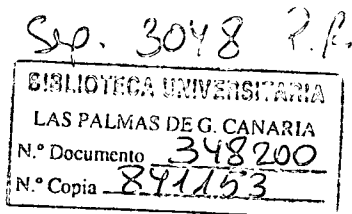


Isla abierta  
Estudios franceses en memoria  
de Alejandro Cioranescu

TOMO I

José M. Oliver Frade (coord.)



X COLOQUIO DE LA ASOCIACIÓN DE PROFESORES  
DE FILOLOGÍA FRANCESA DE LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA

LA LAGUNA. 2001

COMITÉ EDITORIAL

Antonio Álvarez de la Rosa.  
Cristina Badía Cubas.  
Clara Curell Aguilà.  
Cristina González de Uriarte Marrón.  
Dulce M.ª González Doreste.  
M.ª del Pilar Mendoza Ramos.  
José M. Oliver Frade.  
Berta Pico Graña.  
Maryse Privat.

COMITÉ ORGANIZADOR

Antonio Álvarez de la Rosa.  
Cristina Badía Cubas.  
José M. Cruz Rodríguez.  
Clara Curell Aguilà.  
Dulce M.ª González Doreste.  
Cristina González de Uriarte Marrón.  
María del Carmen Marrero Marrero.  
María del Pilar Mendoza Ramos.  
José M. Oliver Frade.  
Patricia Pareja Ríos.  
Berta Pico Graña.  
María Nieves Pozas Ortega.  
Maryse Privat.  
Ana María Real Cairós.  
Guy Rochel.

INSTITUCIONES Y ENTIDADES COLABORADORAS

Ministerio de Ciencia y Tecnología.  
Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.  
Cabildo Insular de Tenerife.  
Caja General de Ahorros de Canarias.  
Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.  
Ayuntamiento de La Orotava.  
Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española.  
Vicerrectorado de Investigación y Relaciones Internacionales  
de la Universidad de La Laguna.  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna.  
Vicerrectorado de Servicios Generales de la Universidad de La Laguna.  
Facultad de Filología de la Universidad de La Laguna.

Isla abierta : estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu, [X Coloquio de la Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española, La Laguna, 2001] / José M. Oliver Frade, coord. — 1ª ed. — La Laguna : Universidad de La Laguna, Servicio de Publicaciones, 2004. — 3 v. (1504 p.) ; 24 cm. — (Documentos Congresuales ; 10)

Texto en francés y castellano

Bibliogr. por cap.

ISBN 84-7756-602-X (O.C.). — ISBN 84-7756-603-8 (T.1). — ISBN 84-7756-604-6 (T.2). — ISBN 84-7756-605-4 (T.3)

I. Filología francesa 2. Lengua francesa 3. Literatura francesa I. Cioranescu, Alejandro (1911-1999)-Homenajes II. Oliver Frade, José Manuel, coord. III. Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española. Coloquio (10. 2001. La Laguna) IV. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. V. Serie

082 Cioranescu, Alejandro

804.0(082)

840(082)

*Colección:*

DOCUMENTOS CONGRESUALES/10

*Edita:*

Servicio de Publicaciones  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
Campus Central  
38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife  
Teléfono: 34 922 31 91 98

*Diseño Editorial:*

Jaime H. Vera.  
Javier Torres. Cristóbal Ruiz.

1ª Edición 2004

*Prohibida la reproducción total o parcial  
de esta obra sin permiso del editor*

*Maquetación y preimpresión:*

SERVICIO DE PUBLICACIONES

*Impresión:*

EL PRODUCTOR S.L. TÉCNICAS GRÁFICAS

I.S.B.N.: 84-7756-602-X (obra completa)

AMORES SÁFICOS Y ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX (L. DE POUGY, R. VIVIEN Y N. CLIFFORD BARNEY). <i>Claude Benoit</i> .....	179
HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA FUNCIÓN DE LA MUJER EN <i>PARTONOPEUS DE BLOIS</i> . <i>Esperanza Bermejo</i> .....	195
MARYSE CONDÉ: RELIGION ET DISCOURS SOCIAL. <i>Monique Blérald-Ndagano</i> .....	213
SAVEURS AIGRES-DOUCES D'UNE LANGUE DE CONTRASTES: L'ÉTUDE DES VARIANTES RÉGIONALES FRANCOPHONES. <i>Nathalie Bleser Potelle</i> .....	227
CHARLES LE TÊMÉRAIRE OU LA NOSTALGIE D'UN PAYS RÊVÉ. <i>Laurence Boudart</i> .....	243
DATOS SOBRE LA HISTORIA DE LA PRONUNCIACIÓN FIGURADA EN LOS DICCIONARIOS BILINGÜES FRANCÉS-ESPAÑOL. <i>Manuel Bruña Cuevas</i> .....	259
INSULARIDAD Y TEMAS EN OPOSICIÓN EN <i>LA MAISON DES ATLANTES</i> . <i>María Dolores Burdeus</i> .....	279
TEORÍA LITERARIA Y PRÁCTICA COMPARATISTA. <i>Jesús Camarero-Arribas</i> .....	291
UN SONETO: CUATRO LECTURAS. <i>Nicolás Campos</i> .....	307
«LA ISLA» COMO ESPACIO NARRATIVO EN LA OBRA DE J.M.G. LE CLÉZIO. <i>María Loreto Cantón Rodríguez</i> .....	321
A PARTIR DEL SIGNO ASCENDENTE DE ANDRÉ BRETON. <i>Loreto Casado</i> .....	337
LA SYMBOLIQUE DE LA RÉVOLTE DANS LA LITTÉRATURE DITE DES REBELLES AU MOYEN ÂGE: L'EXEMPLE DE <i>LA CHANSON DE GIRART DE ROUSSILLON</i> . <i>Richard Clouet</i> .....	349
EL PAISAJE EN <i>LETTRES DE MON MOULIN</i> DE ALPHONSE DAUDET. <i>Anna-Maria Corredor Plaia</i> .....	363
<i>FORTIUS ALTIUS CITIUS</i> . LA VISIÓN AUTOBIOGRÁFICA E INSULAR DE DOS PATAFÍSICOS: GEORGES PEREC Y BORIS VIAN. <i>Adela Cortijo Talavera</i> .....	375
ANALYSE DU DISCOURS ET IDENTITÉ: ÉTUDE DE DEUX DISCOURS LITTÉRAIRES SUR LA PLANTATION SUCRIÈRE À PROPOS DE L'ENVIRONNEMENT ET DE L'ÊTRE HUMAIN. <i>José Manuel Cruz Rodríguez</i> .....	391
LA LITERATURA AFRICANA ESCRITA POR MUJERES: DE LA NOVELA TESTIMONIAL A LA NOVELA COMPROMETIDA. <i>Elena Cuasante Fernández</i> .....	411

ALGUNAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LAS <i>IMPRESSIONS ET OBSERVATIONS DANS UN VOYAGE À TENERIFE</i> DE JEAN MASCART. <i>Clara Currell</i> .....	429
LINGUISTIQUE EN AFRIQUE FRANCOPHONE: LES TRAVAUX D'ANDRÉ RAPONDA WALKER. <i>Javier de Agustín</i> .....	443
LES CONSTRUCTIONS PRONOMINALES DES VERBES EN FRANÇAIS ET EN ESPAGNOL. CLASIFICATION ET TERMINOLOGIE. <i>Claude Duée</i> .....	457
SOUS LE PONT MAX JACOB COULE LE JET... <i>Marie-Claire Durand Guizion</i> .....	475
Índice general.....	489
TOMO II	
MARGUERITE DURAS: <i>ÊTRE HORS LÀ</i> . <i>Blanca Liliana Fenoy y Adriana Ortiz Suárez</i> ...	509
<i>LE ROMAN DE LA ROSE</i> DE GUI DI MORI. <i>Bibiane Fréché</i> .....	517
EN TORNO A LA POLÉMICA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES EN LA LEYENDA TRISTANIANA. <i>Ramón García Pradas</i> .....	535
<i>UNE ÎLE, DES ÎLES</i> . LE VOYAGE SANS FIN AU PAYS QUI TE RESEMBLE... <i>Florence Gérard Lojacono</i> .....	555
LA MUJER CANARIA EN LA LITERATURA DE VIAJES FRANCESA. <i>Cristina González de Uriarte</i> .....	567
OCIOSA Y VENUS: DEL <i>ROMAN DE LA ROSE</i> DE GUILLAUME DE LORRIS (MS. 387 DE LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA) A <i>LE LIVRE DES ÉCHECS AMOUREUX</i> DE ÉVRART DE CONTY. <i>Dulce M.ª González Doreste</i> .....	583
LES «TERRES NOUVELLES» DANS LES REPORTAGES DE GABRIELLE ROY. <i>Lidia González Menéndez</i> .....	599
ALLER RETOUR ENTRE COLLOCATIONS ET EXPRESSIONS IDIOMATIQUES. <i>M.ª Isabel González Rey</i> .....	623
LA MUJER TRABAJADORA EN EL SIGLO XIX: NARRATIVA Y REALIDAD. <i>Rosa Delia González Santana</i> .....	643
LA TRADUCCIÓN FRANCÉS-ESPAÑOL EN VITIVINICULTURA. <i>Miguel Ibáñez Rodríguez</i> ...	655
¿NARRATIVA JACOBEA? <i>LES PÉLERINS DE SAINT-JACQUES, NOUVELLE ESPAGNOLE</i> . <i>Ignacio Inarrea Las Heras</i> .....	675



SOUS LE PONT MAX JACOB COULE LE JET...

Marie-Claire Durand Guiziou  
*Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Notre première approche du Terrain Bouchaballe s'inscrit dans un projet d'une étude plus ample, visant à découvrir une oeuvre qui, aux dires de Pierre Jakès Hélias, serait trop déroutante, trop énorme pour avoir livré tous ses secrets. Dans cette communication, nous nous contenterons donc d'apporter quelques lumières sur la rhétorique de l'ouverture de ce «livre de jeunesse, édité vingt ans après qu'il a été écrit», selon confession de Max Jacob (1876-1944), qui ne le fera éditer qu'en 1923<sup>1</sup>.

Chacun sait que tout incipit est un lieu privilégié d'intense codification textuelle où le lecteur ne cesse de s'interroger. Pour les besoins de notre étude, nous avons interprété le mot incipit (premiers mots du roman) dans son sens le plus large, en proposant le décodage des deux paragraphes liminaires qui posent —selon nous— les jalons de tout le programme narratif du Terrain Bouchaballe<sup>2</sup>.

L'oeuvre jacobienne présente en effet, à nos yeux, un modèle d'entrée réussie dans le roman en suscitant une lecture foisonnante de significations où se croisent interactions, polarisations et constructions polysémiques multiples. Tout en vérifiant la fonction esthétique et dramatique de l'ouverture du roman, nous évoquerons le rôle d'amorce (séduction et anticipation) joué par la titraison —titres et sous-titres étant partie intégrante de l'incipit—. Dès lors, le lecteur, maintes fois confronté aux interpellations ironiques et sagaces du narrateur jacobien, se constitue en narrataire pour filtrer les horizons d'attente dans le va et vient de ses lectures rétroactives et décoder les séquences cryptées qui suscitent son attention et l'impliquent tout entier dans le récit.

La phrase seuil, qui fait figure de sésame dans l'imaginaire romanesque, nous apprend que le roman est fortement ancré dans un lieu urbain: «Quand

---

<sup>1</sup> L'édition que nous consultons est celle de Gallimard, 1964.

<sup>2</sup> Nous avons donc situé la fin de l'incipit au mot «procès», à la page 12 de l'édition citée, ce terme apparaissant comme le contrepoint du verbe «plaida» (page 11), mot sur lequel prend appui toute la phrase liminaire.

M. Simonnot plaïda près de la ville pour sa découverte d'anthracite, Guichen se mirait...». Anticipé en partie par le titre *Le Terrain Bouchaballe*, l'espace encore indéterminé, se pose malgré tout comme «un lieu de contradictions et de mobilités incessantes» (Ricardou 1971: 227-228); un éclairage sera donné par le titre-amorce du chapitre liminaire (livre 1) qui précise les coordonnées spatio-temporelles en situant le lecteur-narrataire «un dimanche à Guichen».

Promesse d'information (Hoek, 1981:251), l'énoncé du titre du roman réapparaît à la dernière ligne de l'incipit où l'on apprend que, espace et intrigue confondus, «le terrain Bouchaballe ne rendait que conversation et procès».

Or, dans la dynamique de la plaidoirie annoncée, un grand nombre de personnages, parmi lesquels le maire et son conseiller municipal, sont déjà solidement campés dès l'ouverture du roman. Dès lors, il apparaît qu'espace et personnages constituent les éléments forts de l'instance narrative et justifient, en partie, l'horizon d'attente posé par la première séquence du roman, tandis que le nom propre Bouchaballe —encodé dans le titre et surdéterminé dans le texte (à partir du motif de la bouche)— va provoquer un suspens et esquisser plusieurs pistes de lecture: nous en évoquerons quelques unes.

L'ouverture du roman est bâtie sur deux volets qui correspondent, du point de vue formel, à la division typographique donnée par les deux paragraphes cités plus haut. Nous verrons que cette division répond à un besoin de construire un monde narratif axiologiquement déterminé, toute la fiction se résumant à la dialectique du «pour» ou «contre» l'affaire du terrain Bouchaballe.

Si nous observons de plus près l'agencement spatio-temporel de l'incipit, nous remarquons que chacune des deux parties s'ouvre sur un indicateur temporel («quand»-«dimanche») d'une part et que le couple ville-Guichen et terrain Bouchaballe constituent, d'autre part, les marques spatiales d'ouverture et de clôture de ce texte d'entrée dans le roman. Mais cet apparent équilibre est vite rompu. L'étude plus minutieuse de la distribution des occurrences nous permet de vérifier, en effet, que le premier volet se construit essentiellement en termes d'espace —nombreux toponymes, profusion de prépositions («sur», «sous», «dans»), circonstanciels de lieu— et que cette première partie doublée en longueur le second volet où prédominent les marques temporelles qui s'organisent autour de la lexie «dimanche».

Or, la distribution des deux composantes du titre (chapitre 1), «Un dimanche à Guichen», annonçait précisément le contraire, en antéposant la marque temporelle à celle du lieu. Cette structure binaire opposant les deux pôles espace-temps/temps-espace constitue une première inversion de l'ordre annoncé et s'inscrit dans le jeu des fausses pistes couramment véhiculées par les titres romanesques; elle a sa place dans le cadre de la poétique du roman, celle d'un procès qui va bouleverser la vie de Guichen et produire un renversement de situation.

Par ailleurs, l'ancrage temporel dans lequel se situe le conflit est fixé par un «avant» et un «après» l'affaire Bouchaballe. Dans cette polarisation, l'ordre

chronologique apparaît, lui aussi, largement brisé par le jeu des anticipations ou retours en arrière<sup>3</sup> qui se recourent dans l'incipit.

Exploitant habilement les brisures chronologiques entre le temps de la narration (au passé simple) et celui de la fiction (présent, imparfait, passé composé), le narrateur jacobien va mettre à profit ces décrochements temporels qui, à mode de relais, lui fournissent l'occasion de glisser — avec force prétéritifs— des commentaires ironiques. Faisant mine de retirer son épingle du jeu fictionnel, tantôt il affirmera, à propos de ses personnages, qu'«ils n'auront [s]on avis ni sur leurs jugements ni sur leurs victimes», tantôt, se constituant lui-même en personnage à part entière, il prendra clairement parti contre le maire et son conseiller, en affirmant «...mes deux héros, contrariés par l'âge, ont ma pitié, manière de mépris polie ou pieuse»<sup>4</sup>.

Mais revenons à la promesse du titre où s'inscrit l'espace Bouchaballe, défini comme «le terrain», terme qui présuppose l'action de «bâtir», voire «d'exploiter». Il apparaît en effet que l'enjeu du terrain, légué à la municipalité par le défunt monsieur Bouchaballe, se confond avec le projet du maire Lecourbe et de son conseiller Pancrasse de construire un théâtre sur le lieu en question, contre l'idée de leurs opposants désireux d'extraire l'anthracite de son sous-sol<sup>5</sup>. La fin de l'incipit nous confirmera que le devenir fictionnel du terrain Bouchaballe, dont le sous-sol regorge d'anthracite, s'achève dans la décision finale d'exploiter le minéral, de sorte que l'ombre maléfique du verger municipal va se projeter sur tout l'espace urbain de Guichen et l'encrasser pour toujours de la noirceur de son charbon<sup>6</sup>.

Le conflit spatial se poursuit donc dans la polarité des éléments textuels qui opposent au dynamisme du terrain Bouchaballe —tout en devenir— le statisme séculaire de la douce et ancienne Guichen, espace urbain géographiquement protégé par ses frontières naturelles, à savoir, ses collines et ses cours d'eau. C'est ce que nous annonçait la première phrase de l'ouverture: «... Guichen se mirait dans les flots turbulents du Jet et de la Tille, se carrait dans ses collines».

Les deux pôles de l'espace guichantais se précisent, par ailleurs, dans l'axe de la verticalité qui polarise un «en bas», où se situait la vieille ville, jadis heureuse

<sup>3</sup> Recours prolepsiques et analepsiques, dans le vocabulaire de Gérard Genette.

<sup>4</sup> Soulignons au passage que le narrateur scande son commentaire d'une série allitérative en «p», ce qui renforce la fermeté des propos.

<sup>5</sup> Ajoutons que le projet du théâtre sera associé à celui d'un pont «en fer», que le texte invitera à lire «enfer», puis d'un pont en béton armé qui mettra en cause l'ennemi teuton, le béton armé étant considéré (dans la fiction) comme une invention allemande.

<sup>6</sup> Guichen, nom aux consonances bretonnes, est attesté en tant que toponyme et patronyme. Ajoutons, juste pour le côté cocasse, qui n'a sûrement pas échappé à Max Jacob, que le sieur Guichen s'appelait Urbain de son prénom!

lans sa vallée, et un «en haut», dominé à présent par la silhouette des hautes cheminées (métonymes des usines exploitant le minéral et symbole du progrès responsable de la transformation urbaine). Or, nous précise le texte, «...dans la verre contre les cheminées possibles, les cheminées hautes à crinières enflammées ont eu le dessus»<sup>7</sup>. De sorte que la question Bouchaballe se définit aussi dans le tiraillement de deux lieux où va s'opérer encore une fois un renversement de situation dans le cadre de la spatialité. La fin de l'incipit nous confirme que la ville de Guichen sera finalement «ensevelie» par l'anthracite extrait du sous-sol du terrain Bouchaballe et qu'elle va donc se retrouver sens dessus dessous.

Mais l'allusion à la disparition de Guichen enterrée sous le charbon noir prend sens que dans le jeu des nombreux réseaux de significations qui naissent du contraste, de l'antagonisme, voire de l'antithèse. La disparition de la ville d'antan, assise dans son écrin de verdure s'inscrit par ailleurs dans un cadre chrétien qui se précise dans les expressions «mise en bière» (et, un peu plus loin dans le roman, par «cercueil de verdure»). Ces images vérifient la transformation de la ville, anthropomorphisée et affectivement regrettée par le narrateur. Or, la résurrection de Guichen viendra de la plume de ce même narrateur guichantais qui, dans le miroir d'une mise en abyme, fera revivre sa ville telle «en volumes», ne serait-ce que l'espace d'un moment de fiction.

Notons que, dans le discours polysémique de l'incipit, le trope métaphorique du charbon, associé au malheur, va véhiculer, à partir d'un support chromatique, l'image des ténèbres s'abattant sur Guichen; tandis que, dans le champ des associations métaphoriques, l'absence de clarté va renvoyer à l'aveuglement des Guichantais incapables de comprendre la menace du danger provenant de l'ouïlle. «En ces âges aveugles —dira le narrateur— le malheur, ou plutôt le malheur, n'était qu'à nos portes, ou plutôt à l'octroi».

En déclenchant le motif de la saleté et de la crasse, le «charbon» va véhiculer les sèmes de contamination de l'atmosphère urbaine et activer la connotation d'impureté que le lecteur associe d'emblée au code moral en rapport avec les principaux personnages de la ville («polygamie», «débauche», «mésalliance»). Dans le jeu des alliances de mots et des connotations qui sous-tendent toute la narration, n'est-il pas permis de relever la motivation du nom de Pancrasse où le jeu de la saleté et de la souillure sont encodés selon une étymologie fantaisiste; dans un patronyme «tout en crasse»<sup>8</sup>?

<sup>7</sup> Dans son excellente étude sur l'univers poétique de Max Jacob, Renier Plantier (1976) relève que l'unité du monde jacobin apparaît dans l'antithèse haut —bas, ciel— en que les représentations traduisant le bien et le mal s'expriment en termes de hauteur et d'enfoncement dans la terre. Cet imaginaire est déjà présent dans *Le Terrain Bouchaballe*.

<sup>8</sup> Simonnot, l'ennemi juré de Pancrasse, menacera, un peu plus loin, de «décrasser» les héritiers Bouchaballe. Or, on apprendra par la suite que Pancrasse sera, par

Mais si nous gardons en mémoire la première présentation de Guichen définie dans la phrase-seuil par ses contours géographiques, esthétiques et anthropomorphiques, nous observons qu'il s'agit d'un espace clos, jalousement protégé par un relief naturel. Au niveau syntagmatique, les marques de la possession (ses collines, ses rivières) et l'abondance des verbes réfléchis se combinant avec l'aspect imperfectif (se mirait, se carrait), viennent souligner la suffisance de Guichen. Tandis qu'au niveau sémantique, la personnification de la ville, sa «mise en bière», puis «sa résurrection», complètent ce tableau narcissique et associent Guichen à un véritable microcosme. Ajoutons que —personnage et ville étant intimement liés dans les discours d'ouverture (et dans le roman tout entier)— le narcissisme de Guichen s'établit dans un rapport d'analogie avec le maire de la ville et son conseiller Pancrasse, que le narrateur désigne d'ailleurs ironiquement par «ces deux messieurs».

Le cadre spatio-temporel posé, c'est aussi à travers la parole et dans la polyphonie des voix que se construit la fiction Bouchaballe comme l'annonçaient les pôles d'ouverture et de clôture du seuil romanesque fixés par les termes «plaida» et «procès».

La première scène s'ouvrait, en effet, sur le tumulte de la plaidoirie («Quand M. Simonnot plaïda près de la ville...»), tout en affichant, en toile de fond, le cadre toponymique —euphoriquement valorisé— de la ville de Guichen. Si nous retenons l'allusion au topoi romanesque du *locus amoenus*, c'est que l'isotopie chrétienne affleure en termes d'enfer et de paradis (et se profile ensuite dans tout le roman); nous la retrouvons dans les binômes antonymiques «haut-bas», «disparition-résurrection», «malheur-bonheur», dans l'oxymore «douloureuses joies», ainsi que dans le champ sémantique du dimanche, ce «dies magna» —jour béni, largement déployé dans le second volet de l'ouverture—.

La métaphore du paradis sera maintes fois associée, par la suite, à Guichen, la ville d'antan, que le narrateur situe à la confluence<sup>9</sup> du Jet et de la Tille, tandis que la nouvelle ville, coiffée par des cheminées dominantes, restera synonyme d'une descente en enfer. Or, rappelons que, dans la symbolique judéo-chrétienne, les deux pôles enfer/paradis se situent respectivement dans les tréfonds de

alliance, bénéficiaire de l'héritage Bouchaballe. Il est clair que l'encodage du mot «crasse» dans le patronyme du personnage principal n'est pas gratuit.

<sup>9</sup> Signalons que, dans la thématique de l'espace, la situation de Guichen à la confluence du Jet et de la Tille n'est pas le fruit du hasard; elle nous invite à lire sous les mots, l'auteur faisant ici appel à un nouveau code linguistique, le breton. En effet, Kemper signifie «confluence de deux cours d'eau» en breton; or, Max Jacob était précisément natif de Kemper (dont le toponyme a été francisé en Quimper). On perçoit ici le clin d'œil du narrateur qui ne peut retracer sa ville natale, qu'en la situant à la confluence du Jet et de la Tille (en réalité l'Odet et le Stéir, à Quimper).

l'abîme et des sphères célestes. Par ce nouveau chassé-croisé, le narrateur souligne, une fois de plus, son souci de renverser l'ordre des choses pour imprimer l'idée d'un monde chaotique, d'un monde à l'envers, celui de sa petite ville de province sur le point de disparaître et que sa plume légère va magnifier en pays guichantois.

Mais revenons à la phrase seuil dans laquelle la présence d'un élément perturbateur rompt brusquement le cadre bucolique de Guichen et servait de prolepse pour anticiper le danger imminent qui guettait la ville: «Quand M. Simonnot plaïda près de la ville pour sa découverte d'anthracite, Guichen se mirait dans les flots turbulents du Jet et de la Tille, se carrait dans ses collines».

Si nous soulignons la présence des deux termes DÉCOUVERTE et TURBULENTS c'est pour signaler que la césure typographique va faire affleurer, dans la combinatoire du texte, deux nouveaux signifiants: —verte et lents—; tous deux se situant en début de ligne, selon une distribution anaphorique qui les met en relief. Or, ces nouveaux signifiés vont orienter le lecteur vers une seconde lecture qui met encore en valeur les oppositions antithétiques. Ainsi, «lent» dévoile sa polysémie en participant à la fois à la quiétude des eaux miroitantes (lenteur) et à leur mouvement (il entre dans la composition de «turbulents»), tandis que les sèmes de clarté et de fraîcheur contenus dans le signifié «verte» vont activer l'isotopie chromatique sur laquelle se greffe aussi, toujours dans le contraste, le noir de l'anthracite qui vient assombrir et salir le paysage guichantois.

Participant à la fois de la série chromatique et du code moral, la couleur noire va polariser le blanc qui caractérise un détail physiologique chez Lecourbe et Pancrasse. En effet, les «fusées blanches [des] cheveux bouclés» chez le maire (signe de son vieillissement manifeste) et «la poire blanche» (du visage) chez Pancrasse ébauchent, par petites touches, un portrait hâif en termes de couleurs qui ne livre sa signification profonde que dans l'anaphore et l'ironie. L'étiquette d'une moralité douteuse restera désormais collée aux deux hommes; elle se vérifiait déjà dans l'allusion aux amours illicites des deux héros, quelques lignes plus haut: «M. Lecourbe sourit encore aux femmes [...] il n'est résigné ni à la retraite ni à la monogamie. Pancrasse s'est mésalié pour de l'argent».

Par ailleurs, le trope métaphorique de la «poire blanche» de Pancrasse (marqué par la péjoration) sert de relais pour embrayer sur l'isotopie fruitière des trois «p», où se greffent, en sus de la poire, la pomme et la pêche. Or, ces deux derniers termes vont révéler dans leur ambivalence de fruits de verger et fruits défendus (dans la fiction) leur capacité d'opérer comme symboles de la gourmandise et surtout du péché. L'association pêche-péché sera largement favorisée par le jeu paronomastique qui se consolide grâce au lien graphique d'une initiale commune en «p» (dont participe d'ailleurs le patronyme de Pancrasse) et qui achève de contaminer les trois fruits et le personnage en y associant le ième de l'impureté, de la faute, contenu dans le signifié «péché», terme largement implicite dans tout le roman. On apprend un peu plus loin que le Terrain Bouchaballe —également connu sous le nom de verger Bouchaballe— est préci-

sément «planté d'arbres à pommes». Mais aussi que les débauches et amours qui associent Françoise aux personnages du maire et de Pancrasse ont lieu dans la rue Verte, la rue mal famée de Guichen (p. 130), et que «c'est à l'Hôtel de la Croix-verte [que] Françoise avait cessé d'être pure». Enfin, le texte va nous révéler que le Terrain Bouchaballe était «sis entre le rue verte et la rivière».

Dans la brisure textuelle qui rompt la tranquillité de la ville et laisse entendre les remous-rumeurs provenant des flots turbulents, c'est d'abord la voix de Guichen, annonciatrice du danger, qui s'élève. Au niveau stylistique, la série des bilabiales et dentales (p-t-d) se superpose et annule quasiment les allitérations en «l» (les liquides connotant le mouillé), de sorte que le message sonore provenant des cours d'eau, se fait percutant et s'associe à l'annonce de l'événement qui va briser l'intégrité de la douce Guichen. Cette turbulence trouve son corollaire dans l'agitation verbale et kinésique qui caractérise les huit personnages présentés dans l'incipit.

La polyphonie des voix qui emplit l'ouverture du texte n'est d'ailleurs pas exclusivement orale. À la rumeur menaçante des rivières, à la cacophonie des personnages, aux prises de position du narrateur, nous devons ajouter les propos laconiques du journal local, le Petit Guichantois. Cet encombrement des voix est largement justifié par la nature du conflit: celle d'un procès. Ainsi les premiers prédicats comportent, pour la plupart, des sèmes d'opposition: on plaide, on rappelle, on menace, on empêche, on imprime, on s'entête, on démissionne, on blâme, tandis que le champ lexical distille des termes comme «scandale», «affaires», «jugement», «victimes», «guerre», «malheur», «folie», «procès»; c'est toute l'affaire Bouchaballe qui explose dans cette gradation verbale suivant un crescendo qui trouvera son contrepoint musical dans le second paragraphe de l'ouverture, et sur lequel nous reviendrons.

Le changement de registre est donc donné par la voix du poète Grouillard, rédacteur du Petit Guichantois, grâce au recours à la parémiologie qui contraste avec la cacophonie des personnages. Formulée dans une phrase lapidaire, son injonction dissimule, sous le couvert d'un conseil, la fermeté d'une sentence: «Laissez son cuir au Harz et son fer à l'Escaut», dira Grouillard. La polyvalence de ce poète journaliste accordéoniste fantaisiste est en consonance avec le contenu sémantique de son message crypté. Car Grouillard —dont le patronyme apparaît motivé— s'amuse à brouiller les pistes. Un multidécodage s'impose. Si la première signification reste, somme toute, assez claire (Ne touchez pas au Terrain Bouchaballe, ni à son sous-sol car il vous en coûterait), d'autres lectures interprétatives de cette citation interne affleurent simultanément.

Dans la multitude de voix qui fusent dès les premières lignes, il est bon de signaler que celle qui exprime l'opinion concise de Grouillard est, quant à elle, écrite sur papier. Imprimé noir sur blanc, le discours véhiculé par le Petit Guichantois constitue dès lors un argument de force qui authentifie la véracité de ses propos. En puisant dans le hors texte des référents géographiques attestés —le Harz et l'Escaut (massif et hydronyme respectivement situés en Allemagne et en



partie en Belgique, pour le fleuve)—Brouillard consolide son argumentation et, par superposition topographique, transpose l'image du couple Harz-Escaut au relief du Pays Guichantais, constitué par le binôme collines-rivières. Comment ne pas comprendre, dès lors que, dans l'affrontement verbal qui oppose l'oral à l'écrit, c'est la voix du journal qui va imposer sa supériorité qualitative (sinon quantitative) face aux attitudes kinésiques et verbales des autres personnages? Or, le message de Grouillard ne sera pas décrypté et Guichen finira, comme l'on sait, enseveli sous l'antracite.

Au niveau intertextuel, une nouvelle lecture nous permet de découvrir que la prévisibilité du texte passe aussi par le décodage des noms propres, en l'occurrence celui de l'hydronyme. Certes, la motivation de l'Escaut n'est évidente que par lecture rétroactive du roman qui nous ramène toujours vers l'incipit. Or, par association homonymique, l'Escaut nous renvoie à l'œuvre intitulée *Manon Lescaut* —celle du roman de mœurs de l'Abbé Prévost, bien sûr— mais aussi, surtout, aux opéras de Massenet<sup>10</sup> et de Puccini, ce qui déclenche le motif musical présent dans toute la fiction.

Une première trace de ce motif musical était déjà donnée dans l'allusion à l'instrument de Grouillard, dès les premières lignes du texte. Terme pivot, «l'accordéon» provoque dès lors le décrochement de tout un paragraphe phonique en «on»; c'est ce que nous confirme un repérage précis de la série de mots porteurs d'une information clé, tous marqués par une dernière syllabe en «on»: population-charbon-disparition-malfaçon-Cupidon-évolution-destination-démangeaison-conversation.

Toujours dans le cadre des rapports intertextuels, le texte nous invite à situer l'Escaut dans son contexte géographique, celui de la Belgique que le fleuve sillonne plus longuement que la France, territoire où il prend sa source. Or l'excipit (l'analyse de l'incipit se conçoit difficilement sans évoquer son pendant textuel, l'excipit), nous apprend que ce sont les ingénieurs belges qui exploiteront la houille du sous-sol Bouchaballe et que ce sont ces étrangers, ces intrus —par rapport au microcosme de Guichen— qui seront responsables de la disparition de la ville, en faisant gagner la bataille du minéral contre le projet municipal du théâtre. Rappelons que, dans la citation de Grouillard, le Harz et l'Escaut, étaient, eux aussi, des lieux avantagés par leur minéral (cuivre et fer respectivement)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Max Jacob était aussi un grand mélomane, très proche de Massenet. À 18 ans il a écrit le texte de *Thaïs* de l'opéra de Massenet (1894).

<sup>11</sup> Signalons, par ailleurs, que la polémique du théâtre est liée à celle de la construction d'un pont. Pont en fer (enfer) ou pont en béton armé, cette dernière possibilité étant préférée par le Chanoine, qui souhaitait ainsi dévaloriser le travail de son cousin Pancrasse en le poussant à construire une œuvre en totale discordance avec «l'enfilade des passerelles en fer» (p. 39), image emblématique de la ville et qui faisait l'orgueil de Guichen.

Le métal va donc servir de relais pour activer, dans le code métonymique, les instruments de l'orchestre qui joue le dimanche à Guichen. Les pages qui suivent l'incipit se feront l'écho de l'activité musicale de la ville en mentionnant tout spécialement les cuivres mais aussi les instruments en fer: trompettes, flûtes, trombones, bugles et triangles.

Il apparaît ainsi que, dans la polyphonie des voix, le contrepoint de la parole menaçante est donné par le motif musical tout d'abord instrumental —accordéon et échos sonores en «on»— puis vocalique et choral dans l'opéra *Manon* et surtout par la présence du lexème «chant» qui affleurent dans «Guichantais», «empêchant», et «ne déchant pas». Ce chant s'amplifie finalement dans le second volet et explose dans l'hymne au dimanche. En s'ouvrant sur la marque temporelle du dimanche, le second volet participe amplement, lui aussi, de la construction binaire de toute l'ouverture en associant ce jour de repos à la polémique du texte: «qu'elle l'ait mérité ou non, la semaine a son dimanche!», précisera le narrateur narquois. Une série d'exclamations, d'apostrophes et d'échos sonores vont alors donner le ton qui s'exalte pour glorifier le grand jour de la semaine: «Dies magna! Dimanche! Dies dominica! C'est dimanche!». Reprise à la page suivante cette série exclamative se pose comme alors un véritable refrain qui confirme l'importance du chant dans le second volet<sup>12</sup>. Ajoutons que l'alternance des deux codes linguistiques, français-latin, dans la distribution des mots-phrases, va conférer au jour béni une dimension atemporelle qui n'est pas sans évoquer l'immortalité de la ville de Guichen dans l'imaginaire du narrateur.

Espace privilégié du texte d'ouverture, Guichen devient leitmotiv de la fiction Bouchaballe qu'elle irradie de sa présence, cependant que sa mise en bière et sa disparition sont annoncées. Or sa résurrection ne prendra sens que dans la reconstruction anagrammatique de l'espace urbain. En effet, friand de jeux de mots, de calembours, de coq à l'âne et de pirouettes syllabiques, Max Jacob n'aura pas résisté à la tentation de disséminer sous forme d'un paragraphe, le toponyme de Guichen dans son texte d'ouverture. Suivant une lecture tabulaire nous retraçons en effet la syllabe initiale de Guichen —Gui— disséminée dans le texte, de sorte qu'une première moitié du nom de la ville émerge de la série paragrammatique formée par la première syllabe des noms propres qui se concentrent dans le premier volet: Gui-(chen) G[ro]ui-(llard), Gui-(chantois), G[a]u(fre), Gui (llaume Pancrasse), G[ro]i-(n), Cu[p]i-(don), G[recs], Gui-(chantois), G[o]i-(n), G[ro]ui (llard). La reconstruction anagrammatique se complète, dans le deuxième volet, grâce à la présence récurrente du lexème «chant», que nous retraçons dans la lexie «di-manche» suivant une lecture diri-

<sup>12</sup> Ne peut-on pas lire dans cette récurrente occurrence du mot «dimanche» une volonté de souligner encore une fois le mot «chant» qui, dans une lecture inversée —mitant le palindrome—, se lit dans «di-manche»?

gée de droite à gauche. Enfin, nous dirons que le titre du livre 1 «Un dimanche à Guichen» nous proposait déjà cette lecture en miroir: en effet, le chiasme lexical *anch-chen* renvoie à l'image d'un monde à l'envers, tel qu'il est annoncé dans le début de cette fiction.

Ajoutons que, dans la structure cratylienne du texte et du jeu syllabique et visuel (sinon auditif), le prénom de Pancrasse, GUillaume —HENri va aussi se retrouver anagrammatiquement associé à la ville pour forger le toponyme de Guichen—. Cette symbiose ville-personnage rappelle que la ville s'exprime surtout par la voix de ses personnages et en particulier par la bouche de Pancrasse. N'oublions pas que Guillaume-Henri Pancrasse est l'anthroponyme le plus long de l'ouverture, qu'il fait l'objet de deux chapitres (deux titres) et qu'il est caractérisé par la moue de sa «petite bouche» —orifice inversement proportionnel à son avidité— mais aussi signe qui entre dans la composition du patronyme Bouchaballe. De plus, Pancrasse, aura également en commun avec l'ancien propriétaire du Terrain, son activité de négociant en vins, Bouchaballe ayant été de son vivant, marchand de liège, c'est-à-dire de bouchons.

Ce souci de recours à la reconstruction anagrammatique du nom de GUI-[c]HEN à partir du prénommé Guillaume Henri (mais dont la nomination complète repose sur cinq prénoms: Athanase Guillaume Henri Victor Pancrasse<sup>13</sup>), s'inscrit bien dans la bipolarité du matériau linguistique et de la structure binaire qui organisent tout le texte d'ouverture. Pour rétablir l'équilibre de la belle Guichen vouée à disparaître comme feu Monsieur Bouchaballe, le jeu anagrammatique aura permis au narrateur guichantois de recréer sa ville natale. En focalisant l'espace temporel sur l'exaltation du grand jour (dies magna!), l'auteur parvient, par un joli tour de force, à fixer l'image magnifiée de sa ville à travers le prisme du jour béni, jour teinté d'éternité, et immortalise à jamais le pays Guichantois, le cher pays de son enfance, celui que son cœur a gardé et que la fiction Bouchaballe lui a permis de recréer.

C'est bien ce message que nous livre l'incipit dans une rhétorique fondée sur l'antithèse et une syntaxe parfois sineuse qui, à l'instar de cette phrase, traduisent les bouleversements évoqués: «Et moi à qui, tout jeune, M. Grouillard apprit ce qu'il y a de beau dans cette image d'un passé agonisant: une maison qui n'est qu'ancienne, je ne me fusse pas avisé de ressusciter ma ville natale en volumes, si ce n'était pour retrouver les douloureuses joies de la mise en bière sous l'anthracite».

A titre d'épilogue, et puisque ce symposium se situe sous le titre de «l'île ouverte», nous concluons en citant un bref extrait de *l'Art poétique* de Max Ja-

<sup>13</sup> Notons au passage l'ironie sous-jacente dans cette composition patronymique qui sert en réalité à dissimuler l'absence de filiation de celui qui n'est, en réalité, qu'un enfant naturel.

cob, dans lequel il évoque les difficultés de la création littéraire à travers la métaphore iliienne.

«Une oeuvre est une île lointaine. On y va en bateau, en avion. Elle est là-bas. Que cette œuvre soit un quatrain ou une tragédie. Comment l'extérioriser? Sans doute par la quantité d'idées, de sentiments qui se sont incendiés pour la produire»<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> JACOB, Max (1922), *Art poétique. Conseils à un jeune poète*, Paris, Éd. Émile Paul, p. 35.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (1992), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Quadrige.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre (1989), *Pour lire le roman*, Paris-Louvain-la-Neuve, Éd. J. Duculot.
- GRIVEL, Charles (1973), *Production de l'intérêt romanesque (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Paris, Mouton.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. «Tel Quel».
- (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylé*, Paris, Seuil.
- (1987), *Seuil*, Paris, Seuil.
- HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF écriture.
- HÉLIAS, Pierre-Jakès (1994), *Le piéton de Quimper. Esquisse de Max Jacob*, Paris, Éd. De Fallois.
- HOECK, Leo H. (1981), *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton.
- JACOB, Max (1964), *Le Terrain Bouchaballe*, Paris, Gallimard.
- PLANTIER, René (1976), *L'univers poétique de Max Jacob*, Paris, Klincksieck.
- RUFFATERRE, Michael (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- RICARDOU, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- VERRIER, Jean (1992), *Les débuts de romans*, Paris, Bertrand-Lacoste.
- BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE QUIMPER (1994), *Les livres de Max*, Catalogue du Fonds Max Jacob de la Bibliothèque Municipale de Quimper, Cloître imprimeurs.

## ÍNDICE GENERAL

### TOMO I

Presentación .....	13
ISLA ABIERTA. HOMENAJE A ALEJANDRO CIORANESCU. <i>Francisco Javier Hernández Rodríguez</i> .....	19
LA LANGUE ENTRE IDENTITÉ CULTURELLE ET IDENTITÉ DISCURSIVE. <i>Patrick Charaudeau</i> .....	31
CIUDADES COMO ISLAS. LA INSULARIDAD COMO ESTRUCTURA TOPOGRÁFICA EN LAS CIUDADES IMAGINARIAS DE JULES VERNE. <i>Ana Alonso García</i> .....	45
DE PÈRE FRANÇAIS, DE MICHEL DEL CASTILLO. LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO. <i>Antonio Álvarez de la Rosa</i> .....	63
DOMINIQUE ROLIN: UN «JE» EN QUÊTE D'UN/DU PASSÉ; UN «MOI» À LA RENCONTRE D'UN/DE L'AVENIR. <i>José Luis Arráez Llobregat</i> .....	71
UNE GRAMMAIRE CONTRASTIVE RÉNOVÉE: ATOUT PLUS QUE TABOU. <i>Marina Aragón Cobo</i> .....	85
LOS HERMANOS GONCOURT Y LA SACRALIZACIÓN DE LA LITERATURA. <i>Flavia Aragón Ronsano</i> .....	103
EL NOMBRE DE LUGAR COMO RECURSO DE POETIZACIÓN DE LA CIUDAD EN <i>LES NOUVEAUX MYSTÈRES DE PARIS</i> DE LÉO MALET. <i>Belén Artuñedo Guillén</i> .....	119
LA EXPRESIÓN DEL AMOR EN LA POESÍA DE LOUISE LABÉ. <i>Cristina Badía Cubas</i> .....	135
DU DISCOURS ÉPILINGUISTIQUE AUX PRATIQUES SOCIALES, LA QUESTION DE LA NORME LINGUISTIQUE EN BELGIQUE FRANCOPHONE. <i>André Bénit</i> .....	147
DE LA DEDICACIÓN DE LAS LETRAS COMO SUBLIMACIÓN EN LA CULTURA DEL SIGLO XVI FRANCÉS. <i>Javier Benito de la Fuente</i> .....	165