l'œuvre d'Ana María Matute (1925-2014)[4] que la référence aux deux frères de la Genèse est la plus régulière[5]. L'arrière-plan biblique est présent dès son premier roman qui s'intitule justement *Los Abel* (1948). Il s'agit du nom des protagonistes du récit ; un nom de famille qui les marque du sceau du destin et de la fatalité mais qui les place également dans la lignée des favorisés, ceux qui possèdent les biens matériels, l'éducation, … face à ceux qui sont situés à l'autre extrémité de l'échelle sociale, les oubliés, les mécontents. Dans la Bible, Abel est favorisé par Dieu qui préfère son offrande à celle de son frère :

4. La critique a largement étudié cet aspect de l'œuvre matutienne. Nous pouvons citer, entre autres, la thèse de Solange Bussy, *L'affrontement fratricide dans l'œuvre narrative d'Ana María Matute* mais aussi les travaux d'Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea* (p. 292), de Janet Winecoff Diaz. « The Autobiographical Element in the Works of Ana Maria Matute ». *Kentucky Romance Quarterly*, 15, 1968, p. 144-145, de Margaret Jones. « Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana Maria Matute ». *Hispania*, 51, 1968, p. 416-423 ou encore de George Wythe. « The World of Ana Maria Matute ». *Books Abroad*, 40, 1966, p. 24-25.

5. Nous choisissons à titre d'exemple de développer l'exemple d'Ana María Matute mais ce motif biblique est présent chez de nombreux auteurs de l'après-guerre, citons entre beaucoup d'autres : *Nada* (1944) de Carmen Laforet où la narratrice assiste impuissante à la destruction de sa famille aux prises avec la violence fratricide qui oppose Juan, le père de famille, à Román, l'artiste cynique ou *Duelo en el paraíso* (1955) de Juan Goytisolo où des enfants livrés à eux-mêmes, dans un village des Pyrénées en 1939, « s'amusent » à jouer à la guerre et finissent par se prendre à ce jeu morbide en assassinant un enfant du village voisin qui se prénomme Abel ou encore *Diario de una maestra* (1961) de Dolores Medio où l'expression « *hermanos contra hermanos* » rythme les réflexions de la narratrice.

> Au temps fixé, Caïn présenta des produits de la terre en offrande au Seigneur. De son côté, Abel présenta les premiers-nés de son troupeau, en offrant les morceaux les meilleurs. Le Seigneur tourna son regard vers Abel et son offrande, mais vers Caïn et son offrande, il ne le tourna pas. Caïn en fut très irrité et montra un visage abattu. [Genèse, 4 : 3-5]

Le texte reste très elliptique quant au choix de Dieu de préférer l'offrande d'Abel et les exégètes ne semblent pas arriver à un véritable consensus. Cette absence d'explication participe peut-être également à l'intensification du sentiment d'injustice, entre le favorisé et le défavorisé, qui pousse Caïn vers l'irréparable.

Dans le premier roman de Matute, le motif d'Abel et Caïn se trouve dédoublé ; il est non seulement présent au sein de la famille protagoniste par l'antagonisme qui oppose Aldo-Caïn, l'homme de la terre à Tito-Abel, les deux frères ainés, mais aussi dans les relations qui opposent la famille Abel au reste du village. Tito est « l'Abel » des « Abel », le frère à qui tout réussit et qui attise alors la jalousie non seulement de son frère mais également du village qui l'accuse d'avoir brûlé l'église. Lorsqu'Aldo quitte le village avec sa femme et abandonne ses terres, Tito prend en charge la ferme et la nature elle-même, se montrant plus florissante que jamais, semble favoriser le plus jeune des deux frères. Tout comme dans le mythe biblique Aldo tue son frère dans un accès de jalousie.

Le mythe d'Abel et Caïn est le ressort privilégié d'Ana María Matute pour rendre compte de la guerre fratricide que se sont livrés les Espagnols et ainsi faire référence à un événement de l'Histoire récente sans pour autant subir les foudres de la censure. Toutefois, il n'y a aucune position partisane chez la romancière ni justification, le mythe biblique n'est là que pour pointer du doigt le péché originel de l'Homme : le mal et nous devrions même préciser, tant la dichotomie est structurante chez Matute, l'Homme adulte. Elle rappelle, dans la continuité du récit biblique qui place cet événement au début de l'Histoire de l'Humanité, que le mal, la violence extrême entre frères, le refus de la différence sont au fondement de la civilisation. C'est d'ailleurs en ce sens que l'épisode biblique prend sa dimension mythique, il participe d'une construction de l'originaire de l'Homme. En devenant le premier meurtrier de l'Humanité, Caïn la marque définitivement du sceau du mal et du péché ainsi l'univers narratif de Matute rend compte de cette violence intrinsèque de l'Homme en décrivant un monde adulte injuste, cruel et violent. L'Homme y est

présenté comme solitaire et l'objet de relations de domination entre les puissants et les faibles. Seuls les enfants semblent, pour un temps, exclus de ce monde de faux-semblants, d'iniquité et de jalousie. C'est d'ailleurs généralement par un acte de malveillance ou la découverte de la cruauté que les enfants basculent dans le monde des adultes, comme un acte originel à l'instar du meurtre d'Abel par Caïn. La guerre civile, en faisant éclater au grand jour la violence des hommes, a arraché du « paradis de l'enfance » toute une génération d'enfants, cette génération de « *niños de la guerra* » dont faisait partie Ana María Matute :

> Cuando estalló la guerra tenía yo aún no cumplidos los diez años de edad. Si bien es verdad que yo había presentido muchas cosas de esa otra vida que se me había velado cuidadosamente (mi mundo se encerraba en el colegio, las vacaciones en el campo, los libros de cuentos, el teatro) la vida se reveló bruscamente ante mis ojos, casi sin transición. De la noche a la mañana el mundo cambió a nuestro alrededor, y aquella paz en que vivía se había agrietado de arriba abajo. La muerte y la crueldad tomaron cuerpo, ya no eran una vaga idea […]. Se me reveló de pronto la perversidad del mundo, el reverso de aquel mundo que se me había ocultado, el odio[6].

Le récit d'Abel et Caïn est alors doublement opérant dans son œuvre : non seulement il traduit la guerre fratricide que se sont menés les Espagnols mais il rappelle aussi l'omniprésence de la brutalité et de l'injustice chez l'homme et dont les enfants sont les premières victimes.

L'épisode de la Bible est donc un *leitmotiv* dans toute la production de la romancière puisqu'on le retrouve dans son roman suivant, *Fiesta al noroeste*[7] (1953), qui retrace la relation conflictuelle entre Juan Medinao dont l'enfance ne fut que souffrance auprès d'un père abusif et d'une mère qui se suicidera, et son demi-frère qui par de nombreux

6. Claude Couffon. « Una joven novelista española: Ana María Matute ». *Cuadernos*, n° 54, novembre 1961, p. 53.

7. Un autre parallèle se dessine avec le texte biblique dans ce roman. Juan et Dingo sont des amis d'enfance mais ce dernier trahit cette relation lorsqu'il décide de s'enfuir avec les pièces d'or qu'ils avaient récoltées ensemble. Juan, le protagoniste, fait lui-même le lien avec la trahison de Judas envers Jésus : « *Juan Medinao no recordaba si eran treinta como el precio de Cristo, o más de cuarenta, como sus años* », Ana María Matute. *Fiesta al noroeste*. Barcelone : Plaza y Janés, 1999, p. 26.

aspects est tout son contraire. Pablo est fort, déterminé, il ressemble en tout point au héros traditionnel alors que Juan est rachitique avec une tête disproportionnée, un anti-héros amer. L'antagonisme complexe entre les deux frères se noue dès leur première rencontre : « *Juan Niño se abandonó plenamente al suelo, y lenta, sensualmente, le nació el odio y el amor al hermano*[8] ». Le conflit entre frères est également présent dans son roman récompensé par le Nadal *Primera memoria* (1959) où les enfants protagonistes Matia, la narratrice, Borja-Caïn d'un côté et Manuel-Abel – qui est aussi une figure christique[9] –, d'un autre côté, reproduisent le conflit qui oppose depuis 1936 les adultes. C'est aussi l'histoire d'une jalousie fraternelle que relate le premier opus de sa trilogie médiévale : *La torre vigía* (1971). Alors qu'elle abandonne l'Espagne contemporaine pour les froides steppes du nord de l'Europe du Xe siècle[10], Matute construit un monde où le peuple pauvre et ignorant est dominé par une noblesse en pleine décadence. C'est pourtant dans ce monde obscur et obscurantiste que naît le héros du roman, véritable souffle de vie et de lumière dans cet univers de ténèbres mais il sera assassiné du bras de ses frères aînés le jour où il doit être adoubé chevalier. Cette cérémonie qui marque l'entrée dans le monde adulte du protagoniste est annihilée par la jalousie caïnique de ses aînés ce qui démontre une fois encore comment, dans la conception matutienne du monde, la pureté, la justice et l'intégrité sont incompatibles avec le passage à l'âge adulte qui est indélébilement marqué par le meurtre originel de Caïn. Finalement, ce motif biblique vient clore également sa trajectoire littéraire puisque nous le retrouvons dans son dernier roman publié avant sa mort en 2008, *Paraíso inhabitado*. L'analogie entre l'épisode d'Abel et Caïn et la guerre civile est clairement explicitée puisque les deux frères de la

8. Ana María Matute. *Fiesta al noroeste*. *Op. cit.*, p. 47.

9. Emmanuel est d'ailleurs un des noms du messie ; il dérive de l'hébreu et signifie : « Dieu est parmi nous ». Ainsi peut-on lire dans le livre d'Isaïe : « C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : Voici que la vierge est enceinte, elle enfantera un fils, qu'elle appellera Emmanuel (c'est-à-dire : Dieu-avec-nous) » [Isaïe 7 : 14]. Voir également à ce sujet : María Fernández-Babineaux. « La inversión de las imágenes bíblicas en *Primera memoria* de Ana María Matute ». *Romance Notes*. Chapel Hill : Vol. 49, Nº 2, 2009, p. 133-142

10. L'espace-temps n'est pas clairement défini dans le roman mais les descriptions rappellent cette période.

narratrice, qui plus est des jumeaux, meurent pendant la guerre dans des camps opposés :

> Nadie sabía entonces que aquel «poco tiempo» iba a convertirse en tres largos años, en una guerra que iba a tenernos incomunicadas [narradora + madre] en zonas enemigas, que iba a *enfrentar y matar* a mis añorados Jerónimo y Fabián […] [11].

Ce qui est intéressant dans le cas de Matute, c'est cette permanence de la même référence biblique tout au long de sa trajectoire littéraire et alors même que la censure n'est plus un argument recevable pour justifier le recours à une forme d'écriture oblique. Pourquoi la romancière continue-t-elle à explorer ce motif en 2008 ? Il est vrai que *Paraíso inhabitado* est un peu le testament littéraire de Matute, du moins, c'est comme cela que nous l'envisageons. Il est donc logique d'y retrouver ses thèmes de prédilection. Mais c'est surtout que la matière biblique transcende les circonstances socio-historiques pour jouer le rôle de *Mathesis universalis* c'est-à-dire cette science universelle de la mesure et de l'ordre ou, comme l'envisageait Heidegger : « ce que l'homme connaît d'avance et qu'il porte déjà en lui-même sans avoir à l'extraire des choses [12] ». La Bible est donc l'essence du savoir, l'intertexte au sens le plus large par excellence et majesté, ce « paysage verbal » et « décor langagier » dont parle Federico Bravo dans cet ouvrage.

Dans cet inconscient collectif, l'épisode d'Abel et Caïn se termine généralement par le meurtre fratricide tant le geste est extraordinairement monstrueux oubliant le châtiment que Dieu impose ensuite à l'aîné :

> Le Seigneur reprit : « Qu'as-tu fait ? La voix du sang de ton frère crie de la terre vers moi ! Maintenant donc, sois maudit et chassé loin de cette terre qui a ouvert la bouche pour boire le sang de ton frère, versé par ta main. Tu auras beau cultiver la terre, elle ne produira plus rien pour toi. Tu seras un errant, un vagabond sur la terre ». Alors Caïn dit au Seigneur : « Mon châtiment est trop lourd à porter ! » [Genèse 4 : 10-13]

11. Ana María Matute. *Paraíso inhabitado*. Barcelone : Destino, 2010, p. 392 (nous soulignons).

12. Philippe Arjakovsky, François Fédier et Hadrien France-Lanord (dir.). *Le Dictionnaire Martin Heidegger. Vocabulaire polyphonique de sa pensée*. Paris : Cerf, 2013, p. 829 (entrée « Mathématique »).

C'est donc à l'exil que Dieu condamne Caïn et non pas à la mort. L'exil est bien plus puissant comme en prend immédiatement conscience le fratricide car c'est une sentence à vie qui lui est imposée. Une vie de souffrance et d'errance bien plus douloureuse qu'une exécution immédiate. C'est ce châtiment qui nous permet de faire le lien avec les auteurs espagnols de l'exil, certes plus libres de représenter la réalité de la guerre civile et du régime franquiste mais qui sont chaque jour plus loin de ce pays qu'ils n'entrevoient plus que par la correspondance qu'ils peuvent entretenir avec les artistes encore en Espagne et la presse qui les informe de la situation du pays. La possibilité d'un retour s'éloigne au fur et à mesure que la dictature s'installe et perdure. La douleur de l'exilé prend le pas sur celle de l'artiste engagé.

Le cas de Ramón J. Sender (1901-1982) est en ce sens particulièrement parlant et si les références bibliques ont permis aux romanciers restés en Espagne de rendre compte d'une réalité camouflée par la mystique franquiste, chez l'auteur aragonais, elles vont servir à expliciter la souffrance du déraciné, à l'instar d'un Caïn « errant et vagabond sur la terre ». Chez Sender, une fois l'urgence de la dénonciation du franquisme passée, une fois l'âpre prise de conscience que le départ sera définitif, c'est le statut de l'exilé et le besoin de mettre en mots ses douleurs et son amertume qui prennent le pas sur une littérature plus engagée, dans le sens sartrien du terme. Ainsi, la matière biblique va nourrir sa réflexion sur l'exil jusqu'à transformer le banni en figure christique : Caïn en fils de Dieu. Dans ce travail, nous n'aborderons précisément, à titre d'exemple, qu'une nouvelle intitulée « El regreso del Edelmiro », présente dans le recueil *Novelas del otro jueves*[13] que Sender publie en 1969.

Lorsqu'éclate la guerre civile en 1936, il s'engage comme soldat dans le camp républicain mais sa femme est tuée ce qui l'oblige à rejoindre ses enfants et à passer, avec eux, la frontière française en 1937. Une fois ses enfants en sécurité à Pau, il retourne en Espagne mais les conflits entre communistes et syndicalistes ne lui permettent pas d'intégrer réellement les troupes combattantes. Le gouvernement républicain l'envoie alors aux États-Unis pour défendre leur cause

13. Première édition : Ramón J. Sender. *Novelas del otro jueves*. México : Aguilar, 1969. Toutes les citations seront issues de l'édition : Ramón J. Sender. *Novelas del otro jueves*. Barcelone : Destino, 1985, p. 9-55. Les pages seront précisées entre parenthèses.

par une série de conférences tandis que les conflits entre les antifranquistes s'accentuent ce qui provoque une forte déception chez Sender et le pousse à l'exil. En 1938, il quitte donc définitivement l'Espagne. Après une première étape par la France, il prend, en 1939, un bateau pour le Mexique avec ses enfants où il vit jusqu'en 1942 avant de rejoindre les États-Unis où il réside jusqu'à la fin de ses jours en 1982. Depuis l'exil, la relation de Sender avec l'Espagne passera par différentes phases. Après une première étape d'indifférence, durant laquelle il est totalement oublié de ses anciens compatriotes, il renoue avec le succès par l'obtention du prix Ciudad de Barcelona en 1967 pour *Crónica del Alba* et surtout en 1969 grâce au prix Planeta pour *En la vida de Ignacio Morel*. La timide ouverture que connaît l'Espagne à partir de la nomination de Fraga comme ministre du tourisme (1962) avait permis cette redécouverte de Sender qui apparait dès lors comme l'une des principales voix de la dissidence en exil :

> Pero realmente si yo fuera el dictador de España y un tío escribiera sobre mí lo que yo he escrito sobre el pequeñito césar, no le dejaría entrar. Y si lo dejaría sería para darle algún disgusto [14].

Dès lors commence à germer dans son esprit l'idée de revenir comme en atteste cette réflexion dans une lettre qu'il adresse à Carmen Laforet en novembre 1970 :

> Espero ir a España, aunque no sé cómo ni cuándo. A veces decido renunciar. Y otras… Tú dirás, "¿por qué no vienes?". Bueno: ésa es la cuestión. Por un lado, no debo ir mientras esté el césar en el centro de la escena […]. Por otro lado, resulta que me tienen miedo. Me hicieron saber (hace aproximadamente un año) que si iba, tendría que atenerme a tales y cuales riesgos por ataques al jefe de Estado y a los poderes de la nación en publicaciones mías fuera de España. Querían decirme: venga usted si quiere, pero no trate de molestarnos, quédese calladito en su rincón y sea buen muchacho [15].

Le projet de retour, ici synonyme de soumission au discours dominant, est donc sans cesse reporté jusqu'à en faire le deuil, du

14. Carmen Laforet et Ramón J. Sender. *Puedo contar contigo: correspondencia*. Ed. de Israel Rolón Barada. Barcelone : Destino, 2003, p. 112.

15. *Ibid*. p. 124.

moins jusqu'à la mort de Franco : « *A veces pienso que no volveré ya nunca ahí. Y lo peor es que comienza a no importarme* » (août 1970).

Sender est au centre d'une double tension vis-à-vis de sa terre natale entre nostalgie d'un paradis perdu, parfois idéalisé par un souvenir chaque jour plus lointain, et une crainte d'un retour décevant. Se lit alors, dans sa correspondance comme dans ces productions littéraires, un balancement entre une envie de revenir et un projet sans cesse repoussé. Parallèlement apparaît dans ses écrits la figure de l'*indiano*, comme projection fictionnelle de Sender lui-même et par extension des exilés politiques espagnols à cheval entre deux continents et finalement étrangers dans les deux. Or c'est en analysant cette réécriture du personnage de l'*indiano* que nous avons vu émerger la figure christique et cela est particulièrement évident dans la nouvelle « El regreso de Edelmiro » même s'il peut paraître étonnant de relier une figure aussi connue et reconnue de l'anarchisme espagnol avec le texte fondateur du christianisme.

En effet, Sender fut un membre actif du mouvement anarchiste et participa à plusieurs révoltes contre la dictature de Primo de Rivera ce qui le conduisit en prison en 1927. Entre 1933 et 1934, il passe plusieurs mois à Moscou et s'éloigne peu à peu de l'anarchisme pour se rapprocher du communisme mais finalement il prendra ses distances avec ses deux mouvances, trop attaché à son indépendance intellectuelle et morale pour évoluer vers une sorte de socialisme démocratique et pragmatique. Voir un anarchiste ou ancien anarchiste faire appel au substrat biblique, dans ses créations littéraires, est finalement assez cohérent si l'on songe que, pour l'anarchisme, la révolution est une religion comme le contextualise très justement Francis Lough :

> La tentativa de Sender de representar al movimiento anarquista español como algo análogo a una corriente religiosa es consecuente con la evolución del anarquismo en general y con sus manifestaciones en España[16].

La fusion d'un fond anarchiste et d'une forme aux accents bibliques est même tout à fait logique pour justifier l'intense anticléricalisme d'un auteur qui entend lutter contre un discours dominant

16. Francis Lough. *La revolución imposible. Política y filosofía en las primeras novelas de Ramón J. Sender (1930-1936)*. Huesca : Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, p. 85.

et dominateur par ses propres armes et ses propres mots[17]. Un anticléricalisme largement répandu chez les intellectuels de l'époque et que l'historien des idées et des mouvements politiques, José Álvarez Junco qualifie de « *mitologema cultural populista de redención nacional*[18]», c'est-à-dire – et pour résumer – que l'anticléricalisme serait un mythe qui entend dénoncer l'état calamiteux du peuple à cause de l'oligarchie, principalement cléricale. L'Église serait responsable du retard structurel de la nation à cause de son obscurantisme. Sender n'a jamais caché son profond mépris pour le clergé et n'a eu de cesse de vilipender son influence sur le prolétariat notamment : « *[L]os campesinos iban a misa […] porque el servilismo especial del labriego les inducía a obedecer al cura vago y solemne*[19] ».

S'il y a bien chez Sender, un rejet de l'Église en tant qu'institution, il n'y a pas de sentiment réellement antireligieux. L'ouvrage qu'il publie en 1967 sous le titre *Ensayos sobre el infringimiento cristiano* est en ce sens particulièrement intéressant pour comprendre sa « religiosité ». Il voit en Jésus – personnage à qui il nie toute existence réelle – un symbole, l'incarnation de la liberté dans le cœur des hommes et le principal moteur de son art, de sa morale et de sa culture comme il l'explique dans un essai intitulé « El fecundo prodigio cristiano » :

> Debo yo confesar que sólo cuando descubrí a través de toda suerte de lecturas que Jesús no había existido históricamente creí en el carácter divino del cristianismo […] La duda que dejan planteada los evangelios sobre un Jesús humano (en los sinópticos) y un Jesús esencial y no humano (San Juan), es inevitable y responde al hecho prodigioso de un

17. Il y aussi chez beaucoup d'auteurs de l'après-guerre cette volonté de ne pas abandonner au franquisme la figure de Dieu. Voir à ce sujet, la contribution de Nuria Ródriguez Lázaro dans cet ouvrage.

18. « *Al servicio de la finalidad agitadora, y a la vez como consecuencia de su frustración política, la intelectualidad laica elabora un mitologema redentorista, en el que desempeña un papel fundamental el puente ideal establecido entre ella misma y 'el pueblo' sometido y explotado por la perversa oligarquía terrateniente y sus aliados los gobiernos de la nación y la Iglesia Católica. Las características de este mitologema podrían resumirse en tres: el populismo (que no democracia), el cientifismo (o 'culto a la cultura' si se nos permite el juego de palabras) ; y el anticlericalismo* », José Álvarez Junco. « Los intelectuales: anticlericalismo y republicanismo » *in* Manuel Tuñón de Lara (ed.). *Los orígenes intelectuales de la II República. II Coloquio de Historia Contemporánea de España*. Madrid : Siglo XXI, 1993, p. 116.

19. Ramón J. Sender. « La impopularidad de la Iglesia », *La libertad*. 29-01-32.

> Jesús humano inventado por la humanidad que llega a ser divino porque nosotros lo queremos y que por su solo hecho de ser nos permite cultivar con fortuna nuestra dimensión sobrenatural [20].
>
> Es Jesús un héroe esencialmente activo, como los profetas y también los grandes héroes (don Quijote, Fausto, Hamlet). Su acción y su ejemplo moral es todo lo que ofrecen las escrituras [21].

Dans une certaine mesure, le romancier adhère et développe ici la thèse mythiste puisqu'il poursuit son argumentaire en faisant de Jésus une allégorie particulièrement opérante et du christianisme une sorte de synthèse judéo-hellénistique. Les Églises ou les sectes comme il préfère les appeler ne sont là que pour limiter la puissance du mythe et le contraindre pour mieux le contrôler. Au-delà de l'anecdote mythiste, nous pouvons retenir de ce texte l'idée d'un sentiment religieux primitif qui n'a rien à voir avec l'Église catholique et son dogme mais qui se cristallise dans une vision du christianisme fondé sur l'amour de son prochain et la fraternité entre les hommes. Le lien avec les convictions politiques de Sender est alors évident. Dans cette perspective, la Bible est la tentative de fixer par écrit le mythe. Elle n'est alors pour notre auteur qu'un pur matériau littéraire partagé par tous – et pas seulement par la tradition judéo-chrétienne – dont il fait une lecture parabolique et le terreau de bien de ses écrits.

Peut-être que l'exemple le plus significatif est le roman *Siete domingos rojos* que Sender publie en 1932. La trame retrace le parcours d'un journaliste pendant une grève lancée par des ouvriers suite au décès de trois des leurs lors d'une rixe contre la police pendant un meeting anarcho-syndicaliste. Le roman met ainsi en lumière ce mouvement qui a trouvé dans l'Espagne du début du XXe siècle, peut-être même plus que nulle part ailleurs, un terrain fertile mais aussi particulièrement intransigeant. Sender expose cette histoire en jouant sur les concordances et analogies entre le christianisme et l'anarchisme. Le titre du roman est en ce sens particulièrement parlant : *Siete domingos rojos* évoque non seulement le mythe de la création mais aussi le caractère sacré du septième jour lui-même multiplié par sept, chiffre sacré par excellence :

20. Ramón J. Sender. *Ensayos sobre el infringimiento cristiano*. Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 169.

21. *Ibid*, p. 173.

> Dieu acheva au *septième jour* son œuvre, qu'il avait faite: et il se reposa au septième jour de toute son œuvre, qu'il avait faite.
>
> *Dieu bénit le septième jour*, et il le sanctifia, parce qu'en ce jour il se reposa de toute son œuvre qu'il avait créée en la faisant.
>
> Voici les origines des cieux et de la terre, quand ils furent créés. [Genèse, 2 :1-4. Nous soulignons]

Cependant, cette référence à la création divine du monde est contrebalancée, dans le titre, par l'adjectif « rouge », la couleur de l'anarchisme et des mouvements ouvriers. La couleur du sang versé par ceux qui ont souffert et donné leur vie pour un monde nouveau. Le rouge de la violence, du sacrifice et de la mort. C'est bien la création d'un monde que Sender relate mais un monde révolutionnaire et sept fois plus puissant.

Le texte biblique est donc bien présent chez Sender et revient même de façon obsessionnelle comme un mythe essentiel pour rendre compte de sa vision humaniste et de ses convictions personnelles.

Intéressons-nous, à présent, à la nouvelle « El regreso de Edelmiro » du recueil *Novelas del otro jueves* car elle nous semble paradigmatique de la présence du substrat biblique dans la production romanesque de l'auteur aragonais[22]. *Novelas del otro jueves* est un recueil de nouvelles très hétérogènes allant de la science-fiction philosophique avec « Aventura del Angelus I », à la fiction politique dans « El sosia y el delegado », à la fantaisie parodique de « Las gallinas de Cervantes ». « El regreso de Edelmiro » rappelle le réalisme le plus aride, voire « *tremendista* », que l'on lisait déjà dans *Réquiem por un campesino español*. Certes en 1969, le *tremendismo* n'est plus du tout d'actualité, surpassé par le réalisme social puis le roman expérimental, cependant, il y a dans le parcours christique de cet Edelmiro, et notamment dans cette réécriture de la Passion sous les traits d'un *indiano*, bien des éléments qui rappellent le réalisme existentialiste des années 1940. Nous y retrouvons, par exemple, le conflit entre l'individu et la société dans un milieu rural, déjà présent dans *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela de 1942.

22. Il y aurait le même travail à faire avec *Siete domingos rojos* que nous venons de citer ou encore avec *El lugar de un hombre* (1958), où le personnage de Sabino emprunte bien des traits à Abel mais aussi à Jésus.

La nouvelle nous raconte le retour d'Edelmiro, un *indiano*, dans son village natal aragonais après vingt-neuf ans d'absence dont trois ans passés au Canada, cinq aux États-Unis et vingt-et-un au Mexique. Edelmiro est encore dans la force de l'âge, il n'a pas cinquante ans et c'est d'ailleurs, en « *buen indiano sentimental* » (p. 10) comme le souligne le narrateur, qu'il choisit le jour de son anniversaire pour revenir sur les terres de son enfance. N'ayant plus ni famille ni maison, il s'installe dans une auberge, à l'entrée du village, puis se dirige vers la taverne, à l'époque on parlait de « *casino* », dans l'idée de renouer avec ses anciens amis. Ces derniers lui réservent un accueil des plus froids en lui rappelant ses origines très humbles – il ignore qui est son père et sa mère était glaneuse et récupérait le fumier – et se moquant de ses débuts sur le nouveau continent notamment par l'anecdote de l'ourson qu'Edelmiro avait dû capturer pour des gitans. Ces anciens amis n'hésitent pas, non plus, à jeter l'opprobre sur sa réussite en Amérique, l'accusant de cultiver et de faire le commerce de la marihuana. Entre jalousie et alcool, les mentalités s'échauffent et provoquent l'agression physique : Edelmiro est roué de coups puis jeté dans le fleuve. Ce qui n'était qu'un jeu se termine presque en tragédie. Cependant, Edelmiro ne condamne jamais les habitants de ce village et cherche inlassablement à justifier la brutalité de ces villageois ; la faute n'en revient par conséquent qu'à la société. A travers cette figure d'*indiano* se dessine la contradiction essentielle de l'exilé qui se déchire entre la nostalgie d'une terre qui n'est plus et la progressive prise de conscience de l'impossibilité du retour mais aussi en filigrane se lit l'analogie entre Edelmiro et le Christ rédempteur.

Ainsi, la nouvelle insiste lourdement sur la naissance du protagoniste jusqu'à en donner la date précise ; Edelmiro est né le 10 septembre (« *El cumpleaños de Edelmiro era el 10 de septiembre* », p. 10) soit le jour de la saint Nicolas de Tolentino, un religieux de l'ordre des ermites de Saint Augustin qui avait la réputation d'être sévère envers lui-même et compréhensif avec autrui, jusqu'à s'imposer la pénitence des autres. Il y a donc dans cette première référence une réminiscence du Christ Sauveur qui va d'ailleurs marquer toute la trajectoire du personnage tout au long de la nouvelle : il va s'identifier à ces deux modèles [23].

23. Il y a aussi une référence à la picaresque et notamment au *Lazarillo de Tormes* et qui participe de cette mythification du personnage au même titre que Jésus dans la pensée sendérienne : « *Suspiró Edelmiro pensando: 'En este pueblo y en*

Le personnage n'a ainsi de cesse de vouloir racheter la conduite des villageois qui n'ont pourtant pour lui que mépris et de trouver des excuses et des explications à leur violence. Dans un premier temps, il s'accuse lui-même : « *Entonces Edelmiro decidió que tenía la culpa de lo que estaba pasando. No porque se condujera de un modo arrogante sino porque no acertaba a ser natural*» (p. 29). Puis évoque la simple plaisanterie ou fanfaronnade: «*Esto que hacen conmigo lo hacen solo para poder contarlo después*» (p. 34) ou encore l'alcool: «están *borrachos* » (p. 37) pour en arriver à la conclusion que c'est la pauvreté et l'absence d'éducation qui guident leurs actions: « *estos aldeanos son buena gente, pero ignorantes y sin educación. La falta de instrucción los hace torpes y lerdos. Y la pobreza les da mala leche*» (p. 27). Il y a certainement derrière cette tentative d'explication et de culpabilisation de la société, l'émergence des convictions politiques de Sender que nous avons déjà mentionnées. Peut-être pouvons-nous également pousser la réflexion plus loin : en condamnant non pas les Espagnols mais la société dans laquelle ils vivent, c'est finalement le franquisme que Sender vilipende. Cependant, ce besoin d'excuser, d'expier la faute d'autrui rappelle également les derniers mots de Jésus sur la Croix : « Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. » (Luc 23 : 34), un pardon repris dans le récit des Actes des Apôtres, traditionnellement attribué également à Luc :

> Vous avez renié le Saint et le Juste, et vous avez demandé qu'on vous accordât la grâce d'un meurtrier. Vous avez fait mourir le Prince de la vie, que Dieu a ressuscité des morts; nous en sommes témoins. […] Et maintenant, frères, *je sais que vous avez agi par ignorance, ainsi que vos chefs*. [Actes 3 :14-17, nous soulignons]

Il nous semble cependant que nous pouvons proposer une autre lecture de l'histoire d'Edelmiro et surtout dans son refus de blâmer ses bourreaux. Si nous admettons qu'Edelmiro est une projection littéraire de Sender, nous pouvons voir dans le parcours christique de cet *indiano* le besoin d'expier une faute originelle. Nous faisons

una noche como esta nací yo. Si mi madre viviera y viera cómo he sabido desenvolverme en la vida seguro que se alegraría' » (p. 37). On retrouve dans le Lazarillo la même référence à la mère souhaitant le succès de son fils par sa capacité à s'extraire de sa classe sociale : *« Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad* », *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*. Madrid : Espasa y Calpe, col. Austral, 1996, p. 66.

référence au chemin christique car Edelmiro semble revivre la Passion du Christ et le chemin de croix lorsqu'il tente péniblement de rentrer dans son auberge et que tout au long du chemin il est insulté et roué de coups, puis abandonné presque mort.

> Entonces se pusieron todos a insultarle, pero eran insultos de veras incomprensibles. […] Uno de los golpes en la mandíbula lo dejó K.O. igual que a los boxeadores. Y entonces lo levantaron al puente y desde allí lo tiraron al río. […] podrían haberlo matado. (p. 42)

On retrouve dans ce parcours plusieurs des stations du chemin de croix, en commençant par la première qui correspond à la condamnation de Jésus :

> Le gouverneur prenant la parole, leur dit : Lequel des deux voulez-vous que je vous relâche ? Ils répondirent : Barabbas. Pilate leur dit : Que ferai-je donc de Jésus, qu'on appelle Christ ? Tous répondirent : Qu'il soit crucifié ! Le gouverneur dit : Mais quel mal a-t-il fait ? Et ils crièrent encore plus fort : Qu'il soit crucifié ! Pilate, voyant qu'il ne gagnait rien, mais que le tumulte augmentait, prit de l'eau, se lava les mains en présence de la foule, et dit : Je suis innocent du sang de ce juste. Cela vous regarde. Et tout le peuple répondit : Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants ! Alors Pilate leur relâcha Barabbas; et, après avoir fait battre de verges Jésus, il le livra pour être crucifié. Les soldats du gouverneur conduisirent Jésus dans le prétoire, et ils assemblèrent autour de lui toute la cohorte. [Matthieu 27 : 21-27]

Tout comme Jésus, Edelmiro est conspué par la foule composée de ses anciens amis et compagnons de beuverie puis frappé même si ici les pieds et les poings remplacent les bâtons.

> Aquí y allí surgieron exclamaciones seguidas de palabras de encarecimiento: ¡Los que debe llevar en la bolsa!" Y también: "¡Los que le quedarán en la banca!" El Milhombres se le plantó delante y le obligó a detenerse.
>
> *¿Por qué me has convidado a mí? Yo no te lo había pedido. Y a mí no me convida nadie así como así. Eso es lo que quería decirte hace un rato. Desde que tomé la primera copa.*
>
> Recibió Edelmiro otro golpe, ahora no de Pascual sino de alguno que estaba al lado izquierdo. (p. 40, nous soulignons)

Le refus de *El milhombres* d'accepter la générosité d'Edelmiro rappelle également la foule qui, devant Jésus en Croix, l'insulte et se moque de ses largesses et miracles, refusant la main que pourtant il leur tendait.

> Les passants l'injuriaient, et secouaient la tête, en disant : Hé ! toi qui détruis le temple, et qui le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même, en descendant de la croix ! Les principaux sacrificateurs aussi, avec les scribes, se moquaient entre eux, et disaient : Il a sauvé les autres, et il ne peut se sauver lui-même ! Que le Christ, le roi d'Israël, descende maintenant de la croix, afin que nous voyions et que nous croyions ! Ceux qui étaient crucifiés avec lui l'insultaient aussi. [Marc 15 : 29-32]

Tout comme Jésus sur le chemin de croix, Edelmiro tombe à plusieurs reprises puis se relève :

> En la noche no se veía quién era, pero le dieron un golpe en la oreja que le hizo tambalearse y casi *caer*. Cuando se enderezaba y se volvía a mirar recibió dos golpes más por la derecha, uno en el costado y otro en la nuca […] En *tierra*, fue a *levantarse* y sintió que el campesino que calzaba sus zapatos le daba un puntapié en el costado (p. 40, nous soulignons).

Or la tradition catholique mentionne et reconnaît les trois chutes de Jésus comme les stations trois, sept et neuf du chemin de croix. Pour être tout à fait exact, les trois chutes de Jésus jusqu'au Mont Golgotha ne sont pas dans la Bible mais relèvent de la tradition catholique qui a voulu faire revivre aux fidèles la Passion du Christ et qui remonte approximativement au XIV^{e} siècle. En 1991, lors de la cérémonie sur le mont Palatin, Jean-Paul II a supprimé les stations sans référence biblique (les trois chutes de Jésus, sa rencontre avec sa mère et celle avec Véronique) et il les a remplacées par d'autres stations inspirées de l'Évangile : Jésus au jardin des oliviers, le reniement de Pierre et la promesse du paradis au bon larron. Cependant, il nous semble intéressant de mentionner ces trois chutes car elles font partie, dans la conscience collective, de cette *Mathesis universalis* dont nous parlions au début mais aussi de cette vision mythique du Christ selon Sender.

Pour en revenir à la nouvelle, comme nous l'avons déjà souligné, à aucun moment Edelmiro ne se révolte ni tente de rendre les coups qu'il reçoit comme si par son sacrifice, il entendait expier les péchés de ces villageois ignares. Il devient ici l'*agnus dei* qui ôte les péchés du monde comme le déclare Jean : « Le lendemain, il vit Jésus venant

à lui, et il dit : Voici l'Agneau de Dieu, qui ôte le péché du monde » (Jean 1 : 29). Quelle est alors cette faute originelle qu'Edelmiro et surtout l'auteur à travers lui entend expier ? C'est Sender lui-même qui nous apporte la réponse dans le prologue de *Los cincos libros de Ariadna*[24] (1957) :

> Deseo con toda mi alma volver un día al lado de los ilergetes aunque sé que cualquiera que sea el rumbo de mi vida cuando regrese me mirarán con cierta familiaridad zumbona. Seremos "los indianos". Los que huimos de España y no supimos ayudarles decisivamente desde fuera[25].

C'est donc un sentiment de culpabilité (« *no supimos ayudarles* ») qui pousse Edelmiro-Sender, qui a lâchement abandonné les siens, à accepter et à pardonner le terrible accueil qui lui est fait.

Comme nous venons de le voir par cette rapide lecture de la nouvelle « El regreso de Edelmiro », Ramón J. Sender réinvestit la figure classique de l'*indiano* en lui donnant une tonalité bien différente de celle proposée par la littérature classique[26]. La principale différence repose sur une identification totale de l'*indiano* à l'exilé républicain qu'est Sender. A travers son échec, se lit alors non seulement l'angoisse de ne plus jamais retrouver la terre natale que la nostalgie a idéalisée mais aussi la culpabilité de nombre de ces Républicains qui, contraints à l'exil, sont dans l'incapacité de venir en aide à ceux qui sont restés. Une faute ou un péché originel qu'il traduit par l'identification de son personnage aux souffrances de Jésus sur le chemin de croix. La Bible, libérée de toute lecture dogmatique, est alors envisagée comme un intertexte mythique. Elle est, à la fois, la somme de diverses influences et croyances mais aussi « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire » pour reprendre la définition que donne Riffaterre de l'intertexte[27]. Il ne s'agit pas là

24. Il s'agit d'un des romans les plus ambitieux de Sender qui joue entre les lignes floues de l'autobiographie et de la fiction. Dans cet ouvrage, il retrace les événements majeurs de sa vie en y mêlant une critique du franquisme et du stalinisme.

25. Ramón J. Sender. *Los cinco libros de Ariadna*. New York: Ibérica, 1957, p. XI.

26. Voir, par exemple, Jaime Martínez Tolentino. *El indiano en las comedias de Lope de Vega*. Kassel : Edition Reichenberger, 1991.

27. Michael Riffaterre. « L'intertexte inconnu », *Littérature, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge.* n°41, 1981, p. 4.

d'envisager la relation entre les textes senderiens et la Bible dans une approche schématisée de l'intertextualité qui pourrait se réduire à une simple recherche des sources mais bien d'appréhender le texte biblique comme un matériau facilement identifiable – cette *mathesis universalis* que nous avons mentionnée – qui oscille entre la référence non littérale et explicite et l'allusion non littérale et non explicite selon la catégorisation d'Annick Bouillaguet[28]. L'allusion et la référence biblique servent alors le discours politique de Sender qui veut créer le mythe non seulement de l'exilé républicain mais aussi, au début de sa carrière littéraire, une mythification du prolétariat dans l'espoir de l'avènement d'un monde nouveau.

28. Annick Bouillaguet. « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*. N° 80, novembre 1989, p. 496.

Abel Sánchez et *El otro* : une lecture unamunienne de l'histoire d'Abel et Caïn

Lidia Sánchez de las Cuevas
AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne

Depuis les travaux de Bakhtine sur la théorie de la littérature et de l'œuvre de l'art qui datent des années 1920, il est admis que tout texte « se construit, explicitement ou non, à travers la reprise d'autres textes[1] ». C'est ce que Vincent Jouve nous rappelle et à quoi il ajoute qu'« aucune œuvre n'est créée *ex nihilo*[2] ». Une partie de l'œuvre du théoricien russe jette les bases du concept de polyphonie et de dialogisme, qui ont permis l'émergence dans les années 1980 de travaux sur le dialogue textuel entre différentes œuvres donnant naissance à des notions telles que l'intertextualité et l'hypertextualité. Julia Kristeva, membre du groupe qui a développé ces études, « Tel Quel », écrit en 1966 que « [t]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[3] ». Elle introduit alors le concept d'intertextualité qui sera ensuite développé notamment par Jean Ricardou[4], Roland Barthes[5], Michael Rifaterre[6], Antoine Compagnon[7] et Gerard Genette[8].

Par cet article, nous voudrions étudier l'intertextualité dite *générale*, selon la terminologie de J. Ricardou, établie entre, d'une part, le passage biblique appartenant à la Genèse et narrant l'histoire d'Abel et Caïn et, d'autre part, deux œuvres de Miguel de Unamuno, écrivain et philosophe espagnol de la première moitié du XX^e^ siècle :

---

1. Vincent Jouve. *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin, coll. « Cursus », 2015, p. 114.
2. *Idem*.
3. Julia Kristeva. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85.
4. Jean Ricardou. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1971.
5. Roland Barthes. « Texte (théorie du) ». In *Encyclopaedia universalis*, 1968, et *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
6. Michaël Riffaterre. « La trace de l'intertexte ». In *La Pensée*, n°215, octobre 1980.
7. Antoine Compagnon. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais », 2016.
8. Gérard Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1982.

Abel Sánchez. Una historia de pasión, publié en 1917, et la pièce de théâtre *El otro. Misterio de tres jornadas y un epílogo* (représentée pour la première fois en 1932 mais écrite en 1926).

Nous souhaiterions, à titre préliminaire, faire quelques précisions concernant la terminologie employée. Par « intertextualité générale », on entend l'implication d'un ou de plusieurs rapports entre textes d'auteurs différents. On trouve précisément ce type d'intertextualité entre le passage biblique et les œuvres d'Unamuno. Au contraire, on parlera d'« intertextualité restreinte » entre *Abel Sánchez* et *El otro* puisque ces deux textes sont du même auteur. En outre, nous emploierons la terminologie de Gérard Genette afin de nommer les différents textes participants de l'intertextualité (hypertextualité, d'après lui). Ainsi par « hypotexte[9] » nous faisons référence au texte source ou texte original tandis que par « hypertexte » nous nous référons au texte dont le contenu est inspiré d'un hypotexte.

L'utilisation par un auteur de textes ou d'histoires d'auteurs différents ou d'origines autres a toujours été présente dans la création littéraire, voire dans le processus de création tout court. Le cas d'Unamuno est particulièrement significatif. Jean Cassou, hispaniste français, ami et traducteur d'Unamuno pendant l'exil de ce dernier en France, l'indique ainsi dans son préambule[10] qu'il écrit en 1926 pour le roman d'Unamuno *Cómo se hace una novela* :

> Unamuno, que no tiene una doctrina propia, no ha escrito más que libros de comentarios; comentarios al Quijote, comentarios al Cristo de Velázquez, comentarios a los discursos de Primo de Rivera. Sobre todo comentarios a todas esas cosas en cuanto afectan a la integridad de Don Miguel de Unamuno, a su conservación, a su vida terrestre y futura[11].

9. *Ibid*., p.8.

10. Ce préambule est intitulé : « Portrait d'Unamuno ». La première publication de *Cómo se hace una novela* date de 1926. Il s'agit de la traduction en français par J. Cassou. Un an plus tard, une deuxième édition, la première en espagnol, voit le jour en Argentine. Cette version est la retraduction par Unamuno de l'œuvre. Dans cette édition un commentaire est ajouté, en guise de réponse au préambule de J. Cassou.

11. Jean Cassou. « Retrato de Unamuno por Jean Cassou ». *In* Miguel de Unamuno. *Manual de Quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou* (étude préliminaire de Bénédicte Vauthier). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p.165.

Dans son énumération, Jean Cassou ne cite pas les commentaires qu'Unamuno fait de la Bible, alors que, paradoxalement, ils sont nombreux et constants dans son œuvre. Dans l'introduction à l'édition de 1927 du même ouvrage, Unamuno répond au commentaire de son ami français par une formule qui rappelle Bakhtine : « [*a*]*sí es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios*[12] ». Unamuno ne nie pas les propos de J. Cassou ; au contraire, il justifie son processus créatif en laissant entendre que, s'il n'a pas sa propre doctrine, c'est que tout est dialogue, tout est intertextualité, même le monde et la vie. Nous pourrions même dire qu'Unamuno est fier de dévoiler ses sources. Il en est ainsi car il considère que nous nous faisons, au sens où nous nous créons, grâce à nos lectures :

> Todo es para nosotros libro, lectura; podemos hablar del Libro de la Historia, del Libro de la Naturaleza, del Libro del Universo. Somos bíblicos. Y podemos decir que en el principio fue el libro[13].

Dans l'œuvre entière d'Unamuno, la Bible est sans doute l'hypotexte par excellence : dans ses romans, poèmes, pièces de théâtre ou écrits journalistiques, les nombreuses références et allusions ou citations des différents écrits bibliques en sont la preuve. Il pense que nous sommes bibliques. Il fait ainsi référence à la capacité de l'individu à intégrer dans son intérieur l'humanité entière et l'explique comme suit : « […] *cada uno de nosotros lleva toda la humanidad dentro de sí, lleva a Adán y a Eva, a Caín y a Abel, a Jacob y a Esaú, a David y a Goliat, a Judas y a Cristo*[14] ». Les hypertextes bibliques sont récurrents chez Unamuno. Sans prétendre faire une analyse exhaustive de cette question, nous avons élaboré la synthèse suivante en nous appuyant sur un article de Mª Josefa González Pulido[15] consacré à ce sujet. Du Nouveau Testament, Unamuno s'est abondement

12. Miguel de Unamuno. *Manual de Quijotismo. Op. cit.*, p.180.

13. *Ibid.*, p. 185.

14. Miguel de Unamuno. «Conversación» (*El Sol*, Madrid, 1917). *In* Miguel de Unamuno. *Obras completas. t. IX. Novela, II y Monodiálogos,* coll. «Paradilla del Alcor». Barcelona: Afrodisio Aguado. 1958, p.904.

15. María Josefa González Pulido (1972). «Referencias bíblicas en la obra de M. Unamuno, "Vida de Don Quijote y Sancho"», MEAH. Miscelánea de estudios árabes y hebraicos, vol. 21. Universidad de Granada. <http://www.meahhebreo.com/index.php/meahhebreo/article/view/744> [Consulté le 30/01/2021]

inspiré des quatre Évangiles, de Jean, Luc, Marc et Matthieu, ce dernier étant celui auquel il a le plus souvent eu recours. En ce qui concerne l'Ancien Testament, les hypotextes plus représentatifs dans l'œuvre d'Unamuno sont, parmi les livres historiques, le livre des rois, parmi les livres poétiques, celui de Job et le livre des Psaumes, parmi les livres prophétiques, les livres d'Isaïe, d'Ézéchiel et de Zacharie, et enfin la Genèse. De cette section appartenant au Pentateuque, la création de l'homme à travers l'histoire d'Adam et Ève ou la création de la civilisation à travers l'histoire d'Abel et Caïn sont les histoires qui apparaissent le plus dans l'œuvre de notre auteur. C'est pour cette raison que nous avons choisi la dernière des histoires bibliques mentionnées qui, par ailleurs, apparaît également dans le roman *La tía Tula* de 1921, ou encore dans la nouvelle *Tulio Montalbán y Julio Macedo* de 1920.

Avant d'en venir à l'analyse intertextuelle annoncée, présentons brièvement les trois histoires que nous travaillerons en commençant par l'hypotexte.

Le passage génésiaque [16] raconte l'histoire fratricide de deux frères, Caïn, le frère aîné, qui est cultivateur et Abel, qui est berger, tous deux fils d'Adam et d'Ève. Un jour, les deux frères offrent le résultat de leurs travaux à Yahvé. Ce dernier juge l'offrande d'Abel meilleure que celle de Caïn sans a priori aucune raison qui justifie la différence entre l'une et l'autre. Caïn ne comprenant pas la décision de Yahvé, éprouve un sentiment d'injustice qui déclenche alors d'autres sentiments : il éprouve d'abord de la jalousie envers Abel et cette jalousie devient ensuite de la haine poussant alors Caïn à tuer son frère. En prenant le sang d'Abel versé sur le sol comme symbole, Yahvé punit le fratricide à errer sur la terre sans possibilité de récolter le fruit de son travail tandis que sa descendance engendrera toute l'humanité. Il est le fondateur de la première ville, Hénok, dont le nom correspond au fils de Caïn et de sa sœur Awan, qui donne naissance à la civilisation.

Le récit d'*Abel Sanchez* raconte l'histoire de deux amis d'enfance, Joaquín Montenegro qui est médecin et Abel Sánchez qui est peintre. Cette relation est en partie racontée par Joaquín qui évoque ses souvenirs sous forme de confessions qu'il écrit pour sa fille Joaquina. Ces confessions font état de la jalousie de Joaquín à l'égard de son ami, sa lutte intérieure contre l'envie ainsi que les conséquences sociales,

16. Il est rapporté au quatrième chapitre de la Genèse.

familiales et relationnelles qui résultent de sa volonté de supériorité à l'égard d'Abel.

Enfin, l'histoire de *El otro*, « mystère en trois tableaux et un épilogue [17] », s'ouvre sur la mort de l'un des deux frères jumeaux, Cosme et Damián [18] qui semble avoir été assassiné par l'autre frère. La pièce est une sorte d'enquête menée par les personnages afin de découvrir l'identité des frères, de clarifier qui a tué qui, et ainsi de déterminer lequel des deux frères ressemble à Caïn et lequel ressemble à Abel. Unamuno met ainsi en scène les débats intérieurs au travers d'une lutte tourmentée qui conduit le personnage halluciné du frère survivant – « El otro » – à une transgression des limites de la raison (réalité et délire se confondant).

Identification des composants de l'histoire biblique transposés aux hypertextes unamuniens

Relation entre les deux frères

Il est clair qu'Unamuno transpose la rivalité entre Abel et Caïn dans ses fictions. Les deux hypertextes reprennent le thème de la rivalité entre deux personnes très proches l'une de l'autre. Dans *El otro,* Cosme et Damián sont aussi des frères qui plus est des jumeaux ; Unamuno s'inspirant également de l'histoire d'Ésaü et de Jacob [19]. Dans *Abel Sánchez*, l'amitié d'enfance crée la proximité entre les personnages Joaquín et Abel. Il faut remarquer que la communication entre Abel et Caïn est pratiquement inexistante. On ne trouve pas de dialogues entre eux dans l'épisode biblique. Cet aspect n'est que partiellement repris par Unamuno. Nous affirmons cela car dans *Abel Sánchez*, les dialogues entre les protagonistes sont, en fait, très représentatifs puisque Joaquín et Abel débattent de différents sujets comme le concept d'art ou de science, parlent de pédagogie, mais

17. Andrés Franco souligne que, par son choix de décrire cette pièce comme « mystère », Unamuno se situe dans la tradition dramatique : « Huelga recordar que "misterio" es el nombre que corresponde a cierto tipo de composición del teatro litúrgico medieval. No se puede pasar por alto el hecho de que el mito estructural de *El otro* lo constituye una de las historias bíblicas que se solían representar en los antiguos "misterios", el relato de Caín y Abel. » (Andrés Franco. *El teatro de Unamuno*. Madrid : Ínsula, 1971, p.211.)

18. Il n'est pas anodin que les noms des deux frères soient des noms de saints.

19. Ésaü et Jacob étaient eux également des frères jumeaux.

surtout découvrent et analysent l'histoire d'Abel et Caïn. Ce changement par rapport à l'hypotexte est dû à la disposition du récit de cet hypertexte, qui s'éloigne, comme nous le verrons, de l'original. La communication entre les frères dans *El otro* est très ambigüe. Aucun des frères, Cosme ou Damián, n'a une seule réplique dans toute la pièce. De sorte que l'on pourrait en conclure que leur communication est inexistante. Néanmoins, les identités des deux frères sont mêlées dans une seule et même identité, celle du personnage de « El otro ». Par conséquent, et parce que la cohabitation des deux identités est représentée tout au long de la pièce, nous pouvons aussi affirmer que la communication entre les deux est constante.

Création et fonctions de la dichotomie du bien et du mal

Unamuno emprunte également le thème de la dissociation résultant de cette rivalité en reprenant l'opposition et le conflit entre une figure du mal et une figure du bien. Dans le récit génésiaque, Caïn est puni par Yahvé pour avoir tué son frère. Caïn devient la figure du mal et, par opposition, Abel devient la figure du bien. Dans *Abel Sánchez*, le thème du bien et du mal est également présent. Le choix du nom de « Joaquín » ne nous semble pas anodin. « Joaquín » et « Caín » (ce dernier prononcé bien évidemment en espagnol) sont des noms paronymes : la présence des voyelles « a » et « í », le son occlusif [k] ainsi que la prosodie commune des deux noms produisent un effet de ressemblance. Joaquín renvoie presque inévitablement à Caín et, par conséquent, il est associé à la figure du mal. Il faut ajouter que son binôme, Abel, joue également un rôle fondamental dans cette équivalence car il est l'homonyme du personnage biblique. La coïncidence entre eux est manifeste. Le lecteur, conditionné avant lecture, positionne préalablement Joaquín du côté du mal et à Abel du côté du bien. Dans *El otro*, la dichotomie du bien et du mal n'est pas explicite comme elle l'est dans *Abel Sánchez*. Cet aspect nous semble être volontaire de la part d'Unamuno. Si c'est le cas, cela justifie l'énigme qui donne sens à la pièce, car celle-ci gravite autour de l'enquête sur l'identité du meurtrier d'un des frères, d'une part, mais aussi autour du dédoublement du personnage « El otro », d'autre part. Le dédoublement du personnage principal signifie clairement qu'un aspect du personnage est bon tandis que l'autre est mauvais, cependant l'identité de chacune des deux facettes du personnage reste une énigme. Ce qui intéresse Unamuno c'est de mettre en exergue l'existence du bien

et du mal et leurs relations. Le récit n'est pas focalisé sur le choix ou la valorisation de l'un des deux mais sur leur opposition. A ce titre, bien et mal ont tous deux la même place.

Signification de la dichotomie et ses exégèses à travers les différentes époques

Nous voudrions maintenant brièvement revenir sur les différentes interprétations et usages qui ont été proposés de la dichotomie du bien et du mal à l'œuvre dans l'histoire biblique d'Abel et Caïn.

Dans le passage de la Genèse, nous sommes frappée par le manque apparent de justification du choix de Yahvé. De ce fait, ce texte fondateur a donné lieu à de multiples interprétations et versions. D'après Véronique Léonard-Roques [20], les premières exégèses apparaissent dès la Bible. En effet, les interprétations chrétienne et juive offrent une explication au choix divin qui a pour but d'exonérer la divinité de tout arbitraire : elles constituent, à ce titre, les premières théodicées. Grâce aux travaux de Cécile Hussherr, on sait que les premières exégèses se trouvent dans le Livre de la Sagesse (Sa 10, 1-3), mais également dans le Nouveau Testament : dans l'Épître aux Hébreux, Abel y apparaît comme figure du Christ et il y est caractérisé comme « le juste ». Ce dernier trait réapparaît dans Matthieu (Mt 23, 25). De plus, dans l'Épître de Jean, la relation de la dichotomie du bien et du mal et les deux frères est déjà établie :

> Nous devons nous aimer les uns les autres, loin d'imiter Caïn, qui, étant du Mauvais, égorgea son frère. Et pourquoi l'égorgea-t-il ? Parce que ses œuvres étaient mauvaises tandis que celles de son frère étaient justes. (1Jn 3, 11-12)

Les commentaires parcourant l'histoire de la littérature, de la philosophie et de la théologie prennent leurs sources dans les exégèses de la Bible mais aussi dans l'analyse d'Augustin, au IV^e^ siècle. Le philosophe ajoute aux interprétations précédentes deux éléments fondamentaux pour la formation du mythe biblique. En tant que cultivateur, il accorde à Caïn le royaume de la cité terrestre, inévitablement séparé du ciel et donc maudit alors qu'Abel se voit accorder la cité de Dieu, qui est logiquement au-delà de la terre. Ainsi, deux nouveaux éléments s'opposent et s'intègrent dans la dichotomie du bien et du mal : au mal

20. Véronique Léonard-Roques. *Caïn et Abel. Rivalité et responsabilité*. Monaco : Édition du Rocher, 2007, p.10.

s'ajoute la possession de tout ce qui est de l'ordre du matériel et au bien s'ajoute tout ce qui est de l'ordre du spirituel. Concernant l'histoire d'Abel et Caïn, V. Léonard-Roques indique que :

> Le Moyen âge, s'y réfère pour exprimer la monstruosité de l'éloignement du divin et condamner la sécularisation. La Renaissance au contraire y voit un paradigme possible pour une nouvelle conception de l'Histoire, inspirée de Machiavel, qui assume la violence en la considérant à l'aune de ses fins civilisatrices. La dramaturgie baroque trouve quant à elle dans l'histoire de Caïn et Abel un sujet propre à servir son esthétique des contrastes [21].

Mais c'est avec le romantisme que se dessine un tournant majeur dans l'histoire du mythe : les romantiques réhabilitent Caïn qui devient une figure de la révolte. Les rôles se sont ainsi inversés et Caïn devient la victime. Néanmoins, les rôles ne sont que partiellement inversés. Certes, Caïn est la victime mais la victime de Dieu et non pas d'Abel. Dieu devient ainsi le bourreau puisqu'il juge injustement Caïn. Abel, selon cette version romantique, fonctionne seulement comme facteur déclencheur de la conduite de Caïn. Son rôle ne souffre pas une inversion mais une conversion. L'époque moderne fera de cette faute originelle dont témoigne le meurtre une source de connaissance et de réalisation. La seconde moitié du XX^{e} siècle se tournera, elle, plutôt vers la victime, Abel. Dans *Abel Sánchez,* on trouve des aspects propres au romantisme, notamment la focalisation sur la figure de Caïn et l'inversion, par conséquent, des concepts fondateurs de ladite dichotomie. Dans les deux œuvres mais, plus particulièrement, dans la pièce de théâtre *El otro*, nous trouvons le sens moderne du fratricide biblique d'après lequel les éléments de la dichotomie morale du bien et du mal ne s'inversent pas mais se confondent, victime et bourreau ne faisant plus qu'un [22].

L'exégèse unamunienne de l'histoire biblique à partir d'Abel Sánchez et El otro

Afin d'aborder l'exégèse unamunienne, nous avons choisi quatre temps qui, à notre avis, marquent le rythme de chaque récit : la

21. *Ibid*., p.14.

22. Ce mélange est bien illustré dans la pièce de théâtre *En Attendant Godot* où victime et bourreau sont une seule et même personne.

naissance et l'évolution de la jalousie, le meurtre, la punition et enfin la conséquence, dans chacun des trois récits, à savoir la descendance.

Naissance et évolution de la jalousie

Abel Sánchez raconte l'histoire de l'envie à travers les états de l'âme de Joaquín. La manière dont ce dernier gère les raisons et l'intensité de son ressenti devient le principal centre d'intérêt du récit. Deux raisons fondamentales sont à l'origine de la jalousie de Joaquín à l'égard d'Abel. La première tient au caractère d'Abel. Depuis l'enfance, il ne provoque jamais de confrontation et est toujours d'accord avec Joaquín à qui il répète sans cesse : « *¡cómo tú quieras!*[23] ». Cette bonne humeur et cet assentiment constants, qui prennent la forme paradoxale d'une sorte d'indifférence envers Joaquín, exaspèrent celui-ci et nourrissent son envie et sa haine. Lorsque Joaquín analyse le tableau représentant le meurtre de Caïn peint par Abel Sánchez, il ne se reconnaît pas dans ce Caïn, preuve qu'Abel ne voit pas de méchanceté en lui. Ce constat excède Joaquín : « *Ser odiado por él con un odio como el que yo tenía, era algo, y podía haber sido mi salvación*[24] ». L'environnement des deux amis durant leur enfance est crucial. C'est ainsi que Joaquín le rappelle dans ses confessions : « *Ya desde entonces era él simpático, no sabía por qué, y antipático yo,* […] *y me dejaban solo. Desde niño me aislaron mis amigos*[25] ». Les oppositions ont depuis lors perduré : Joaquín est l'« *empollón* » mais moins intelligent qu'Abel, il est aussi moins drôle, moins agréable ou encore moins sociable. Le narrateur indique que ce « juicio *común de los compañeros, sabido por Joaquín, no hacía sino envenenarle el corazón*[26] ». Le présent de narration commence lorsqu'Abel rencontre Helena et qu'ils se marient. Le conflit éclate parce qu'Helena est la femme dont Joaquín est terriblement amoureux. Par ailleurs, Joaquín avait au préalable avoué ses sentiments à Abel : « *Sus desahogos, los inevitables y saludables desahogos de enamorado en lucha, eran con su amigo Abel*[27] ». Cette situation engendre inévitablement chez Joaquín les pires sentiments : « *Pensaba matarles y*

23. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión*.). Barcelona : RBA-Instituto Cervantes, 2005, p. 825.

24. *Ibid.,* p. 863.

25. *Ibid*., p. 825.

26. *Ibid*., p. 826.

27. *Ibid*., p. 827.

urdía mentalmente, como si se tratase de un drama o de una novela que iba componiendo[28] ». Le récit peut alors être décrit comme l'enchaînement de moments de jalousie de la part de Joaquín car, comme Helena l'indique à Abel, « [Joaquín] *¡no es más que un envidioso!*[29] ». Ainsi, lorsque Joaquín essaie en vain de guérir une patiente dont Abel avait fait le portrait, une fois celle-ci décédée, il déclare : « *¡Yo la dejé morir y él la resucita!*[30] ». L'un des fardeaux de Joaquín est justement de se savoir jaloux d'Abel, un sentiment qu'il avoue afin d'y échapper. Il se confesse dans trois contextes différents : à l'église, à sa femme et par écrit, à travers ses confessions à sa fille. À l'église, se référant à Abel, il avoue au prêtre : « *le odio, padre, le odio con toda mi alma, y a no creer como quiero creer, le mataría…* [31] ». Le prêtre répond: « *pero eso, hijo mío, eso no es odio; eso es más bien envidia*[32] ». Il se confesse également auprès d'Antonia, sa femme: « *Sí, tengo celos de Abel; le odio, le odio –y cerraba la boca y los puños al decirlo, pronunciándolo entre dientes*[33] ». Le troisième contexte correspond aux confessions qu'il rédige pour sa fille Joaquina. Toutes ces expériences l'amènent à une conception de l'envie selon laquelle celle-ci est transmise par la parenté. Il l'exprime comme suit : « *decididamente, la envidia es una forma de parentesco*[34] ». Il conclut que tout le monde souffre d'envie : *« El que todos sus fracasos los atribuye a ajenas envidias, es un envidioso. ¿Y no lo seremos todos? ¿No me habrán dado un bebedizo?*[35] ».

Dans *El otro*, la jalousie, forme que prend l'envie, se manifeste une première fois de manière importante lorsque les deux jumeaux tombent amoureux de la même femme, Laura. Celle-ci raconte leur rencontre :

> […] me encontré con dos mellizos, Cosme y Damián Redondo, tan parecidos, que no había modo de distinguirlos. […] Enamoráronse de mí frenéticamente, de donde nació

28. *Ibid.*, p. 837.
29. *Ibid.*, p. 838.
30. *Ibid.*, p. 849.
31. *Ibid.*, p. 870.
32. *Idem.*
33. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión.*). *Op. cit.*, p. 852.
34. *Ibid.*, p. 917.
35. *Ibid., p. 850.*

> un íntimo odio, por celo, entre ellos, un odio fraternal y entrañable. [.] La rivalidad era feroz. […] Llegué a temer, llegaron a temer que se mataran el uno al otro, algo así como un suicidio mutuo [36].

La dernière phrase montre que Laura prédit le futur fratricide.

Contrairement à *Abel Sánchez*, le sentiment d'envie semble surgir comme une conséquence du mépris de l'un des jumeaux envers l'autre. Le personnage de « El otro » avoue ainsi la haine ressentie depuis l'enfance, lorsqu'il se reconnaît dans l'autre, comme si ce dernier était un miroir : « *Desde pequeñitos sufrí al verme fuera de mí mismo…no podía soportar aquel espejo…no podía verme fuera de mí*[37] ».

Le meurtre

Le meurtre dans le roman d'Unamuno fonctionne différemment du passage biblique. Dans l'histoire d'Abel et Caïn, il s'agit de l'acte de Caïn poussé par la jalousie et la haine. Par ailleurs, c'est à cause de ce geste que Yahvé punit Caïn à errer éternellement. Contrairement à l'histoire biblique, le meurtre d'Abel a lieu quasiment à la fin du récit, ce qui change complètement le sens de la punition. Nous avons vu précédemment comment, à plusieurs reprises, Joaquín exprimait son souhait de tuer Abel. L'histoire est racontée de telle manière que le lecteur s'attend à ce que, à chaque accès de jalousie ou de haine, le meurtre ait lieu. Cependant, nous devons attendre la fin du récit pour que cela se produise. Une seconde grande différence par rapport à l'épisode biblique est la cause de la mort d'Abel. En effet, sa mort est assez ambiguë (ce qui, en outre, est courant dans la fiction unamunienne). Abel et Joaquín, déjà grands-parents de leur petit-fils Joaquinín, parlent précisément de ce dernier. Lors de cette conversation, Abel confesse à Joaquín qu'il craint que son mauvais esprit ne coule dans les veines de l'enfant. Cette accusation déclenche, cette fois-ci, la haine de Joaquín, qui se précipite au cou de son ami :

> —¿Y qué teme? —preguntó Joaquín, palideciendo.
> —El contagio de tu mala sangre.
> Levantóse entonces Joaquín, lívido, se fue a Abel y le puso las dos manos, como dos garras, en el cuello, diciendo: ¡Bandido!

36. Miguel de Unamuno. *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*. Madrid : Espasa-Calpe, 1932, p. 32-33.

37. *Ibid.*, p. 47.

> Mas al punto las soltó. Abel dio un grito, llevándose las manos al pecho, suspiró un « ¡Me muero! », y dio el último suspiro. Joaquín se dijo: «¡El ataque de angina; ya no hay remedio; se acabó!» [38]

La mort d'Abel est présentée comme une crise d'angine qui suit la tentative de meurtre de Joaquín. Une fois de plus, le désir de Joaquín de tuer Abel reste inévitablement du désir. Cependant, cette fois-ci, le désir a peut-être indirectement provoqué la crise d'angine. Joaquín lui-même sera chargé de lever l'ambiguïté de cette séquence, se présentant à son petit-fils comme un meurtrier : « […] *le he matado yo, yo, ha matado a Abel Caín, tu abuelo Caín* [39] ».

Dans *El otro*, l'histoire commence à partir du meurtre, puisque dès le début l'un des deux frères est déjà mort. La mort dans cette œuvre, comme celle d'*Abel Sánchez*, est ambiguë mais pour deux raisons. La première a trait à l'origine de la mort. Comme dans le roman, il n'est pas clair qu'il s'agisse d'un meurtre ou de la conséquence d'une expérience forte (la rencontre entre les deux frères). Il s'agit également d'un décès ambigu puisque l'identité du défunt et, par conséquent, celle du meurtrier ne sont pas claires non plus. La scène fatidique a lieu lorsque Damián rend visite à Cosme et Laura, les deux frères se trouvant alors face à face. « El otro » rappelle cette scène et le bouleversement que cette rencontre a provoqué en lui :

> Me vi entrar como si me hubiese desprendido de un espejo, y me vi sentarme ahí, donde tú estás [il s'adresse à Ernesto, le frère de Laura] …No te palpes, no ; no estás soñando…, eres tú, tú mismo… Me vi entrar, y el otro… yo… se puso como estoy, como estás… (Ernesto cambia de postura). Y se me quedó mirando a los ojos y mirándose en mis ojos [40].

Le meurtre en soi est difficile à cerner puisque, lorsque « El otro » relate sa rencontre avec l'autre et le meurtre qui s'en suit, il ne spécifie pas l'identité du meurtrier. L'autre est tout simplement décédé après l'évanouissement dont souffre « El otro » et qu'il décrit comme si

38. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I. (Abel Sánchez. Una historia de pasión.). Op. cit.*, p. 929.

39. *Ibid.*, p. 930.

40. Miguel de Unamuno. *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*. *Op. cit.*, p. 20.

c'était sa conscience qui fondait. Quand il reprend conscience, l'autre est déjà décédé:

> Al rato, me fue retornando la conciencia, resucité; pero sentado así, donde tú estás, y aquí, donde estoy, estaba mi cadáver… ¡Aquí, en este mismo sillón, aquí estaba mi cadáver…, aquí…, aquí está! ¡Yo soy el cadáver, yo soy el muerto! Aquí estaba…, lívido… (se tapa los ojos) ¡Aún me veo! ¡Todo es para mí espejo! ¡Aún me veo! [41]

Punition

La punition que Yahvé impose à Caïn se traduit par le fait de vivre dans l'incapacité de réaliser ce que Caïn sait le mieux faire : cultiver la terre. A cause du fratricide, Caïn est condamné à errer dans la terre sans pouvoir la travailler. Joaquín et « El otro » sont également condamnés à vivre dans une condition paradoxale. De la même façon que Caïn ne peut quitter la terre qu'il ne peut par ailleurs travailler, les deux personnages unamuniens sont contraints à une cohabitation existentielle qu'ils ne parviennent pas à accepter.

La punition dans *Abel Sánchez* est le cœur du récit. En effet, le roman traite de la nature intrinsèque de Joaquín qui le porte à détester Abel éternellement. Le plus grand ennemi de Joaquín n'est pas Abel mais sa propre nature qui détermine son destin immuable. Il est condamné à gérer tout au long de sa vie le péché de l'envie enraciné dans sa nature. Il n'y a pas de cause apparente à cette punition (ce qui renvoie au choix injustifié de Dieu au moment de choisir l'une des deux offrandes). Dans *Abel Sánchez*, l'attention est portée sur le fait que l'existence de l'être humain est prédestinée, ce qui en fait une existence tragique. La punition et le tragique de ce récit tiennent à ce que, tôt ou tard, et peu importe à quel point il essaie de l'éviter, Joaquín sait qu'il tuera Abel parce que cela fait partie de sa nature. Il est condamné tout simplement par le fait d'exister. Son existence est son fardeau, qu'il décrit comme « *el cáncer que le devoraba la voluntad*[42] ».

41. *Ibid.*, p. 22. Andrés Franco rappelle un conte d'Unamuno publié en 1908 intitulé « El que se enterró » qui contient une scène presque identique. Il donne également quelques références assez intéressantes dont l'article « Nuestros yos ex-futuros » de 1923. Dans Andrés Franco. *El teatro de Unamuno*. Madrid : Ínsula, 1971.

42. Miguel de Unamuno, *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión.*). *Op. cit.*, p.882.

Joaquina dit à son père que « […] *tú no estás contento nunca,* […] *sufres,* […] *es como si llevases a cuestas una culpa grande*[43] ». En effet, le personnage lui-même s'aperçoit comme un monstre, comme un bout de glace, comme s'il n'existait pas : « *Me sentí peor que un monstruo, me sentí como si no existiera, como si no fuese más que un pedazo de hielo, y esto para siempre*[44] ». Face à son destin préétabli, Joaquín lutte et il lutte contre lui-même, car c'est le seul moyen à sa disposition pour infléchir son destin. Ce combat intérieur contre son dessein de meurtrier, qui résume le caractère tragique de son existence, est le même type de punition que doit subir « El otro » dans la pièce de théâtre.

Dans *El otro*, comme dans le passage biblique, la punition arrive après le meurtre. Cette punition, qui est le destin tragique du personnage comme dans *Abel Sánchez*, consiste à endurer une existence marquée par la dualité. « El otro », avec la disparition de son frère, a cru pouvoir vaincre la dualité qui l'affecte et qui provient de sa gémellité. Or, la punition consiste à lui faire comprendre que la dualité qu'il fuit est ancrée dans sa nature intrinsèque et, par conséquent, le détermine à vie, que son frère soit vivant ou non. Sa punition consiste en la cohabitation d'Abel et de Caïn en une seule identité, la sienne. « El otro » découvre ainsi qu'Abel tout comme Caïn sont tous deux mauvais car Abel, une fois disparu, est dans sa conscience sous la forme d'une culpabilité qui tue lentement le personnage :

> El otro. (sollozando.) Le llevo dentro, muerto, ama. Me está matando…, me está matando…Acabará conmigo…Abel es implacable, ama, Abel no perdona. ¡Abel es malo! Sí, sí; si no le mata Caín, le habría matado a Caín. Y le está matando… me está matando Abel. Abel, ¿qué haces de tu hermano? El que se hace víctima es tan malo como el que se hace verdugo. Hacerse víctima es diabólica venganza[45].

Le thème de la présence d'autrui dans la lutte intérieure est explicitement abordée par le narrateur d'*Abel Sánchez* à propos de Joaquín : « *Pues en la soledad, jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el*

43. *Ibid.*, p. 902.

44. *Ibid.*, p. 841.

45. Miguel de Unamuno. *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*. *Op. cit.*, p. 45-46.

otro. ¡El otro! Llegó a sorprenderse en diálogo con él, tramando lo que el otro le decía[46] ». « El otro » n'est pas capable d'éprouver l'expérience du dédoublement car, d'une part, comme Joaquín l'affirme : « [*s*]*er otro es dejar de ser uno, de serse el que se es*[47] ». D'autre part, le fait de savoir que son meurtre fait partie de son être provoque en lui un tel sentiment de culpabilité qu'il n'arrive pas à le supporter. Il finit donc par se suicider en commettant alors un double meurtre.

Descendance

La suite commune aux trois récits est la descendance. Dans l'hypotexte, la descendance est une conséquence directe de la punition car elle en fait partie. La civilisation entière trouve ses origines chez Caïn, ce qui explique que des personnes puissent en tuer d'autres. Les guerres sont des fratricides et l'être humain est condamné à son autodestruction.

La pièce de théâtre *El otro* s'inspire complètement de son hypotexte. Damiana, la femme de Damián, avoue à « El otro » qu'elle est enceinte. Tandis que, d'un côté, cela implique le caractère cyclique et donc éternel de la nature dichotomique de « El otro », puisqu'il va rencontrer dans sa future descendance son double qu'il a essayé de tuer au préalable ; de l'autre, cela signifie la confirmation de la nature dichotomique de l'être humain. Autrement dit, il s'agit d'une existence qui répète l'expérience originaire d'Abel et Caïn. Voici le dialogue entre Damiana et « El otro » lorsque la première lui annonce la future descendance :

> —Que voy a ser madre, que llevo un hijo de…
> — ¿De quién?
> — De ti.
> —¿De mí o del otro?
> —De los dos, del uno que sois. Y quien sabe si llevo dos… pues les siento luchar.
> —¿Dos? ¿Dos más? ¡Bah! Estamos locos…
> — Sólo los locos engendran.
> —Y matan. Y Dios no puede, no debe condenarme a tener hijos, a volver a ser otra vez…otro.
> —Pues lo serás. Que te voy a dar… otro, otro tú[48].

46. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión*.). *Op. cit*., p. 882.

47. *Ibid*., p. 904.

48. Miguel de Unamuno. *El Otro. Misterio en tres jornadas y un epílogo*. *Op. cit.*, p. 66.

Contrairement aux deux autres textes, dans *Abel Sánchez*, la descendance ne fait pas partie de la punition de Joaquín, mais de son salut et de sa vengeance. C'est tout au moins ce qu'il prétend, considérant sa fille Joaquina de la sorte : « *Será mi vengadora* […] *será mi purificadora* […] *decidí que amase a todos y sobre todo a ellos*[49] ». Ses espoirs de vengeance concernent également Abelín, le fils d'Abel, mari de Joaquina qui devient médecin comme son beau-père. De lui, Joaquín dit la chose suivante :

> ¡Éste, éste será mi obra! Mío y no de su padre. Acabará venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la Medicina mucha más arte que en la pintura de su padre. Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡se lo quitaré![50]

Les figures d'Abel et Caïn selon Unamuno et la signification du mal. Conclusion

Dans « *Estilo y progreso* » Unamuno avoue qu'il éprouve pour la figure de Caïn une « *compasión admirativa o admiración compasiva*[51] ». Ces mots nous servirons de point d'appui pour justifier notre analyse de son exégèse de l'histoire du fratricide biblique.

Les hypertextes unamuniens travaillés mettent en scène la mise en échec de la représentation de la dichotomie du bien et du mal par les frères bibliques. La figure d'Abel, c'est-à-dire la figure purement positive, perd sa valeur morale et la figure de Caïn devient polyphonique. Dans *Abel Sanchez*, le lecteur comprend la distance qui s'installe entre Abel et le bien dès lors que toutes les caractéristiques qui le rendent moralement supérieur à Joaquín finissent par avoir une contrepartie négative : Abel épouse Helena, mais il fréquente d'autres femmes ; il a un grand talent pour la peinture mais selon son fils : « *pinta como una máquina*[52] » et, alors que les sentiments sont ce qui importe le

49. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión*.). *Op. cit*., p. 863.

50. *Ibid*., p. 893.

51. Miguel de Unamuno. «Estilo y progreso» (*Los Lunes de El Imparcial*. Madrid, 1924.). In Miguel de Unamuno, Laureano Robles (ed.). *Alrededor del estilo*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 127.

52. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión*.). *Op. cit*., p. 894.

plus, il est devenu apathique. C'est pour cette raison qu'il ne déteste personne mais qu'il n'arrive pas non plus à aimer. Abel, lui-même, lorsqu'il décide de peindre un tableau du meurtre d'Abel par Caïn, sait parfaitement quelle expression il donnera à Caïn (l'expression de l'envie) [53], mais il ne sait pas comment peindre Abel car il n'arrive pas à définir son âme [54]. La plupart du temps le visage d'Abel (le personnage biblique) n'est pas représenté et, quand c'est le cas, le fratricide a déjà été commis. Quant au tableau d'Abel (le personnage d'*Abel Sánchez*), on peut faire deux remarques. La première concerne les hypotextes en jeu dans le tableau. Abel s'inspire de la Bible et du *Caïn* de Byron, ce dernier étant en même temps un hypertexte focalisé sur la figure de Caïn. La seconde remarque concerne la condition d'artiste d'Abel. Il ne nous semble pas anodin que le personnage d'Abel soit peintre. Abel est un artiste en manque de sensibilité romantique, dit autrement, il est un *peintre de la vie moderne,* possible clin d'œil à l'œuvre de Baudelaire. Or le titre du roman mentionne Abel qui est la cause ou le facteur déclencheur déstabilisant Joaquín. Ce dernier est le véritable protagoniste du roman.

Contrairement au titre du roman, le frontispice conçu et réalisé par Unamuno pour la première édition d'*Abel Sánchez*, met en évidence la figure de Joaquín et illustre la compréhension unamunienne de la figure de Caïn (cf. illustration p. 323).

Dans ce frontispice, toute l'exégèse unamunienne de l'histoire fratricide est résumée : la dichotomie disparaît pour créer un seul sujet, la figure de Caïn lui-même, victime et bourreau de lui-même. La lutte qu'il porte en lui entre ce qu'il est et ce qu'il voudrait devenir constitue le cœur de l'interprétation unamunienne développée dans *Abel Sánchez*. Cette interprétation trouve son expression la plus remarquable au travers du personnage de « El otro » et fait fond sur un jeu de références croisées mis en place au moyen de pronoms personnels et possessifs à valeur déictique.

---

53. Miguel de Unamuno. *Narrativa completa I*. (*Abel Sánchez. Una historia de pasión*.). Barcelona : RBA- Instituto Cervantes, 2005, p. 857.

54. Par curiosité, nous avons cherché des représentations picturales du fratricide et, en général, il y a une tendance à représenter Abel comme un actant-objet, n'interagissant pas dans la scène. À titre d'exemple, mentionnons les suivants : *Abel et Caïn* de Titien (1542-1544), *Abel et Caïn* de Lorenzo Sabatini (1530-1577) ou *Caín y Abel* de José Vergara Gimeno (1726-1799).

Nous conclurons ce travail par un poème qui fait partie du recueil *Sonetos de Fuerteventura*. Il résume le point de vue unamunien sur l'histoire génésiaque tout en constituant un exemple de la variété des formes littéraires empruntées par Unamuno pour explorer ce thème central dans son œuvre :

XLIII (1)

Allí donde su planta pone el hombre
riega con sangre la inocente tierra,
hace luego la historia, que es la guerra,
rebusca revivir en el renombre.
Aunque de flores Dios el suelo alfombre
a sus errores el mortal se aferra
y por los yermos, Caín triste, yerra
donde al hermano con su sombra asombre.
Desde que el pobre descubrió la muerte
no encuentra al mundo espiritual sentido,
ni en paz. Señor, consigue conocerte;
le pone miedo y le engatusa olvido
y es para siempre su maldita suerte:
pagar su deuda por haber nacido.

l-VI-1924 [55]

55. Miguel de Unamuno. *De Fuerteventura a París* (1925). *In* Miguel de Unamuno. *Obras completas. T. XIV. Poesía II, coll*. «Paradilla del Alcor». Barcelona : Afrodisio Aguado. 1958, p. 521.

Couverture, *Abel Sánchez* (1917).
Fonds de la Biblioteca Nacional de España

SOMMAIRE

Introduction
par Isabelle Bouchiba-Fochesato et Maylis Santa-Cruz 7

I. AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE

Philippe Meunier
Violence incestueuse et justice : les livres de Samuel à l'aune de la *comedia nueva* 17

Dominique Breton
La puissance des signes de la Genèse à Babel : (re)motivation et « polyglossie originaire » 37

Federico Bravo
La Bible comme prédiscours : *memoria verborum* ou les mots lestés 57

Myriam Bernède
Mots et corps à corps biblique : José Ángel Valente, pris au mot 75

II. LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE

Isabelle Bouchiba-Fochesato
Mots et corps bibliques : poétique du dédoublement et de la rédemption dans *El amor médico* de Tirso de Molina 101

Marie-Eugénie Kaufmant
Au nom de Marie-Madeleine : stratégies de spatialisation et de nomination littérales de la sainte dans quelques *comedias* du Siècle d'or. 121

Françoise Gilbert
Las profecías de Teuca y las funciones del sueño de David en *Los cabellos de Absalón* (1634-1636) de Calderón de la Barca 143

III. REGARDE CECI, C'EST NOUVEAU ?

Nuria Rodríguez Lázaro
Le Dieu chrétien dans l'œuvre de Luis Cernuda : contradictions et intermittences 163

Philippe Rabaté
Lectures chrétiennes d'Adam : présences du premier homme dans l'humanisme castillan 193

Barbara Seray
L'Ancien Testament dans l'œuvre poétique de Gabriela Mistral : une arme à double tranchant 217

Erica Morón
Una re-escritura de la Biblia en la obra de Fernando Vallejo 233

IV. LE PARADIS PERDU

Teresa Rodríguez
El celoso extremeño : El paraíso pervertido 249

Maylis Santa-Cruz
De l'exil de Caïn au chemin de Croix d'Edelmiro : deux exemples du substrat biblique dans la prose narrative espagnole d'après-guerre 273

Lidia Sánchez de las Cuevas
Abel Sánchez et *El otro* : Une lecture unamunienne de l'histoire d'Abel et Caïn 295

ISBN : 978-2-36783-185-5
ISSN : 2265-0776

Ce livre est imprimé sur un papier écolabellisé FSC
issu de forêts gérées durablement.

MOTS ET CORPS BIBLIQUES

ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO
MAYLIS SANTA-CRUZ (ÉD.)

Les liens qui unissent la littérature et le texte biblique ne sont plus à démontrer ; ils ont fait, au cours des siècles, l'objet de nombreuses exégèses, de propositions de typologie et de tentatives de classification. La Bible apparaît alors comme le Texte des textes, une source intarissable auprès de laquelle l'artiste revient sans cesse s'abreuver, une matrice originelle. Le matériau biblique est alors réinvesti soit dans une optique religieuse afin d'instruire et d'édifier les esprits par la parole divine soit, au contraire, pour les détourner de croyances ou de superstitions qui enchainent le peuple.

Les chercheuses et chercheurs qui ont contribué à cet ouvrage proposent de dépasser la seule recherche de sources ou d'intertextes bibliques, indéniablement présents et fondamentaux, pour s'intéresser à la Bible dans son ensemble, comme structure ou « hyperstructure » qui féconde toute la modernité littéraire. Les travaux ici rassemblés abordent des textes aussi bien espagnols qu'hispano-américains, classiques et contemporains, de prose et de poésie et s'appuient sur des outils d'analyse divers : linguistique, narratologie, littéralité, psychocritique, etc. Ces différentes grilles de lecture et exemples font tous émerger cette trame de fond biblique, consciente ou inconsciente, assumée ou simple écho lointain, qui tisse un profond réseau de symboles et de références particulièrement fertile.

www.editionsorbistertius.com

ISBN : 978-2-36783-185-5
ISSN : 2265-0776
Prix France : 34,90 €