

**UNIVERSITÉ NATIONALE DE SCIENCE ET
TECHNOLOGIE POLITEHNICA BUCAREST
CENTRE UNIVERSITAIRE DE PITEȘTI**

**FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS**

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

VARIA

Volume 1 / Numéro 37 / 2025

Editura Universității din Pitești

**Iunie
2025**

Directeur honorifique

Béatrice BONHOMME, Université de Nice-Sophia Antipolis, France

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Mihaela Mitu, Université de Pitești, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Luisa Messina, Université de Palerme, Italie

Cătălina Constantinescu, Université de Pitești, Roumanie

Bogdan Cioabă, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești, Roumanie

Lavinia Geambei, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești

Adela Dumitrescu, UNSTPB, Centre Universitaire Pitești

Secrétaire de rédaction

Ana-Maria Nicolescu, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA
Bucarest, Centre Universitaire Pitești

Constantin Barbu, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA
Bucarest, Centre Universitaire Pitești

www.romane.philologie.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura ELECTUS Pitești

Bun de tipar : 20 iunie 2025

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne

Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse
Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Melisa BOROȘ	7
<i>La vie à la cour du Roi-Soleil – Splendeur, pouvoir et spectacle</i>	
Bogdan CIOABĂ	23
<i>Sur les débuts du théâtre et du spectacle en Roumanie</i>	
Diana Adriana LEFTER	34
<i>Le faire littéraire comme perception ou comme fabrication. Sur le Manifeste de Breton et De lo real maravilloso de Carpentier</i>	
Viviana ROTARU	44
<i>Physionomies parisiennes dans l'œuvre de Balzac</i>	
Sorina Dora SIMION	57
<i>La Confluencia de las artes en la novela póstuma de Gabriel García Márquez, “En Agosto nos vemos”</i>	

ÉTUDES LITTÉRAIRES

**LA VIE À LA COUR DU ROI-SOLEIL – SPLENDEUR, POUVOIR
ET SPECTACLE**

**LIFE AT THE COURT OF THE SUN KING – SPLENDOR,
POWER AND SPECTACLE**

**LA VIDA EN LA CORTE DEL REY SOL – ESPLENDOR, PODER Y
ESPECTÁCULO**

Melinda BOROŞ¹

Résumé

Sous le règne de Louis XIV, la monarchie française devient une véritable mise en scène du pouvoir. À Château de Versailles, tout – architecture, étiquette, cérémonies et fêtes – est organisé pour glorifier le roi et affirmer son autorité absolue.

Le faste et les règles strictes ne servent pas seulement au divertissement : ils permettent de contrôler la noblesse, obligée de vivre à la cour et de dépendre des faveurs royales. Ainsi, Versailles apparaît à la fois comme un théâtre du pouvoir et un instrument politique essentiel de l'absolutisme.

Mots-clés: vie à la cour, règles, contrôle, Louis XIV

Abstract

During the reign of Louis XIV, the French monarchy became a veritable display of power. At the Palace of Versailles, everything – architecture, etiquette, ceremonies and celebrations – was organised to glorify the king and assert his absolute authority.

The pomp and strict rules were not only for entertainment: they also served to control the nobility, who were obliged to live at court and depend on royal favours. Thus, Versailles appeared both as a theatre of power and an essential political instrument of absolutism.

Keywords: court life, rules, control, Louis XIV

¹ borosmelinda@yahoo.com

Resumen

Durante el reinado de Luis XIV, la monarquía francesa se convierte en un auténtico escenario del poder. En el Palacio de Versalles, todo – la arquitectura, el protocolo, las ceremonias y las fiestas – se organiza para glorificar al rey y afirmar su autoridad absoluta.

El fasto y las estrictas reglas no solo sirven para el entretenimiento: permiten controlar a la nobleza, obligada a vivir en la corte y a depender de los favores reales. Así, Versalles aparece como un teatro del poder y un instrumento político esencial del absolutismo.

Palabras clave: vida en la corte, reglas, control, Luis XIV.

Aux premières lueurs du XVII^e siècle, la France se transforme en la scène d'une vaste mise en scène théâtrale, avec un seul protagoniste occupant le rôle principal : Louis XIV, surnommé le Roi-Soleil. Sous son règne, la vie de cour n'est pas un simple décor de la puissance monarchique, mais une véritable symphonie orchestrée dans ses moindres détails, où chaque geste, chaque mot et chaque vêtement possède une signification politique, sociale et artistique. Le palais de Versailles, métamorphosé d'un modeste pavillon de chasse en une merveille architecturale, devient non seulement la résidence royale, mais aussi le cœur palpitant qui insuffle la vie à toute la France.

La cour de Louis XIV est un spectacle ininterrompu. Sous les voûtes étincelantes de miroirs et de lustres, se tissent des intrigues, se nouent des alliances et se brisent des destins. Rien n'y est laissé au hasard : le faste des bals, l'éclat des costumes, l'étiquette rigoureuse qui règle jusqu'à la manière dont les courtisans tiennent leur chapeau ou posent leur regard sur le roi – tout concourt à exalter la grandeur du monarque et à maintenir la noblesse sous son contrôle direct.¹

Mais au-delà de ce vernis doré, la vie de cour est aussi une lutte permanente pour la survie sociale. Des centaines de nobles épient avidement un regard du roi, un sourire, une fraction d'attention qui pourrait signifier une rente, un titre, une place plus honorable à table.

¹ Beaussant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*. Paris, Gallimard, 1999, p. 85.

Sous les broderies délicates et les parfums enivrants, couvent jalousies, rivalités et ambitions qui transforment le palais en une véritable scène théâtrale où chacun joue son rôle, dans l'espoir de ne pas sombrer dans l'oubli et l'anonymat.

La vie à la cour du Roi-Soleil ne se résume pas au luxe et aux spectacles grandioses ; elle est l'essence même de l'absolutisme : un univers où le roi resplendit tel le soleil, autour duquel gravite la France entière, éblouie par sa lumière et tenue captive par son charme impérial. C'est un monde paradoxal où la splendeur se mêle à la contrainte, et où l'art devient un instrument de pouvoir, forgeant la légende de l'un des souverains les plus fascinants de l'histoire.

Versailles n'était pas seulement une somptueuse résidence, mais un véritable « théâtre du pouvoir », où chaque noble, chaque dame d'honneur, chaque fonctionnaire avait un rôle précis, et où le moindre détail était strictement réglementé.¹

Philippe Beaussant, dans son ouvrage *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*, met parfaitement en lumière cette dimension théâtrale et politique de la cour : « À la cour, tout était réglé, minuté, comme un spectacle dont le roi était la vedette et les courtisans des figurants. Par la magnificence et par la contrainte, Louis XIV tenait l'aristocratie sous son regard, l'obligeant à vivre à ses côtés, dans une dépendance constante. »² Cette dépendance permanente se reflétait dans tous les aspects de la vie quotidienne : les vêtements, les gestes, la place occupée dans les salons et galeries du palais. La cour devenait ainsi une **prison dorée**, où la noblesse était attirée par l'éclat du luxe, tout en étant soumise à une surveillance impitoyable. De son côté, Norbert Elias, dans son ouvrage fondamental *La Société de Cour*, renforce lui aussi l'idée que rien n'était laissé au hasard dans ce cérémonial ininterrompu : « La vie de cour est un ensemble de cérémonies, de règles et de préséances, par lesquelles le

¹ Erlanger, Philippe, *Ludovic al XIV-lea*, Bucarest, Editura Politică, 1975 p. 197.

² Beaussant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*. Paris, Gallimard, 1999.

roi surveille, subordonne et maintient la noblesse dans une dépendance sans cesse réaffirmée ».¹

De ces sources, il ressort clairement que le faste des bals, la splendeur des costumes et la stricte étiquette n'étaient pas seulement destinés au divertissement, mais qu'ils servaient à instaurer un ordre social rigoureux, où chaque noble connaissait sa place et dépendait du bon vouloir du Roi-Soleil. Versailles était bien plus qu'un palais : c'était un véritable mécanisme de gouvernement.² Versailles était à la fois théâtre et prison. Les courtisans jouaient dans une pièce étincelante, tandis que Louis en était le metteur en scène. Un aspect insolite apparaît lorsque Nancy Mitford raconte comment Louis XIV contrôlait jusqu'à décider qui avait le droit de s'asseoir en sa présence. Le privilège suprême, appelé tabouret, consistait à pouvoir s'asseoir sur un petit siège en présence du roi, et il était ardemment convoité par les dames de la cour.³ Ce détail apparaît dès le début de l'ouvrage de Mitford, où l'auteure décrit l'atmosphère régnant à la cour. Mitford souligne que Versailles n'était pas simplement un lieu de luxe, mais aussi un espace où les nobles étaient obligés de participer chaque jour à la vie de cour sous l'œil vigilant du roi. C'était à la fois un lieu de spectacle et de captivité, car il maintenait l'aristocratie éloignée de tout pouvoir provincial. Mitford relate également comment Louis XIV imposait des règles strictes quant à ceux qui pouvaient s'approcher de lui et à quelle distance. Les nobles devaient parfois rester debout pendant des heures pour le regarder manger ou s'habiller.⁴

« Dans la vie de Louis XIV, les femmes ont joué un rôle plus important que la politique ou la guerre ». ⁵ Dans ce contexte, Antonia Fraser met en avant le rôle essentiel que les femmes ont eu dans la vie personnelle et politique du roi. Elles n'étaient pas seulement ses

¹ Elias, Norbert, *La Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. 132.

² Bluche, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, p. 420.

³ Mitford, Nancy, *The Sun King*. Londra, Hamish Hamilton, 1966, p. 48–50.

⁴ Bluche, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, pp. 421–430.

⁵ Fraser, Antonia, *Love and Louis XIV*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2006, p. 7.

mâîtresses, mais exerçaient aussi une véritable influence politique et culturelle. Dans son ouvrage, Fraser consacre des chapitres entiers à chacune des femmes importantes : la reine Marie-Thérèse, Madame de Montespan, Madame de Maintenon.

Fraser raconte comment Louis XIV discutait souvent des affaires d'État avec Madame de Maintenon, même si, officiellement, celle-ci ne détenait aucun rôle politique.¹ Dans le même temps, les courtisans cherchaient à se rapprocher de ces femmes influentes afin d'obtenir des faveurs du roi. « Louis XIV a transformé la monarchie en spectacle. Par la mise en scène de sa personne et la magnificence de la cour, il a imposé son image de roi absolu ».² Ce passage appartient à l'historien François Bluche, l'un des biographes les plus réputés de Louis XIV. Dans son monumental ouvrage *Louis XIV*, Bluche explique comment le roi avait compris que le pouvoir absolu ne reposait pas seulement sur la force militaire ou sur les lois, mais aussi sur la représentation et le symbole.³ Louis organisait sa vie publique quotidienne comme un rituel minutieusement orchestré : le lever (le réveil), le déjeuner, les promenades, les spectacles, puis le coucher, tous ces moments se déroulaient sous les yeux des nobles et des courtisans privilégiés qui avaient l'honneur d'y assister. Même les instants les plus intimes devenaient partie intégrante d'une pièce de théâtre royale, destinée à exalter la majesté du roi et Louis XIV a compris que le pouvoir absolu ne reposait pas uniquement sur la force militaire ni sur les lois, mais sur la mise en scène de la royauté. Il a organisé chaque moment de sa vie publique comme un spectacle permanent, où il tenait le premier rôle, et où les courtisans étaient réduits au rang de figurant.⁴ « Versailles est non seulement une résidence somptueuse, mais un décor savamment composé, où tout est mis en scène pour glorifier la personne royale. Le

¹ Bluche, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986, p. 420.

² Bluche, François *Louis XIV*. Paris, Fayard, 1986, p. 425.

³ *Ibid.*, p. 425-428.

⁴ *Ibid.*, p. 420

roi y est le centre de tout, comme le soleil autour duquel gravitent les planètes ». ¹

*Versailles est bien plus qu'un palais. C'est un théâtre où le roi tient le rôle principal, un décor pensé dans ses moindres détails — architecture, jardins, fêtes, costumes — pour exalter sa majesté. Louis XIV a voulu que tout témoigne qu'il est le centre de l'univers, le Roi-Soleil.*²

Dans son livre, Bluche insiste sur le fait que Versailles a été conçu comme une scène de théâtre, où Louis est le protagoniste absolu et où les courtisans jouent le rôle de figurants. Tout - les bâtiments, les jardins, les costumes, les cérémonies - est pensé comme une mise en scène du pouvoir. Versailles devient ainsi un instrument politique, et non simplement un palais. Bluche appelle Louis le Roi-Soleil, autour duquel gravite toute la France. Cette stratégie avait pour but de maintenir la noblesse fascinée et sous contrôle.

*Versailles a été conçu comme une scène grandiose, où le roi est le protagoniste absolu, et où tous les autres jouent des rôles secondaires. Tout — de l'architecture, des jardins, des festivités jusqu'aux costumes — est pensé pour exprimer l'idée que Louis est le centre de l'univers, le Roi-Soleil.*³

Grâce à cette « théâtralisation » de la royauté, Louis XIV dissout l'autonomie de la noblesse, l'obligeant à résider à la cour, à dilapider ses richesses dans le faste, et à dépendre entièrement de ses faveurs. Ainsi, le spectacle devient aussi un instrument politique extrêmement efficace. Bluche insiste sur l'idée que la politique du Roi-Soleil est avant tout une politique de l'image et des apparences. La monarchie absolue se légitime par le faste, les cérémonies, l'art et l'architecture - autant d'expressions de la volonté du roi. C'est pourquoi l'affirmation « Louis XIV a transformé la monarchie en spectacle » n'est pas une simple métaphore,

¹ *Ibid.*, p. 422

² *Ibid.*, p. 422–423)

³ *Ibid.*, p. 420–423.

mais une vérité historique essentielle pour comprendre son siècle. L'ouvrage de Robert Knecht, intitulé *The Rise and Fall of Renaissance France*, est une œuvre de référence sur l'histoire de la France entre 1483 et 1610. Malheureusement, il n'existe à ce jour aucune traduction en langue roumaine publiée sous le titre *Ascensiunea și decăderea Franței renascentiste*. Ce titre n'apparaît qu'en bibliographies ou dans des références académiques comme une traduction libre du titre original, sans qu'aucune édition officielle en roumain n'ait vu le jour (à mes connaissances. en 2025)¹.

Knecht explique que le pouvoir du roi ne résidait pas seulement dans l'armée ou dans les lois, mais dans la création d'un spectacle permanent. Louis savait que l'image était une arme. Tout Versailles était un décor conçu pour impressionner et intimider. Les bals, les spectacles d'opéra, les courses de chevaux, et même les promenades dans les jardins étaient pensées comme des événements officiels, où se jouaient des hiérarchies et des alliances politiques.

Élisabeth Charlotte, duchesse d'Orléans, connue sous le nom de Madame Palatine, et sa célèbre correspondance, intitulée *Lettres*, constituent une source inestimable, enrichie de détails sur la vie à la cour de Louis XIV, mais aussi sur les éditions roumaines et la valeur historique de ses écrits.

Élisabeth Charlotte de Bavière (1652-1722), connue sous le nom de Madame Palatine, fut la seconde épouse de Philippe Ier, duc d'Orléans, frère cadet du roi Louis XIV. Originaire d'Allemagne (Électorat palatin), elle arriva à la cour de France en 1671 et vécut plus de cinquante ans au centre des intrigues de Versailles.²

Elle était renommée pour : son caractère franc et sa sincérité, qualités rares dans l'atmosphère obséquieuse de la cour française ; son esprit d'observation aigu et sa sincérité brutale, perceptibles dans ses

¹ Knecht, Robert, *The Rise and Fall of Renaissance France*. Oxford Blackwell, 1996.

² de Bavière, Élisabeth-Charlotte *Lettres*. Paris, Plon, éd. Édouard de Barthélemy, 1869.

lettres ; son antipathie profonde envers l'étiquette et le faste, qu'elle considérait souvent comme ridicules.¹

Madame Palatine a laissé derrière elle une correspondance colossale, comptant environ 60 000 lettres, considérée comme une source historique de première importance pour la vie à la cour de Louis XIV et pour le début du règne de Louis XV.

Ses lettres sont : i) Vives, colorées et riches en anecdotes – Elle y raconte la vie quotidienne à la cour, les intrigues, les scandales, les maladies, les mariages et les mœurs.² ii) Souvent sarcastiques et sans concession – Elle ne se prive pas d'exprimer son mépris pour l'hypocrisie, la superficialité et l'extravagance des courtisans.³ iii) D'une grande valeur historique – Elles offrent des détails uniques sur l'atmosphère de Versailles et présentent Louis XIV non pas comme un monarque lointain, mais comme un homme, avec ses faiblesses et ses manies.⁴

Cette citation appartient à Élisabeth Charlotte, duchesse d'Orléans (« Madame Palatine ») et provient de sa vaste correspondance, intitulée *Lettres*. Malheureusement, la correspondance de Madame Palatine est immense et très dispersée : il n'existe pas d'édition canonique unique et complète, mais plusieurs éditions sélectives en France et dans diverses traductions, y compris en roumain.

Ce passage apparaît dans diverses anthologies de ses lettres, mais il n'y a pas de page unique et universelle, car chaque édition propose un choix différent de textes.

Dans les éditions françaises, on le trouve généralement dans des lettres adressées à ses amies allemandes, où Madame Palatine exprime son dégoût pour l'hypocrisie et l'ennui qui régnaient à Versailles.

¹ *Id.*, *Lettres*, Paris, Plon, vol. I, Introduction, 1869.

² de Bavière, Élisabeth-Charlotte, *Lettres*. Paris, Plon, Introduction, 1869.

³ *Id.*, *Lettres*. Paris, Plon, 1869, vol. II, diverses lettres, 1869.

⁴ Knecht, Robert, *The Rise and Fall of Renaissance France*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 418–419.

Dans l'édition classique publiée par Édouard de Barthélemy au XIX^e siècle, la citation (ou des formulations très proches) figure dans les volumes II et III.

Philippe Erlanger est un auteur extrêmement lu, notamment en Roumanie, grâce à ses traductions parues dans les années 1970.¹ Voici une présentation plus ample et un encadrement bibliographique concernant la citation suivante : « Versailles n'était pas seulement un palais, mais aussi un vaste instrument politique. »² Cette citation est une synthèse de l'idée centrale qu'Erlanger développe dans son ouvrage *Ludovic al XIV-* publié en roumain chez Editura Politică en 1975 (traduction du français). Erlanger n'emploie pas toujours ces mots exacts, mais l'essence de cette citation apparaît à plusieurs endroits où il explique la fonction politique de Versailles : Versailles est présenté comme un instrument de contrôle de l'aristocratie. Le roi y retient les nobles, éloignés de leurs provinces et de leur pouvoir local, grâce à une vie de cour extrêmement coûteuse et remplie de cérémonies. Erlanger explique comment le faste, les règles strictes et les spectacles sans fin ne sont pas de simples divertissements, mais font partie d'un mécanisme politique par lequel Louis XIV consolide son pouvoir absolu.

La citation (ou du moins l'idée qu'elle exprime) apparaît de manière condensée dans le chapitre consacré à Versailles, où Erlanger écrit :

*Versailles n'était pas seulement un palais étincelant, mais une institution à part entière, un vaste mécanisme politique destiné à maintenir l'aristocratie sous les yeux du roi et à imposer l'image du pouvoir absolu.*³

Par de telles affirmations, Erlanger souligne que Versailles n'était pas qu'une résidence luxueuse, mais un instrument politique de génie. Il montre comment Versailles a été conçu comme un outil de contrôle

¹ Erlanger, Philippe, *Ludovic al XIV-lea*, Bucarest, Editura Politică, 1975.

² *Ibid.*, p. 19.

³ Erlanger, Philippe *Ludovic al XIV-* Librairie Arthème Fayard, Paris, 1965.

politique : en obligeant la noblesse à y résider, Louis XIV la tenait éloignée de ses provinces et de toute possibilité de révolte. Tout y était surveillé et organisé dans les moindres détails. Dans son livre, l'auteur raconte comment il était considéré comme une grave offense de ne pas assister aux bals ou aux repas à la cour. Le roi remarquait tout et se fâchait contre ceux qui s'absentaient. Ces citations et explications s'inscrivent parfaitement dans le thème de la vie à la cour du Roi-Soleil, car elles :

- a) décrivent le luxe et le faste de la cour (bâtiments, vêtements, cérémonies) ;
- b) révèlent la rigueur de l'étiquette et du protocole ;
- c) montrent comment la cour était un instrument politique de contrôle de la noblesse ;
- d) racontent le rôle des femmes et les intrigues amoureuses à la cour ;
- e) soulignent combien le spectacle et les apparences étaient essentiels à l'image du roi.

La cour, tout était réglé, minuté, comme un spectacle dont le roi était la vedette et les courtisans des figurants. Par la magnificence et par la contrainte, Louis XIV tenait l'aristocratie sous son regard, l'obligeant à vivre à ses côtés, dans une dépendance constante.¹

La vie à la cour royale des siècles précédents, y compris au XVII^e siècle, était emplie de splendeur, de cérémonies, d'intrigues politiques et de rivalités sociales. La cour royale représentait le centre du pouvoir et de l'influence dans un État monarchique, rassemblant autour du monarque et de la famille royale des nobles, des courtisans, des diplomates étrangers, des artistes, des aventuriers et d'autres figures importantes de la société.²

¹ Beausant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*, Paris, Gallimard, 1999.

² *Ibid.*, p. 85

Là se déroulaient diverses activités : événements cérémoniels, festivités, négociations diplomatiques et jeux de pouvoir.¹ La cour royale était réputée pour son luxe et sa splendeur. Les palais étaient décorés de meubles somptueux et d'ornements fastueux, tandis que les membres de la cour portaient des vêtements élégants et coûteux, ornés de bijoux et de broderies précieuses.²

Le luxe et la magnificence définissaient la vie aristocratique et celle de l'élite sociale des siècles précédents, y compris au XVII^e siècle. Cela se traduisait par une opulence éclatante, présente dans les palais, les résidences nobiliaires et lors des cérémonies et événements royaux. Les membres de l'aristocratie portaient des vêtements élaborés et somptueux, souvent confectionnés à la main à partir de tissus précieux et enrichis de broderies raffinées. Les bijoux, tels que couronnes, colliers, broches et bagues ornées de pierres précieuses, étaient des objets de luxe et des signes extérieurs de statut social.³

Les palais et résidences aristocratiques abritaient des collections artistiques remarquables, incluant peintures, sculptures et autres objets de grande valeur. Le mobilier était également façonné avec une grande maîtrise, en bois précieux, décoré de sculptures et d'ornements sophistiqués.

Les aristocrates et les membres de la cour organisaient des fêtes, des bals et des banquets somptueux, caractérisés par des festins somptueux, des décors extravagants et des spectacles artistiques impressionnants. Les membres de l'aristocratie se déplaçaient dans des carrosses luxueux, tirés par des chevaux magnifiques et conduits par des serviteurs vêtus d'uniformes élégants. Les bibliothèques aristocratiques contenaient des livres rares, des manuscrits enluminés et des éditions précieuses d'œuvres littéraires. Les jardins et parcs des palais étaient aménagés avec faste, ornés de fontaines, de sculptures et d'allées fleuries,

¹ Elias, Norbert *La Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. 132.

² François Bluche, *Louis XIV.*, Paris, Fayard, 1986, p. 420.

³ Elias, Norbert, *La Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. 132.

offrant un cadre spectaculaire pour les promenades et les activités en plein air.

Toutes ces apparences avaient pour but de représenter un signe éclatant de pouvoir et de prestige, d'impressionner les invités et de consolider l'autorité de ceux qui les possédaient.

L'étiquette et le protocole représentaient un ensemble de règles et de normes de comportement, de formalités et de cérémonies régissant les interactions sociales et les événements publics dans divers contextes : à la cour royale, au sein de la noblesse, lors de rencontres diplomatiques, dans les affaires ou d'autres domaines.

Ces règles visaient à garantir un comportement approprié, respectueux et harmonieux dans la société et reflétaient le statut social et le rang de chaque personne dans un cadre donné.

Ce complexe de manifestations imposait le respect de l'autorité et de la position sociale des personnes plus âgées ou de rang supérieur. Par exemple, à la cour royale, certains membres de la noblesse pouvaient être tenus d'exécuter des révérences ou des gestes de soumission devant le monarque et la famille royale.

Ces normes établissaient également des règles concernant le salut et la manière correcte de se présenter dans diverses situations sociales. Par exemple, lorsqu'on rencontre quelqu'un, il est poli de serrer la main tendue par une personne de rang supérieur et de se présenter avec son nom et, le cas échéant, son titre de noblesse.

La tenue vestimentaire dépendait du contexte et pouvait exiger le port de vêtements formels ou traditionnels. Lors des repas officiels, l'étiquette régissait le comportement pendant le service des mets et des boissons, ainsi que les règles de conduite à table.¹

L'étiquette pouvait également établir des règles concernant la présentation et la remise des cadeaux, incluant les moments et les manières appropriées pour le faire.²³ Le protocole comprenait aussi des

¹ *Ibid.*, p. 132.

² *Ibid.*, p. 125.

règles de participation et de comportement lors d'événements sociaux, tels que mariages, baptêmes, cérémonies funéraires ou fêtes.

L'étiquette et le protocole imposaient une communication respectueuse et appropriée, évitant les sujets sensibles ou les remarques inopportunes. Il est important de noter que l'étiquette et le protocole pouvaient varier selon la culture et les traditions de chaque région ou pays, et évoluer au fil du temps. Ces règles n'étaient pas de simples formalités, mais reflétaient souvent les valeurs et les normes sociales d'une société, et facilitaient les interactions humaines d'une manière respectueuse et harmonieuse.

Les cérémonies et événements représentaient des moments spéciaux et significatifs de la vie sociale et culturelle, rassemblant les gens pour célébrer, marquer certaines occasions importantes ou accomplir des traditions et des rites. Ces événements pouvaient varier selon le contexte culturel, religieux ou social, et pouvaient avoir des finalités et significations diverses.

Le mariage est une cérémonie spéciale marquant l'union de deux personnes dans une relation conjugale. Cette cérémonie pouvait varier selon les traditions et coutumes culturelles, mais incluait généralement l'échange de vœux, d'alliances et divers rituels symboliques. Le baptême est une cérémonie religieuse par laquelle un enfant est accueilli dans la communauté chrétienne. Au cours du baptême, on utilise de l'eau pour symboliser la purification et la nouvelle vie spirituelle de l'enfant.¹ Les cérémonies funéraires marquent le passage d'un individu vers l'au-delà. Elles peuvent inclure des services religieux, des inhumations ou des crémations et d'autres rituels de commémoration et d'hommage. Les anniversaires et fêtes marquent des jours de naissance, des événements importants ou des moments festifs du calendrier culturel ou religieux. Ces événements rassemblent les gens pour partager la joie et la célébration

Les cérémonies et événements jouent un rôle essentiel dans la culture et la société humaines, car ils rassemblent les individus,

¹ Beaussant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*, Paris, Gallimard, 1999 p. 85.

renforcent les liens sociaux, transmettent les traditions et nourrissent un sentiment d'appartenance et d'identité commune. Chacun de ces événements possède sa propre signification et son symbolisme, contribuant à la richesse et à la diversité des expériences humaines.¹

Ces occasions offrent aux personnes la possibilité de se sentir partie intégrante d'une communauté plus large et de partager des moments de joie, de tristesse, de fierté ou de connexion humaine. Un mariage peut symboliser l'union et l'amour entre deux personnes, mais peut aussi revêtir des significations culturelles et religieuses spécifiques.² Un baptême peut représenter un moment d'accueil dans la communauté religieuse, apportant des bénédictions à l'enfant et à sa famille.

Les cérémonies funéraires permettent de célébrer la vie de la personne disparue et d'apporter soutien et réconfort à ceux qui restent. Les anniversaires et fêtes marquent des moments importants de la vie et offrent des occasions de joie et de célébration.

Les événements culturels et artistiques représentent une manière de partager l'art et la culture avec le public, offrant à chacun la possibilité de découvrir de nouvelles expériences et de se connecter à des expressions créatives variées.

Chacun de ces événements et cérémonies contribue à l'immense mosaïque des expériences humaines, reflétant la diversité culturelle et la richesse des traditions dans le monde entier. Ils offrent aux individus l'occasion de se sentir liés à une communauté plus vaste et de partager des moments de joie, de tristesse, de fierté et de connexion humaine.³

La signification et le symbolisme de ces événements peuvent être profonds et inclure des aspects culturels, religieux, sociaux et personnels. Ils peuvent rassembler les individus pour partager des émotions positives, créer des souvenirs durables et se soutenir mutuellement lors des moments importants de la vie.⁴

¹ Elias, Norbert, *La Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. 132.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Bluche, François *Louis XIV*. Paris, Fayard, 1986, p. 420.

⁴ *Ibid.*, p. 423.

Un mariage peut symboliser l'unité et l'amour entre deux personnes, tout en possédant également des significations spécifiques sur le plan culturel ou religieux.

Un baptême peut être un moment d'accueil au sein de la communauté religieuse, apportant bénédictions à l'enfant et à sa famille.

Les cérémonies funéraires offrent une occasion de célébrer la vie du défunt et de témoigner du soutien et de la consolation à ceux qui restent.

Les anniversaires et fêtes marquent des moments importants dans la vie de chacun et constituent des occasions de réjouissance et de célébration.

Les événements culturels et artistiques représentent une manière de partager l'art et la culture, d'offrir l'opportunité de vivre de nouvelles expériences et de se connecter à des formes d'expression créatives variées.

Chacun de ces événements et cérémonies joue un rôle essentiel dans la richesse et la diversité des expériences humaines. Ils portent en eux un symbolisme unique et offrent aux individus des occasions de se réunir, de célébrer et de marquer des moments importants de leur existence.¹ La signification et le symbolisme de ces événements peuvent inclure des dimensions profondes : culturelles, religieuses, sociales et personnelles.² Ils créent des occasions où les personnes partagent des émotions positives, construisent des souvenirs durables et s'encouragent mutuellement dans les moments importants de la vie.³ Un mariage peut incarner l'unité et l'amour, tout en reflétant des traditions culturelles et religieuses spécifiques.⁴ Un baptême représente l'accueil au sein de la communauté religieuse et la promesse d'une nouvelle vie spirituelle.⁵ Les cérémonies funéraires permettent de célébrer la vie de celui qui est parti

¹ *Ibid.*, p. 429.

² Erlanger, Philippe, *Ludovic al XIV-lea*, Bucarest, Editura Politică, 1975, p. 194.

³ Beaussant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*. Paris, Gallimard, 1999, p. 85.

⁴ *Ibid.*, p. 90

⁵ Elias, Norbert, *La Société de Cour*. Paris, Flammarion, 1985, p. 132.

et de manifester soutien et réconfort à ceux qui restent.¹ Les anniversaires et fêtes rappellent des moments significatifs et constituent des occasions de joie et de festivité.

Les événements culturels et artistiques représentent un moyen de partager l'art et la culture, d'ouvrir la voie à de nouvelles expériences et de se relier à une multitude de formes d'expression créative. Ainsi, chacun de ces événements contribue à tisser le vaste et magnifique tissu de la société aristocratique et de l'humanité tout entière, reflétant la diversité des traditions, des cultures et des émotions qui composent notre monde. Les événements et cérémonies offrent aux individus l'opportunité de se sentir liés à une communauté plus vaste et de partager des moments de joie, de tristesse, de fierté et de connexion humaine.²

Ces expériences constituent un mosaïque complexe, illustrant la diversité culturelle et la richesse des traditions à travers le monde. Elles permettent aux individus de se connecter, de célébrer et de marquer les moments importants de leur vie.

Bibliographie

- de Bavière, Élisabeth-Charlotte *Lettres*, Paris, Plon, éd. Édouard de Barthélemy, 1869
- Beaussant, Philippe, *Versailles, théâtre du Roi-Soleil*, Paris, Gallimard, 1999
- Bluche, François, *Louis XIV*, Paris, Fayard, 1986
- Elias, Norbert, *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, 1985
- Erlanger, Philippe, *Ludovic al XIV-lea*, Bucarest, Editura Politică, 1975
- Fraser, Antonia, *Love and Louis XIV*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 2006
- Knecht, Robert, *The Rise and Fall of Renaissance France*, Oxford Blackwell, 1996
- Mitford, Nancy, *The Sun King. Londra*, Hamish Hamilton, 1966

¹ Erlanger, Philippe, *Ludovic al XIV-lea*. Bucarest, Editura Politică, 1975, p. 196.

² Bluche, François, *Louis XIV*. Paris, Fayard, 1986, p. 423.

**SUR LES DÉBUTS DU THÉÂTRE ET DU SPECTACLE EN
ROUMANIE**

**ON THE BEGINNINGS OF THEATRE AND PERFORMING ARTS
IN ROMANIA**

**SOBRE LOS INICIOS DEL TEATRO Y EL ESPECTÁCULO EN
RUMANÍA**

Bogdan CIOABĂ¹

Résumé

Le théâtre est né d'un besoin humain fondamental de raconter des histoires et de se reconnaître dans des récits traitant de thèmes universels comme l'amour, la guerre ou la mort. Dès l'Antiquité, notamment en Grèce, il remplit des fonctions politiques, sociales et éducatives. Des formes théâtrales existaient aussi dans d'autres civilisations anciennes. En Roumanie, le théâtre trouve ses racines dans les traditions populaires et les rituels anciens avant de se développer comme art culturel aux XVIIIe et XIXe siècles. Malgré un retard historique par rapport à l'Occident, le théâtre roumain s'est rapidement modernisé et occupe aujourd'hui une place comparable aux nations avancées, bien qu'il reste confronté à des défis techniques.

Mots-clés : naissance du théâtre, spectacle, théâtre roumain, théâtre occidental

Abstract

The theatre arose from a fundamental human need to tell stories and identify with narratives dealing with universal themes such as love, war and death. Since ancient times, particularly in Greece, it has fulfilled political, social and educational functions. Theatrical forms also existed in other ancient civilisations. In Romania,

¹ bogdan.cioaba@upb.ro, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucarest, Centre Universitaire Pitesti, Roumanie.

theatre has its roots in folk traditions and ancient rituals before developing as a cultural art form in the 18th and 19th centuries. Despite lagging behind the West historically, Romanian theatre has modernised rapidly and now occupies a place comparable to that of advanced nations, although it still faces technical challenges.

Keywords : birth of theatre, performance, Romanian theatre, Western theatre

Resumen

El teatro nació de una necesidad humana fundamental de contar historias y reconocerse en relatos que tratan temas universales como el amor, la guerra o la muerte. Desde la Antigüedad, especialmente en Grecia, ha desempeñado funciones políticas, sociales y educativas. También existían formas teatrales en otras civilizaciones antiguas. En Rumanía, el teatro tiene sus raíces en las tradiciones populares y los rituales antiguos, antes de desarrollarse como arte cultural en los siglos XVIII y XIX. A pesar de su retraso histórico con respecto a Occidente, el teatro rumano se modernizó rápidamente y hoy en día ocupa un lugar comparable al de las naciones avanzadas, aunque sigue enfrentándose a retos técnicos.

Palabras clave : nacimiento del teatro, espectáculo, teatro rumano, teatro occidental

Préambule

Les gens ont besoin de théâtre. Parce qu'ils ont besoin d'histoires. Ils ont besoin de rêver. Et si les histoires représentées ressemblent à ce qu'ils vivent au quotidien, alors c'est encore plus attrayant. Si l'action de la pièce se déroule sur Mars, par exemple, avec une problématique martienne, alors l'on n'est pas attiré, mais si elle peut se dérouler dans une ville, traitant d'une problématique actuelle, alors on devient soudainement intéressé, en tant que spectateur. De même, quel que soit le lieu de l'action, si l'histoire parle d'amour, de haine, de trahison, de guerre, d'orgueil, de mort, d'amitié, de dictature, de vengeance, etc., c'est-à-dire de choses que l'on peut facilement reconnaître dans le monde dans lequel nous vivons, l'intérêt est bien sûr très grand. Cela était vrai depuis le théâtre antique et le sera toujours.

Le théâtre est né d'une nécessité. Quelqu'un devait raconter les exploits des grands de ce monde, justifier leur noble descendance, argumenter certaines actions ou enflammer les esprits. C'est ainsi que

sont apparus les aèdes, c'est-à-dire les premiers acteurs. Quelqu'un d'autre devait écrire les textes, et c'est ainsi que sont apparus les dramaturges. Tous s'adressaient aux foules, aux gens simples. Les personnes éduquées s'adressaient aux personnes non éduquées par le biais du théâtre, qui servait de moyen d'information, d'éducation, de cohésion politique et religieuse.

Dès ses débuts, le théâtre a été un art populaire, car il dépend du public. On peut réciter seul, chez soi, mais cela ne s'appelle pas du théâtre : outre l'interprète, il faut au moins un spectateur pour que le phénomène théâtral apparaisse. Ce spectateur représente le public. Un seul spectateur change tout : car le THÉÂTRE apparaît !

L'histoire du théâtre montre très clairement que le théâtre est né d'une nécessité et s'adressait aux habitants de la cité, quel que soit leur statut social. « Tout en étant une manifestation collective, le théâtre est en égale mesure une manifestation qui implique l'individu ; un individu qui, lui, se rattache à une psychologie unitaire et collective »¹. Cela veut dire que le théâtre, dans sa dimension de spectacle, était une manifestation intégrée dans la vie de la cité. Dans ses formes premières, la tragédie, par exemple, met en scène « une pensée juridique en train de l'élaborer »². Cette caractéristique que nous venons d'évoquer est restée intacte jusqu'à nos jours, traversant l'Antiquité, la Renaissance, les temps modernes et l'époque contemporaine. Une autre caractéristique du théâtre, qui s'est également conservée jusqu'aujourd'hui, est celle d'éduquer le public. Au début, il s'agissait d'histoires sur les dieux, sur les héros ou sur les dirigeants ; puis sont apparus les textes dramatiques qui étaient en fait des paraboles tirées de la vie des gens, représentées sur scène afin que les spectateurs comprennent leur destin, distinguent le bien du mal, acceptent leur condition et deviennent meilleurs. Il s'agissait donc d'un théâtre qui s'adressait à toutes les classes sociales :

¹ Lefter, Diana Adriana, *Mythe et théâtre, théâtre et mythe*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 35.

² Danblon, Emmanuelle, *Du tragique au rhétorique* in *Rhétorique de la tragédie*, PUF, Paris, 2003, p. 51.

« Aussage », « account », « histoire » ou « racconto », le mythe se présente sous les espèces de l'énonciation et du récit. Il met en scène dans un temps transcendant des personnages surhumains, tels les dieux. En conséquence, produit de l'imaginaire, le mythe est dépourvu de valeur de vérité, même si, avec la fonction volontaire fondatrice qu'on lui attribue, il fait autorité au sein de la communauté qui l'a produit ».¹

Bref survol sur les débuts du théâtre et du spectacle

Le théâtre apparaît lorsqu'il y a au moins un actant et au moins un spectateur. Nous utilisons le mot « actant » pour désigner quelqu'un (pas nécessairement un être humain) ou quelque chose (une machine, un robot, etc.) qui accomplit une action, qui agit. Si celui qui agit est regardé par quelqu'un d'autre, cela signifie qu'une forme de théâtre est née. Le théâtre peut aussi naître spontanément. Par exemple, regarder les animaux au zoo peut être considéré comme une forme de théâtre, car il y a l'actant (le singe, le lion, etc.) et il y a aussi le spectateur (ou les spectateurs). Il faut faire une distinction claire entre le théâtre et l'art théâtral. L'art théâtral apparaît lorsqu'il y a au moins un interprète – une personne qui interprète quelque chose (une partition, un rôle), ce qui suppose une préparation minimale préalable – et au moins un spectateur. Ce n'est que dans ce cas que l'on peut parler de création. Au sens large, l'art théâtral est un art du spectacle qui, sur la base d'un texte écrit, raconte sur scène, à l'aide d'interprètes, une action, une situation, un événement réel ou imaginaire, devant un public.

Lorsque nous parlons de l'apparition du théâtre, nous ne pouvons pas nous référer uniquement à l'Europe. L'on trouve également des formes de manifestation théâtrale dans d'autres civilisations, non européennes, bien antérieures à Thespis, considéré, de manière conventionnelle, comme le premier acteur professionnel, ayant vécu au VI^e siècle avant J.-C. Le papyrus *Ramesseum*, conservé au British Museum et daté environ 1980 avant J.-C., décrit le couronnement du

¹ Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot, Lausanne, 1996, p. 12.

pharaon Sésostri Ier. Cette description ressemble beaucoup à un véritable cahier de mise en scène dans lequel sont notés les rôles, les répliques, les didascalies. De plus, le papyrus est illustré d'images de mise en scène. Cette façon de noter l'événement soulève la question de savoir si le théâtre était déjà présent dans la grande civilisation égyptienne antique.

Le célèbre égyptologue français Étienne Drioton¹, dans ses études et ses recherches, a démontré avec des arguments irréfutables l'existence de l'art théâtral dans l'Égypte antique et a même avancé le premier nom de star connu dans l'histoire du théâtre – Emheb – dont l'existence a été attestée vers 1600 avant J.-C., soit 1000 ans avant la « naissance » officielle du théâtre. On trouve également des formes théâtrales dans les anciennes civilisations asiatiques. En Chine, les danses sacrées et le ballet de cour sont attestés 2000 ans avant notre ère ; en Inde, bien qu'on ne puisse parler de théâtre avant le IIe siècle avant J.-C., on trouve des formes théâtrales telles les hymnes dialogués (semblables à des esquisses dramatiques), accompagnés de musique et de danse.

Cependant, la Grèce antique vient à l'esprit tout d'abord : elle possède, du point de vue théâtral, deux atouts importants : c'est là que les plus anciennes constructions destinées à l'art théâtral ont été découvertes, et, aussi, la succession des grands auteurs dramatiques – Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane – prouve que l'art scénique a existé de manière continue et qu'il ne s'agissait pas seulement d'événements sporadiques, comme il semble avoir été le cas dans les autres cultures mentionnées. De plus, c'est également aux Grecs que nous devons des mots essentiels tels que *theatron* (théâtre), *orchestra*, *skene* (scène) :

Le rôle du théâtre dans l'Antiquité grecque est réglé par le cadre dans lequel il se déroule, la cité, espace dans lequel le théâtre remplit une triple fonction : politique, sociale et cathartique.

¹ Drioton, Étienne, *Ce que l'on sait du théâtre égyptien*, Éditions de la Revue du Caire, le Caire, 1925.

Drioton, Étienne, *Les fêtes égyptiennes*, Éditions de la Revue du Caire, le Caire, 1944.

En faisant du mythe sa matière première, la valeur du théâtre grec dépasse la seule importance littéraire et esthétique, pour acquérir également une valeur anthropologique et historique, prédominantes dans les premières manifestations dramatiques. Les créations théâtrales montrent, à travers leurs personnages qui sont des héros mythiques, les pulsions profondes de l'humanité.¹

Ce qui est clair est que l'art théâtral a évolué par intermittence, comme une pièce de théâtre, avec des actes mais aussi des entractes (moments de pause ou de détente). Après la période florissante de l'Antiquité, le théâtre a connu une pause dans la culture européenne jusqu'au XVI^e siècle, quand il a recommencé à faire sentir timidement sa présence sous l'égide de l'Église, dont il s'est assez rapidement détaché (à la Renaissance), devenant de plus en plus vigoureux et fonctionnant sans interruption jusqu'aujourd'hui.

Les débuts du théâtre du spectacle en Roumanie

Dans notre opinion, l'histoire du théâtre roumain est encore très peu étudiée. Il est évident que le théâtre culturel roumain trouve ses racines dans les légendes, les coutumes, le théâtre folklorique et moins dans le théâtre religieux, comme il a été le cas pour le théâtre de l'Occident, qui, en directe relations avec le catholicisme, a donné naissance aux processions et aux mystères. Au-delà des masques du théâtre folklorique, encore présents dans certaines régions, il existe des formes de théâtre dans les danses et les coutumes populaires telles le *Călușul*, le *Caloianul*, les *Paparudele*, la *Drăgaica*, la *Brezaia* et d'autres, certaines peut-être encore inconnues ou perdues. Ces formes de spectacle ont une histoire, pratiquement dramatisée, qui est exprimée « scéniquement », même si la scène peut être une cour, une ruelle, une aire de battage, etc., sans décors, avec quelques accessoires, des masques et une interprétation scénique.

Si l'on se demande comment l'art théâtral est apparu en Roumanie, regardons attentivement le *Căluș* la *Brezaia* ou les

¹ Lefter, Diana-Adriana, *op. cit.* p. 33.

Paparudele. Et n'oublions pas que le théâtre populaire trouve ses racines dans les danses, les croyances et les rituels considérés comme païens, bien antérieurs au christianisme.

Pour ce qui est des lieux de spectacle, on sait avec certitude qu'il existait un amphithéâtre romain (certains l'appellent même le Colisée, mais de dimensions plus modestes) à Ulpia Traiana Sarmizegetusa, au pied des montagnes Retezat, ainsi qu'un autre édifice dédié au théâtre à Porolissum (dans le département de Sălaj), tandis qu'à Histria, une inscription représentant des chanteurs célébrant Dionysos a été découverte. La tablette a été datée du VIIe-VIe siècle avant J.-C., ce qui signifie que cette célébration avait lieu à peu près à l'époque de Thespis avant. On peut en déduire que dans l'Antiquité, dans les colonies sous influence grecque ou romaine, il existait des célébrations et des spectacles similaires à ceux de la Grèce ou de la Rome antique, tandis que dans le reste du territoire, les coutumes populaires se perpétuaient sous forme de danses ou de rituels. Après la période des envahisseurs, durant laquelle tout le théâtre européen a traversé une certaine crise, des formes de théâtre ont commencé à apparaître dans les cours princières roumaines, peut-être dès l'époque d'Alexandru cel Bun, mais attestées seulement sous le règne de Vasile Lupu (XVIIe siècle) et plus tard, à l'occasion de divers événements majeurs – mariages, couronnements, fêtes avec des invités de marque.

„În 24 decembrie 1755, 13 școlari diletanți ai tinerei școli naționale de la Blaj, au interpretat, în limba română, ceea ce documentul latinesc ne-a transmis sub numele de „Comoedia Ambulatoria Alumnorum“ din Blaj, adică Comedia ambulantă a școlarilor. Data este considerată ca fiind 1516 memorabilă, ea reprezentând începutul istoriei culte a teatrului românesc”.¹

¹ Florea, Magdalena, *Mișcarea teatrală românească din Transilvania până la 1848*, en ligne sur https://www.ecreator.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=8384:miscar-ea-teatrala-romaneasca-din-transilvania-pana-la-1848&catid=14:eseistica&Itemid=117

Cette date du XVIII^e siècle marque les débuts du théâtre culturel roumain, puisqu'il s'agit du plus ancien témoignage d'une représentation en langue roumaine. De même, le premier texte dramatique roumain provient également de Transylvanie, à savoir *Occisio Gregori in Moldavia Vodae tragice expressa* (*Le meurtre de Grigore Vodă en Moldavie exprimé sous forme de tragédie*), écrit en roumain avec des insertions en latin, en hongrois et même en tzigane (selon les documents). L'auteur (ou les auteurs) l'a (ont) probablement écrit entre 1777 et 1780 et, bien qu'il existe des témoignages d'autres textes dramatiques écrits en roumain avant cette date, ceux-ci n'ayant pas été retrouvés, ce texte est considéré comme l'acte de naissance de la dramaturgie roumaine. Cependant, à partir des premières décennies du XIX^e siècle, le théâtre roumain entre dans une nouvelle phase, accélérée et pertinente, essayant et réussissant, parfois dans une large mesure, à réduire le retard de 250 ans par rapport à l'apparition de Shakespeare, par exemple.

Si l'on se réfère aux débuts du théâtre, au théâtre populaire, toutes les représentations s'intégraient naturellement dans la vie du village et la tenue des « spectateurs » était celle d'usage. A noter que si les spectacles avaient lieu à l'occasion de certaines fêtes ou événements, il est possible que les gens soient habillés un peu plus élégamment que d'habitude. Cela peut encore s'observer aujourd'hui. Le théâtre forain, du type *Mărioara et Vasilache*, qui s'adressait aux curieux des foires, faisait également partie du théâtre populaire.

En revanche, si l'on se réfère aux débuts du théâtre d'auteur roumain, celui-ci est apparu à l'occasion de fêtes scolaires ou dans les maisons boyardes, comme divertissement, selon la mode occidentale, ce

Le 24 décembre 1755, 13 élèves amateurs de la jeune école nationale de Blaj ont interprété, en roumain, ce que le document latin nous a transmis sous le nom de « Comoedia Ambulatoria Alumnorum » de Blaj, c'est-à-dire la Comédie ambulante des écoliers. Cette date est considérée comme mémorable, car elle marque le début de l'histoire culturelle du théâtre roumain. (notre traduction)

qui, évidemment, supposait une tenue plus soignée. Vers le milieu du XIXe siècle, le phénomène des jardins d'été est apparu, en particulier à Bucarest, ce qui a permis un développement rapide de l'art théâtral, qui est devenu de plus en plus diversifié, sophistiqué et attrayant pour un large public, issu de toutes les couches sociales. Caragiale a très bien souligné la mode de l'époque :

*Zita: Ei, Doamne! Țațo, parol, știi ca ești curioasa! Ce, pentru comediile alea mergem noi? Mergem sa mai vedem si noi lumea. Ce, adică toți câți merg acolo înțeleg ceva, gândești? Merg numai așa de un capriț, de un pamplezir; de ce sa nu mergem si noi?!*¹

Les spectacles de variétés, regardés par des spectateurs attablés et qui consommaient des grillades et des chopes de bière, comprenaient des chansons, des anecdotes, des numéros de cirque, des couplets, des illusionnistes, des fakirs et, bien sûr, un mini-orchestre qui mettait tout le monde de bonne humeur. C'est ainsi qu'est apparu le théâtre de revue, qui s'est ensuite diversifié en différents genres, tels que l'opérette, le vaudeville, la comédie, le mélodrame, etc. Du point de vue social, ce phénomène, également présent dans l'entre-deux-guerres, a conduit à la popularisation de l'art théâtral, à sa diversification et à l'encouragement de la dramaturgie nationale : « Apariția teatrelor din grădini va permite accesul la spectacole și oamenilor din pătura de mijloc: mahalagii, funcționari, studenți. »²

¹ Caragiale, Ion Luca, *O noapte furtunoasă* in *Opere*, vol. VI, , Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol II, București, 1939, p. 22.

Zita : Oh, mon Dieu ! Sourette, tu sais bien que tu es curieuse ! Quoi, c'est pour voir ces comédies qu'on y va ? On y va voir le monde. Tu penses que tous ceux qui vont y comprennent quelque chose ? Ils y vont juste pour un petit caprice, pour un petit plaisir; pourquoi ne pas y aller nous aussi ? (notre traduction)

² Molea, Vera, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Editura Biblioteca Bucureștilor, Bucuresti, p.56.

L'apparition des théâtres de jardin a permis aux classes moyennes (ouvriers, fonctionnaires, étudiants) d'accéder aux spectacles. (notre traduction)

Après la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle ère a commencé, le théâtre est devenu une institution d'État et les spectacles se déroulaient dans des bâtiments construits ou rénovés spécialement à cet effet, à l'exception des amphithéâtres en plein air dans les parcs, qui étaient utilisés pour des spectacles événementiels attirant un public nombreux.

À cette époque, le théâtre roumain méritait pleinement son nom d'art – une série de grands artistes de qualité incontestable ont fait leur apparition – acteurs, metteurs en scène, scénographes. Aller au théâtre est devenu un événement important, faisant partie de l'arsenal obligatoire d'un intellectuel, la tenue vestimentaire était élégante et la critique dramatique était en plein essor. La culture de masse étant encouragée, des abonnements et des billets à prix réduit étaient distribués dans les écoles, ce qui a permis à toutes les couches sociales de participer aux représentations, les salles étant toujours pleines.

Pour ce qui est de l'écart entre le théâtre roumain et le théâtre européen, nous constatons plusieurs tendances :

Si l'on parle de l'histoire de la dramaturgie, il est évident que dans les pays roumains, celle-ci est apparue avec un délai considérable par rapport à l'Occident. Caragiale a écrit 300 ans plus tard que Shakespeare. Mais même apparue tardivement, dans le peu de temps dont elle disposait, la dramaturgie roumaine a réussi à ajouter au moins un nom à la galerie universelle : Eugen Ionesco.

Si l'on se réfère au spectacle, celui-ci suit le même parcours que la dramaturgie et le délai est évident. En Moldavie, la première représentation en roumain – *Mirtil et Hloe* – a eu lieu dans la maison du boyard Costache Ghica, à l'initiative de Gheorghe Asachi, qui a également traduit la pièce, en 1816. Le lieu où s'est déroulé le spectacle n'était pas ouvert à tout le monde, mais seulement à une partie de l'élite de l'époque.

Pendant, le théâtre roumain s'est développé rapidement et, aujourd'hui, du point de vue professionnel, académique et structurel, il se situe au niveau des nations avancées, avec une seule mention : le retard

technique important empêche, pour l'instant, l'accès aux nouvelles formes de théâtre et leur développement, à l'ère des nouvelles technologies.

Bibliographie

Calame, Claude, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Editions Payot, Lausanne, 1996

Caragiale, Ion Luca, *O noapte furtunoasă* in *Opere*, vol. VI, , Fundația pentru Literatură și Artă, Regele Carol II, București, 1939

Danblon, Emmanuelle, *Du tragique au rhétorique* in « Rhétorique de la tragédie », PUF, Paris, 2003

Drioton, Étienne, *Ce que l'on sait du théâtre égyptien*, Éditions de la Revue du Caire, le Caire, 1925

Drioton, Étienne, *Les fêtes égyptiennes*, Éditions de la Revue du Caire, le Caire, 1944

Florea, Magdalena, *Mișcarea teatrală românească din Transilvania până la 1848*, en ligne sur <https://www.ecreator.ro>

Lefter, Diana Adriana, *Mythe et théâtre, théâtre et mythe*, Editura Universitaria, Craiova, 2013

Molea, Vera, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, Editura Biblioteca Bucureștilor, Bucuresti

**LE FAIRE LITTÉRAIRE COMME PERCEPTION OU COMME
FABRICATION. SUR LE MANIFESTE DE BRETON ET DE LO
REAL MARAVILLOSO DE CARPENTIER**

**LITERARY CREATION AS PERCEPTION OR FABRICATION. ON
THE LE MANIFESTE BY BRETON AND DE LO REAL
MARAVILLOSO BY CARPENTIER**

**LA CREACIÓN LITERARIA COMO PERCEPCIÓN O COMO
FABRICACIÓN. SOBRE EL MANIFIESTO DE BRETON Y DE LO
REAL MARAVILLOSO DE CARPENTIER**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Le Manifeste du surréalisme de Breton et le Prólogo du roman El Reino de este mundo (connu aussi comme De lo real maravilloso americano) de Alejo Carpentier proposent une manière « autre » d'exprimer dans la littérature, la perception du monde. Le travail sur ou avec l'imagination, les mécanismes de la production littéraire, les voies et les modalités de percevoir le monde, le rapport entre le conscient et l'imagination, voilà autant d'aspects sur lesquels portent les deux écrits, tout en proposant des visions différentes. Voilà les éléments définitoires que nous analysons, dans les deux visions poétiques, afin de voir les points de coïncidence et les divergences. Nous montrons que, en fin de comptes, tout en focalisant les mêmes composantes – énumérées déjà – le Manifeste et le Prólogo proposent deux manières distinctes de créer la nouvelle littérature : l'une, celle de Breton, centrée sur le processus raisonné de libération de l'imagination ; l'autre, celle de Carpentier, fondée sur le processus naturel du surgissement de celle-ci.

Mots-clés : imagination, merveilleux, travail artistique

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucarest, Centre Universitaire Pitesti, Roumanie.

Abstract

Breton's Manifeste du surréalisme and the Prologue to Alejo Carpentier's novel El Reino de este mundo (also known as De lo real maravilloso americano) propose an "alternative" way of expressing our perception of the world in literature. The work on or with the imagination, the mechanisms of literary production, the ways and means of perceiving the world, the relationship between the conscious and the imagination: these are all aspects addressed by the two writings, while offering different visions. These are the defining elements that we analyse in the two poetic visions in order to see the points of coincidence and divergence. We show that, ultimately, while focusing on the same components – already listed above – the Manifeste and the Prólogo propose two distinct ways of creating new literature: one, that of Breton, centred on the reasoned process of liberating the imagination; the other, that of Carpentier, based on the natural process of its emergence.

Keywords : imagination, marvellous, artistic work

Resumen

El Manifiesto del surrealismo de Breton y el Prólogo de la novela El Reino de este mundo (también conocida como De lo real maravilloso americano) de Alejo Carpentier proponen una forma «diferente» de expresar en la literatura la percepción del mundo. El trabajo sobre o con la imaginación, los mecanismos de la producción literaria, las vías y modalidades de percibir el mundo, la relación entre el consciente y la imaginación, son aspectos que abordan ambos escritos, al tiempo que proponen visiones diferentes. Estos son los elementos definitorios que analizamos en las dos visiones poéticas, con el fin de ver los puntos de coincidencia y las divergencias. Mostramos que, en definitiva, aunque se centran en los mismos componentes —ya enumerados—, el Manifiesto y el Prólogo proponen dos formas distintas de crear la nueva literatura: una, la de Breton, centrada en el proceso razonado de liberación de la imaginación; la otra, la de Carpentier, basada en el proceso natural de surgimiento de la misma.

Palabras clave: imaginación, maravilloso, trabajo artístico.

Prémises

Les 25 années qui séparent les moments de parution du *Manifeste du surréalisme* de Breton et du *Prólogo* du roman *El Reino de este mundo* (connu aussi comme *De lo real maravilloso americano*) de Alejo Carpentier ne constituent pas une rupture, mais bien un pont qui relie deux mondes de l'imaginaire littéraire. Les deux écrits programmatiques proposent une manière « autre » d'exprimer dans la littérature, la

perception du monde. Le travail sur ou avec l'imagination, les mécanismes de la production littéraire, les voies et les modalités de percevoir le monde, le rapport entre le conscient et l'imagination, voilà autant d'aspects sur lesquels portent les deux écrits, tout en proposant des visions différentes.

Nous nous proposons de montrer que, en fin de comptes, tout en focalisant les mêmes composantes – énumérées déjà – le *Manifeste* et le *Prólogo* proposent deux manières distinctes de créer la nouvelle littérature : l'une, celle de Breton, centrée sur le processus raisonné de libération de l'imagination ; l'autre, celle de Carpentier, fondée sur le processus naturel du surgissement de celle-ci. Le premier est un travail sur l'imagination et processus construit sur la verticale, plus précisément sur la descente dans le plus profond du psychique pour y trouver la libération et la liberté ultimes ; le deuxième est un travail avec l'imagination qui s'étale sur l'horizontale, notamment sur l'appréhension des présences non-révélees de la réalité, de la coexistence du merveilleux dans le réel.

Inspiration et / vs. fabrication

La position esthétique qu'exprime Carpentier en 1948 apparaît comme la cristallisation de ses rapports très étroits avec la France, de sa connaissance directe des surréalistes, avec notamment son amitié pour Desnos et, enfin, de sa (re)découverte presque émerveillée de la terre américaine, avec son trop plein imaginaire, en compagnie d'un représentant notoire du surréalisme théâtral français, Louis Jouvet.

Le texte publié en 1948 dans le journal *El Nacional* est repris en 1949 comme préface du roman *Le Royaume de ce monde* n'est pas seulement un plaidoyer pour le *real maravilloso* comme expression littéraire incontournable de l'Amérique, mais aussi un manifeste contre ce qu'il y a de factice et de fabrication imaginative dans l'esthétique surréaliste.

Si sur la dimension polémique du texte de Carpentier il n'y a presque pas de polémique, sa portée aussi bien que ses ressorts sont à

discuter : « machine de guerre contre le réalisme européen »¹, « volonté de ne pas être un simple épigone »², désir égocentrique de démontrer la supériorité américaine et « revendication identitaire, dans le prolongement du mouvement modernista »³.

Si l'on considère la réalité comme le « degré zéro » de la chose perçue, on peut s'accorder que des termes tels « surréalité » ou « réalité / réel magique » renvoient à des « écarts » par rapport à ce degré zéro. Mais, l'on sait également que la réalité n'est pas nécessairement équivalente de vérité, mais elle est un fait de perception et de modalité dans laquelle le sujet perçoit l'objet. Nous pourrions emprunter les termes gidiens de « croyance » et « assentiment »⁴ pour rendre compte de la relation entre le sujet percepteur et la réalité et, de cette perspective, nous proposons de dire que la réalité est le référent par rapport auquel le sujet manifeste soit assentiment – et alors, s'il veut aller au-delà de l'épiderme du réel, il doit faire un travail en profondeur de son psychique et y trouver les ressources de l'imagination (démarche proposée par Breton), soit croyance – et alors, par la voie de la foi, il saisit le merveilleux immédiat qui nourrit son imagination.

Voilà donc que le mot d'ordre qui sous-tend et gouverne les deux textes programmatiques est l'imagination et, d'ici, son mécanisme de formation, surtout dans le rapport à la réalité.

Pour Breton, l'imagination apparaît par l'abolition de la conscience ou des règles qui régissent la vie adulte. L'enfance et la folie lui semblent donc des étapes ou des moments de la vie qui favorisent

¹ Pageaux, Daniel-Henri, *Traversées Atlantiques et Poétique Romanesque chez Alejo Carpentier: Voyages, échanges, transferts* in “Cuadernos de Literatura Comparada”, N.º 40 – 06/ 2019, p. 57.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ « La première condition, pour comprendre le mythe grec, c'est d'y croire. Et je ne veux point dire qu'il y faille une foi pareille à celle que réclame de notre Cœur l'Eglise. L'assentiment à la religion grecque est de nature toute différente ». (Gide, André, *Considérations sur la mythologie grecque* in « La Nouvelle Revue Française », no. 72, année 6, 1 septembre 1919, p. 482.

l'imagination : l'une par « l'absence de toute rigueur connue »¹, l'autre par « l'inobservance de certaines règles »². Dans les deux cas il s'agit, on peut bien le voir, de produits culturels – les règles – qui viennent réduire, voire étouffer la liberté naturelle de l'homme, seule capable de favoriser l'éclatement de l'imagination.

Chez Carpentier, au contraire, l'imagination n'est pas fabrication, mais résultat naturel de l'observation et de la croyance dans l'existence et dans la force du merveilleux. L'esthétique de Carpentier vient, comme le remarquait Daniel Henri Pageux, d'une « superposition(s) spatiale(s) [et culturelle, ajouterions-nous] à évidentes portées poétiques »³ : une profonde et critique connaissance de la littérature française rencontre une source inépuisable dans laquelle il (re)enfonce ses racines : la terre américaine. Sa critique du surréalisme européen est la position de l'écrivain qui revendique l'imagination comme un processus naturel, capable de surgir non pas par l'abolition des règles, mais à tout moment de la vie, en état d'émerveillement et de croyance. Ce n'est pas, comme le disait Pageux, « une naturalisation ou une américanisation du surréalisme »⁴, mais une voie autre d'accès à la réalité dans toute sa complexité.

Pour Carpentier, le facteur déclencher de l'imagination est l'espace. On se rappelle que Balzac affirmait dans l'avant-propos de sa *Comédie humaine* que « La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire »⁵ ; en le paraphrasant, on pourrait dire que pour Carpentier, l'espace américain allait être l'objet de l'observation et de la perception, lui, il n'en devait être que l'historien. Pour lui, il s'agit

¹ Breton, *André, Manifeste du surréalisme (1924)* in Breton, André, « Manifestes du surréalisme », NRF Gallimard, 1969, p. 11.

² Ibidem.

³ Pageux, Daniel-Henri, *Traversées Atlantiques et Poétique Romanesque chez Alejo Carpentier: Voyages, échanges, transferts* in “Cuadernos de Literatura Comparada”, N.º 40 – 06/ 2019, p. 58.

⁴ Ibidem.

⁵ de Balzac, Honoré, *Avant-propos à la Comédie Humaine* in « Œuvres complètes de H. de Balzac », Editions A. Houssiaux, 1855, volume I, p. 22.

d'un travail avec l'imagination, suite à la révélation : « La re-naissance, la re-découverte de l'espace ne s'accompagne d'aucune remise en cause du réel, aucune subversion. Tout au contraire, il faudrait parler d'une révélation du réel, de sa célébration [...]. On comprend à quel point le travail poétique de révélation est la phase qui suit à celle qui consiste à amasser des faits, des lectures [...] et à le mettre en rapport. En même temps, on mesure comment ce travail poétique semble proche du Surréalisme et lui est pourtant totalement opposé »¹.

Au contraire, pour Breton, l'écriture résulte d'un travail sur l'imagination : plus précisément, descendre au plus profond du psychique humain, écarter toutes les contraintes et toutes les règles, pour y trouver, saisir et en faire émerger les aspects inavoués, insolites, tus, du psychique humain.

Comme nous avons déjà dit, le mécanisme de l'imagination qui conduit à la production artistique est différemment défini par Breton et par Carpentier. Pour le Français, il s'agit de sonder, de descendre, de plonger dans les profondeurs, afin de trouver le sens ultime et de faire jaillir, sans barrière aucune (qu'il s'agisse de la conscience ou des règles). Breton délimite d'ailleurs cet axe vertical sur lequel se construit l'imagination en termes spatiaux : « profondeurs » et « surface ». Par contre, pour Carpentier il s'agit de révéler, dans le sens de « faire connaître ce qui était secret ». C'est un travail sur l'horizontale, à la surface, afin de rendre visible ce que la réalité offre, mais parfois de manière voilée.

Encore, Breton propose pour le créateur un travail sur soi. Lui, le créateur, devient le monde dont il sonde la profondeur pour la faire jaillir dans le macro-monde. Carpentier, quant à lui, parle d'un travail sur le monde, où l'homme doit acquérir la capacité de voir et surtout de comprendre le merveilleux latent.

¹ Pageaux, Daniel-Henri, Traversées Atlantiques et Poétique Romanesque chez Alejo Carpentier: Voyages, échanges, transferts in "Cuadernos de Literatura Comparada", N.º 40 – 06/ 2019, p. 62.

Il y a toutefois quelques points où Breton et Carpentier convergent : le refus et la critique de la logique, cette activité maîtresse de la perception, tellement limitative et circonstancielle, en fin de comptes : « Nous vivons encore sous le signe de la logique »¹ affirme Breton ; « Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe »² écrit Carpentier. Les deux affirmations convergent vers le refus de la manière réaliste et surtout matérialiste de voir et de percevoir le monde. C'est le refus des « réalités sommaires »³ et l'acceptation « de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado limite »⁴. Les deux, la logique et le manque de foi apparaissent comme des obstacles contre l'imagination, comme formes du refus du sujet percevant de se libérer des contraintes qui lui sont extérieures, ce qui a comme aboutissement une imagination limitée.

Ensuite, c'est le merveilleux, qui « est toujours beau »⁵ ou, selon Carpentier, une partie toujours présente et qui reste à découvrir, de la réalité même. Ce qui diffère, toutefois, est le mécanisme de percevoir le merveilleux : volontaire et touchant au mécanisme psychique, avec la libération totale de la pensée, dans la vision de Breton, naturel et touchant à la croyance pour Carpentier. Or, « volontaire » implique déjà une décision, une pratique et un exercice, un travail assumé – autre type de règle imposée – sur le psychique. Par contre, pour Carpentier le

¹Breton, *André, Manifeste du surréalisme (1924)* in Breton, André, « Manifestes du surréalisme », NRF Gallimard, 1969, p. 18.

² Carpentier, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Edición Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 90.

³ Breton, *André, Manifeste du surréalisme (1924)* in Breton, André, « Manifestes du surréalisme », NRF Gallimard, 1969, p. 19.

⁴ Carpentier, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Edición Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 88.

⁵ Breton, *André, Manifeste du surréalisme (1924)* in Breton, André, « Manifestes du surréalisme », NRF Gallimard, 1969, p. 24.

merveilleux est question de dévoilement (il préexiste dans le réel) et de foi, ce n'est donc d'imposé.

De cette perspective, le merveilleux qui nourrit l'imagination serait pour Breton la finalité d'un parcours, un objet à construire et pour Carpentier, au contraire, un fait préexistant qui attend à être découvert. L'explication de ces voies différentes d'appréhender le merveilleux se trouve, selon nous, dans le rapport de l'homme avec le merveilleux et avec le miracle, un rapport traduit dans la distance : l'europeén, distant déjà du monde archaïque des mythes, ne peut accéder à ce merveilleux que par un travail conscient, assumé, volontaire et imposé. Par contre, « America está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías »¹ ; le merveilleux païen est donc encore très présent dans le quotidien, nourrissant la vie et l'imagination des hommes.

La littérature et l'histoire racontée sont émerveillement. Émerveillement de l'écrivain dans la perception du monde et émerveillement du lecteur qui découvre le monde-texte. En proposant des voies différentes, des manières différentes d'appréhender l'imagination, Breton et Carpentier proposent les deux un renouvellement de la littérature et du travail de l'écrivain, pour aboutir à un art délivré de toute contrainte, touchant à l'essence de l'homme et du monde environnant. Breton fait appel à la délivrance totale du psychique, à la destruction de tous les obstacles qui puissent borner l'imagination. Carpentier, quant à lui, appelle à l'émerveillement et à la croyance dans le merveilleux du réel, source de l'imagination.

Textes de référence

Breton, André, *Manifeste du surréalisme (1924)* in Breton, André, « Manifestes du surréalisme », NRF Gallimard, 1969, pp. 11-67.

Carpentier, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Edición Calicanto, Buenos Aires, 1976, pp. 83-99.

¹ Carpentier, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Edición Calicanto, Buenos Aires, 1976, p. 99.

Carpentier, Alejo, *Le Réel merveilleux en Amérique*, in « Chroniques », Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1984

Bibliographie

de Balzac, Honoré, *Avant-propos à la Comédie Humaine* in « Œuvres complètes de H. de Balzac », Editions A. Houssiaux, 1855, volume I, pp. 17-32.

Bergh, Klaus Müller, *El Prólogo a El Reino de este mundo, de Alejo Carpentier (1904-1980) apuntes para un Centenario*, in “Nueva Revista de Filología Hispánica”, vol. LIV, num. 2, 2006, pp. 489-522

Carpentier, Alejo, *Carteles*, le 28 de junio 1931

Carpentier, Alejo, *El Escandalo de Maldoror* in « Obras completas », vol. 8, Siglo Veintiuno Editores, 1985

Carpentier, Alejo, *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Plasa y Janés editores, Barcelona, 1987

Gide, André, *Considérations sur la mythologie grecque* in « La Nouvelle Revue Française », no. 72, année 6, 1 septembre 1919

Orrego Arismendi, Juan Carlos, *Alejo Carpentier ante los indígenas: antropólogo, escritor o nativo?* In “Revista de estudios sociales” 37/Diciembre 2010

Pageaux, Daniel-Henri, *Traversées Atlantiques et Poétique Romanesque chez Alejo Carpentier: Voyages, échanges, transferts* in “Cuadernos de Literatura Comparada”, N.º 40 – 06/ 2019 | 45-66

Rodríguez, Emilio Jorge, *Alejo Carpentier en su búsqueda del génesis Amerindio y Africano* in « Revue de littérature comparée » 2002/2 no 302

Vásquez, Carmen, *Alejo Carpentier en París (1928-1929)* in “Escritores de América Latina en París”, coordinación de Milagros Palma, Indigo & Côté femmes Editions, Paris, 2006

Wilson Jason, *Alejo Carpentier's Re-invention of América Latina as Real and Marvelous* in « A Companion to Magic Realism », Boydelle and Brewer, 2007

PHYSIONOMIES PARISIENNES DANS L'ŒUVRE DE BALZAC

PARISIAN FIGURES IN BALZAC'S LITERARY WORK

FIGURAS PARISINAS EN LA OBRA LITERARIA DE BALZAC

Viviana ROTARU¹

Résumé

Honoré de Balzac (1799-1850), a été un écrivain français très important pour la littérature du XIX^{ème} siècle, étant considéré l'un des fondateurs du courant littéraire réaliste. Sa plus importante œuvre, La Comédie Humaine, est un cycle vaste qui comprend 90 romans et nouvelles et se propose de décrire la société française dans tous ses aspects : économique, politique, social et psychologique. Balzac est connu pour son objectivité et la précision avec laquelle il construit ses personnages. Il n'idéalise pas les gens, mais les décrit avec leurs défauts et leurs passions, d'une manière détaillée et profondément humaine. Dans ses œuvres, le corps n'est seulement un élément physique mais un instrument d'analyse psychologique et sociale. Il est le miroir de l'âme, de l'époque et des mécanismes de la société. Par la technique de la description, minutieuse et expressive, l'auteur transforme le physique dans une expression artistique, d'un côté, et dans un instrument de connaissance profonde, de l'autre.

Mots-clés : réalisme, corps humain, le détail, la description, le visage, objectivité, âme.

Abstract

Honoré de Balzac (1799-1850), was a very important French writer for the 19th century literature, being considered one of the founders of the Realism literary current. His most important literary work, The Human Comedy, is a large cycle that consists of 90 novels and novellas which describe the French society in all of its aspects: economic, political, social and psychological. Balzac is known for his

¹ viviana_cristea@yahoo.com, Université Nationale de Science et Technologie POLITEHNICA Bucuresti, Roumanie.

objectivity and the precision with which he built his characters. He didn't idealize people, but described them with all their faults and passions, in a detailed and profound way. In his novels, the human body isn't just a physical element, but an instrument of psychological and social analysis. It is a mirror for the soul, for those times and for their social mechanisms. By using the descriptive method, that is very detailed and expressive, the author changes the physical aspect in an artistic expression, on the one hand, and in an instrument of profound knowledge, on the other.

Key-words: realism, human body, detail, description, portrait, objectivity, soul.

Resumen

Honoré de Balzac (1799-1850), fue un escritor francés muy importante para la literatura del siglo XIX, siendo considerado uno de los fundadores del movimiento realista literario. Su obra más importante, La Comédie Humaine, es un vasto ciclo que incluye 90 novelas y cuentos y se propone describir la sociedad francesa en todos sus aspectos: económico, político, social y psicológico. Balzac es conocido por su objetividad y la precisión con la que construye sus personajes. No idealiza a las personas, sino que las retrata, con sus defectos y pasiones, de forma detallada y profundamente humana. En su obra, el cuerpo no es sólo un elemento físico, sino un instrumento de análisis psicológico y social. Refleja el alma, la época y los mecanismos de la sociedad. Mediante la técnica de la descripción minuciosa y expresiva, el autor transforma lo físico en expresión artística, por un lado, y en instrumento de profundo conocimiento, por otro.

Palabras clave : realismo, cuerpo humano, detalle, descripción, rostro, objetividad, alma.

Balzac ou à la recherche du corps réaliste.

Honoré de Balzac est un auteur français qui a écrit un nombre impressionnant de romans et de contes, regroupés sous le nom *La Comédie Humaine*, un cycle géant qui explore de manière systématique les groupes sociaux et les mœurs de la bourgeoisie parisienne. Il a contribué à la consécration de la forme traditionnelle du roman, étant considéré un des plus importants romanciers du temps. En essayant de comprendre la société, le monde et les destins des gens, Balzac commence à écrire sa première œuvre, une tragédie nommée « Cromwell », suivie par un roman historique, mystérieux et plein de descriptions intitulé « Les Chouans » `.

Toutefois, le succès de Balzac a été confirmé ultérieurement, par son travail « Psychologie du Mariage », un livre brillant qui prouve sa connaissance surprenante des femmes. Il continue avec le roman bourgeois « Scènes de la vie privée », qui contrastait avec les romans extravagants de sa jeunesse, par la véridicité de ses tableaux, la description des caractères et la finesse des sentiments. Son idée géniale a été de donner au roman contemporain quelques traits du roman historique, par des techniques comme : les expositions politiques étendues, les descriptions minutieuses et pittoresques ou le portrait physique et psychique des gens de l'époque. Toutes ces « scènes » ont comme sujet principal le bonheur ou le malheur. Elles plaident pour la tradition bourgeoise et pour la fidélité conjugale.

Par la suite, Balzac prépare un nouveau roman « Le Peau de Chagrin », ayant comme thème la longévité, en même temps recommandant la vie à la campagne. De cette manière, il condamne la vie sociale de grandes villes françaises : « La société est la voie de la mort », pensait-il. Avec ces premiers romans, Balzac obtient la gloire si rêvée, et les portes de grands salons aristocratiques s'ouvrent pour lui. Les œuvres « Louis Lambert » et « Contes drolatiques » augmentèrent son succès. De plus, son expérience de vie peut être sentie dans son roman « Le Médecin de campagne » où il mêle instinctivement ses souvenirs de l'adolescence, des impressions récentes, des contes et des lectures.

Balzac continue sa série de livres par un nouveau roman, « Eugénie Grandet ». Cette œuvre reste à cause des motifs esthétiques (la simplicité de la construction, l'unité du sujet) et sentimentaux (le bel amour d'Eugénie, la fidélité de la perche Nanon) une de plus célèbres œuvres de Balzac. Dans cette période prolifique son chef d'œuvre « Le Père Goriot » est finalement né. Il nous offre une image d'ensemble sur l'entière société française, ses personnages ayant des modèles réels, inspirés par les différentes personnes que Balzac a rencontrées le long de sa vie.

La Comédie humaine, un projet unique au monde

Balzac a eu pour la première fois l'idée d'une œuvre géante, d'un têt unitaire qui contienne toutes ses œuvres. Il n'a jamais travaillé avec tant de confiance en soi-même. Les personnages apparaissent dans plusieurs romans et son projet a été bâti autour du thème du jeune provincial ambitieux qui lutte pour avancer dans le monde compétitif de Paris. Balzac admirait ces personnages habiles, sans scrupules, qui réussissaient à monter l'escalier social et économique. Il était attiré surtout par le thème de l'homme trouvé en conflit avec la société ; l'aventurier, le vilain, le banquier sans scrupules et le criminel. Souvent, ses personnages négatifs sont plus pleins de vitalité et plus intéressants que les personnages positifs. Balzac était aussi fasciné et, en même temps, révolté par le système social de France, dans lequel la fuite folle de la bourgeoisie pour obtenir beaucoup d'argent remplaçait graduellement les valeurs morales de l'ancienne aristocratie, considérées par l'écrivain plus stables. Ces sujets offraient un matériau en grande part inconnu ou inexploré par les écrivains français jusqu'à ce moment-là. Chez Balzac, l'homme est toujours touché par les pressions des difficultés matérielles et par les ambitions sociales, en utilisant sa vitalité extraordinaire dans des manières que Balzac considère nuisibles tant socialement que personnellement.

Pour le titre de son grand projet, *La Comédie Humaine*, Balzac s'est inspiré à Dante. Entre 1869 et 1876 une édition finale est publiée, contenant 24 romans, mais le nombre total des romans et des nouvelles qui font partie de *la Comédie Humaine* approche 90. Balzac crée un noyau de personnages pour offrir unité et cohérence à ce cycle géant. Le nombre total de personnages de la Comédie Humaine est arrivé à 2 472, plus 566 personnages étant sans nom.

Quant à son style, il se remarque par le fait qu'il est clair, bref et épigrammatique, avec de fines observations psychologiques et sarcastiques. Balzac a été un grand maître du dialogue, et le niveau auquel il maîtrisait la langue française est probablement inégalable. Davantage, il a un talent singulier pour la comédie.

Balzac, initiateur du roman réaliste

Balzac est considéré un des créateurs du roman réaliste. Le romancier a contribué à la consécration de la structure et des caractéristiques générales du roman réaliste traditionnel. Dans ses œuvres il a mis l'accent sur la relation entre la cause et l'effet, entre le cadre social et le caractère de l'individu. Par l'intermédiaire de ses efforts, Balzac a réussi à montrer que l'esprit humain a le pouvoir d'influencer des gens et des lieux, ce qui lui a apporté le surnom de « Shakespeare du roman ». Balzac est le témoin de son temps. Il présente avec acuité les événements de son époque, à l'aide des procédés comme la narration et la description : « Décrire, c'est donner une idée aussi fidèle et complète que possible d'un lieu, d'un objet, d'un personnage(...) »¹. Son goût pour les détails le fait employer des descriptions longues qui ont été parfois critiquées par ses lecteurs. Quand même, par l'intermédiaire des détails, Balzac enseigne le lecteur à voir au-delà des apparences et à comprendre le monde dans lequel l'écrivain vit : « C'est en effet le privilège du romancier que de saisir et d'interpréter les drames au travers des signes visibles qu'ils présentent. »².

Honoré de Balzac est le créateur d'un univers tout-à-fait impressionnant par sa force, sa diversité et par ses personnages nombreux et uniques. Il ne s'occupe seulement avec une bonne et objective présentation des faits, mais il essaie aussi d'entrer dans l'intimité des drames privés en surprenant tous les détails de la vie intime et de la vie de famille. Pour lui, l'union du personnage avec son milieu environnant est essentiel, de la sorte, réalisant « des portraits pittoresques, mais quelques peu statiques ». Chacun de ses romans représente l'histoire d'une vie. Le sujet de cette dualité a été très étudié dans le XIX^{ème} siècle.

Dans le centre de sa grande œuvre, on trouve l'homme. De même, il considère aussi l'amour, la religion et la musique, les trois voies

¹ Rey, Pierre-Louis, *La Comédie Humaine*, Editions Hatier, Paris, 1988, p 27.

² *Ibid.*, p 29.

principales qui conduisent vers Dieu. Il s'occupe beaucoup de cette conception de l'amour qui tient de la partie spirituelle du corps : « L'amour apparaît souvent dans ses romans comme forme spirituelle irradiante, sorte de reflet de l'amour divin qui ne satisfait que l'esprit ».¹

L'une de plus grandes qualités de Balzac est son goût pour les portraits. Inspiré par la peinture et la sculpture du XIX^{ème} siècle, Balzac crée, à son tour, de véritables œuvres d'art, à l'aide de sa plume. Ce sont les portraits minutieux de ses personnages qui attirent l'attention des lecteurs. Les moindres détails sont présentés par Balzac qui considère que l'aspect physique est le miroir de l'âme d'une personne. Il met l'accent sur les visages des gens qui révèlent la partie cachée de l'existence. Étant membre des salons aristocratiques qu'il fréquentait souvent, Balzac surprend dans ses œuvres la mimique des gens qu'il rencontrait, caractéristique humaine très importante pour pouvoir se rendre compte si une personne est sincère ou si elle cache ses émotions et ses pensées. Le goût pour les portraits s'actualise dans une série de détails et observations, dans une focalisation qui porte sur le visage et la couleur de la peau. On observe aussi une importance accordée aux vêtements et à la mode. La peau blanche est signe de noblesse. Les vêtements sont très importants. L'aspect des mains donne des informations sur le statut des gens : s'ils sont des ouvriers ou des aristocrates. Les perruques sont aussi destinées à aristocratie. Balzac associe tous ces aspects avec telle ou telle classe sociale, car la mode était une chose essentielle pour les nobles de cette période-là, et Balzac lui-même était un véritable dandy.

Dans tous ses œuvres nous allons découvrir non seulement des aspects physiques caractéristiques à son époque mais aussi des aspects vestimentaires, des informations sur l'emploi des maquillages et des perruques et aussi la préférence des gens pour les silhouettes minces.

Mais ce n'est pas l'aspect documentaire qui fait l'œuvre de Balzac si célèbre et si importante dans le monde entier, mais, la

¹ Mustatea, Alexandrina, *Littérature Française (XIX-ème siècle)*, Editions Pygmalion, Pitesti, 2002, p. 118.

corrélation qu'il réalise entre les traits physiques d'un homme et sa personnalité, son âme et sa manière de penser et d'agir. C'est vrai que Balzac donne toutes les informations qui concernent l'aspect physique d'une personne mais il nous laisse nous rendre compte tout seuls de ses qualités et de ses défauts. Tellement, on apprend si une personne est joyeuse ou si elle est triste, si elle souffre ou si elle aime, enfin si elle est profonde ou superficielle.

A part le côté individuelle, Balzac fait aussi un portrait physique et moral, collectif. Par exemple, dans « La Fille aux Yeux d'or » il y a un chapitre destiné à la description physique et morale du peuple parisien.

Balzac se différencie d'autres auteurs de son temps par sa sincérité exacerbée. Il ne cache rien au lecteur, exprimant ses idées sans rideau. Quoi qu'il soit nationaliste et bien qu'il aime son peuple, il avoue que le peuple parisien n'ait pas un aspect physique agréable à voir. Il considère les Parisiens des gens laids : « Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné »¹. La série d'adjectifs qualificatifs utilisés pour décrire mieux l'aspect du peuple parisien : *horrible, hâve, jaune, tanné* fait partie du champ lexical de *la laideur*, et, leur énumération, dans le cadre d'une seule phrase, met en évidence ce détail essentiel et commun de leurs portraits. Et cet aspect physique général de la société parisienne révèle aussi les causes psychiques qui le crée.

Le visage est pour Balzac l'élément clef de la description, car il nous révèle entièrement l'esprit de l'homme : « (...) les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit. Les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux; non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous exténués, tous

¹ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p. 1.

empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité ».¹ Dans ce fragment nous apercevons une corrélation faite entre les visages décrites par l'intermédiaire des adjectifs: *contournés, tordus, engrossés* et les sentiments qu'ils rendent: *faiblesse, force, misère, joie, hypocrisie*. La comparaison des visages avec des masques met en évidence le fait que le peuple parisien préfère cacher leurs vrais sentiments et ne les pas dévoiler en public.

En conclusion, la description minutieuse de cette partie du corps, de sa mimique et son aspect, démontre la corrélation entre la variété et la multitude de ses personnages et les aspects de la vie et de la société humaine contemporaine. On trouve dans les œuvres littéraires de Balzac les types humains les plus divers, provenant de tous les milieux sociaux. La question rhétorique que Balzac se pose : « Que veulent-ils ? De l'or, où du plaisir ? » met en évidence, d'une part, les désirs les plus importants pour les gens de la capitale, l'argent et le plaisir charnel et, de l'autre, l'effet que ces excès ont sur leur aspect physique du peuple, en le changeant physiquement et moralement. Prenant en considération l'aspect moral, pour Balzac, il y a deux types de gens. D'un part, ce sont les jeunes gens qui viennent à Paris pour s'affirmer et pour monter l'escalier social mais qui finissent par se détruire psychiquement. Ils souffrent à cause du manque d'argent et de rang nobiliaire, et finissent par perdre leur personnalité, dans leur espoir de toucher un état idéal et d'accomplir des rêves trop éloignés.

A l'autre extrême il y a les vieux gens, plutôt les vieilles femmes qui veulent toujours cacher leur vrai âge, en faisant tout le possible pour paraître plus jeunes. Elles emploient toute sorte de maquillages, perruques et vêtements extravagants qui les font parfois tomber dans le ridicule : « Quelques observations sur l'âme de Paris peuvent expliquer les causes de sa physionomie cadavéreuse qui n'a que deux âges, ou la

¹ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p. 1.

jeunesse ou la caducité: jeunesse blafarde et sans couleur, caducité fardée qui veut paraître jeune »¹.

On observe une récurrence de la laideur, une des causes de cet aspect moche des Parisiens étant leur style impétueux de vivre. La vie est très simple mais les habitants de la capitale la compliquent beaucoup car ce sont eux qui choisissent à agir de telle manière, en faisant tout le possible de gagner plus, d'être meilleur que l'autre, de prétendre avoir de l'argent qu'ils n'ont pas, ou adopter un titre nobiliaire même s'ils sont des travailleurs. L'écrivain affirme : « Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante »². L'énumération des verbes *fumer, brûler, briller, bouillonner, flamber, s'évaporer, s'éteindre, se rallumer, étinceler, pétiller* et *se consumer* forment une isotopie de la consommation, propre au style littéraire balzacien. Cet aspect est le seul coupable de cette façade presque infernale des gens car la consommation se produit au niveau du corps et de l'esprit, agissant sur leurs personnalités et de leur manière de peser.

De plus, même les étrangers qui viennent visiter Paris sont épouvantés par ces figures mais en même temps ce qui est curieux est le fait qu'ils se trouvent attrapés dans le piège de cet style dynamique et plein d'excès et de plaisirs, finalement décidant d'y rester : « En voyant ce peuple exhumé, les étrangers, qui ne sont pas tenus de réfléchir, éprouvent tout d'abord un mouvement de dégoût pour cette capitale,

¹ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p. 1.

² *Ibid.*, page 2.

vaste atelier de jouissance, d'où bientôt eux-mêmes ne peuvent sortir et, restent à s'y déformer volontiers ».¹

Tous les personnages de Balzac représentent des gens supérieurs qui vivent plus intensément que le reste des hommes, et cette manière de vivre consume leurs énergies vitales : « Le désir, la passion, la volonté, la pensée surtout, sont comme un cancer dévorateur. L'homme n'a qu'à choisir entre l'excès et la médiocrité »²

La technique du portrait, particularité balzacienne

Balzac fait l'analyse de tous ces personnages, de leur mode de vie et de leur emploi du temps, en essayant de trouver la cause générale de cette pâleur des individus : « Peut-être avant d'analyser les causes qui font une physionomie spéciale à chaque tribu de cette nation intelligente et mouvante, doit-on signaler la cause générale qui en décolore, blêmit, bleuit, et brunit plus ou moins les individus ». Nous nous rendons compte de deux caractéristiques essentielles des figures parisiennes : *l'hébétude* et *la décrépitude* et, la raison par laquelle tous les Parisiens ont cet aspect général de leurs visages, est le fait qu'ils vivent avec passion, ils veulent accomplir beaucoup et sont saisis d'une grande variété de sentiments : « A force de s'intéresser à tout, le Parisien finit par ne s'intéresser à rien. Aucun sentiment ne dominant sur sa face usée par le frottement, elle devient grise comme le plâtre des maisons qui a reçu toute espèce de poussière et de fumée ».³ C'est la passion qui fait leurs visages devenir « usée, grise et plâtre »⁴. Elle actionne sur leur corps mais aussi sur leurs âmes.

Les détails sur les personnages ou sur les maisons nous permettent d'entrer dans le vif du sujet : « L'auteur croit fermement que les détails

¹ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p.

2.

² Mustatea, Alexandrina, *Littérature Française (XIX-ème siècle)*, Editions Pygmalion, Pitesti, 2002 p. 120.

³ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p.

2.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

seuls constituent désormais le mérite des ouvrages improprement appelés romans »¹.

Balzac met l'accent sur les descriptions physiques qui entraînent en même temps les détails moraux : « Les personnages de Balzac n'ont jamais, du point de vue littéraire, de traits fortuits car ils ne possèdent aucune particularité même très extérieure qui n'ait une importance décisive à quelque moment du déroulement de l'action. »²

En conclusion, Balzac fait une description minutieuse des gens en mettant l'accent sur l'aspect physique d'un part, mais de l'autre il affirme que ce sont les émotions et les sentiments forts, l'amour et la haine ou le désir pour des richesses qui les changent non seulement psychiquement mais aussi physiquement : « En effet, indifférent la veille à ce dont il s'enivrera le lendemain, le Parisien vit en enfant quel que soit son âge. Il murmure de tout, se console de tout, se moque de tout, oublie tout, veut tout, goûte à tout, prend tout avec passion, quitte tout avec insouciance ; ses rois, ses conquêtes, sa gloire, son idole, qu'elle soit de bronze ou de verre ; il jette ses bas, ses chapeaux et sa fortune ».

Cette énumération des verbes démontre la variété et la multitude des sentiments dont les Parisiens sont saisis le long de leur vie.

Les classes sociales dans la vision de Balzac

De toutes les classes sociales peintes dans la Comédie Humaine, Balzac met l'accent sur aristocratie et la bourgeoisie. Les bourgeois, comme il les présente dans « La Fille aux Yeux d'Or », sont des gens qui « persistent à vivre et vit, mais crétinisés »³. Il les décrivent comme des gens « à la face usée, plate, vieille, sans lueur aux yeux, sans fermeté dans

¹ de Balzac, Honoré, *Préface de la première série des Scènes de la vie privée*, Apud: Mustatea, Alexandrina, *Littérature Française (XIX-ème siècle)*, Editions Pygmalion, Pitesti, 2002, p. 115.

² Lukacs, G., *Balzac et le réalisme français*, Apud: Pierre-Louis Rey, La Comédie Humaine, Editions Hatier, Paris, 1988, p 32.

³ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p. 10.

la jambe, se traînant d'un air hébété sur le boulevard »¹. Ils se trouvent dans une quête sans fin de l'argent, et des plaisirs. Les vices et la quête de l'argent font de petits bourgeois des gens hébétés et décrépits, en changeant l'aspect de leurs figures.

Parmi les petits bourgeois on trouve aussi les intellectuels : les médecins, les gens d'affaires, les banquiers, les avocats...qui « réagissent sur les chevaux, ils les crèvent, les surmènent, leur vieillissent, aussi à eux, les jambes avant le temps. Le temps est leur tyran, il leur manque, il leur échappe; ils ne peuvent ni l'étendre, ni le resserrer »². La cause générale de la décadence des gens est leur métier ingrat qui les fait endurer les misères politiques, les pressions sociales, et la corruption. Ils sont toujours démoralisés, ne peuvent plus conserver leur sens droit et grâce à cette existence torrentueuse ils ne sont « ni époux, ni pères, ni amants ». Ils ont des vices qui les font vieillir et s'enlaidir : « Tous mangent démesurément, jouent, veillent, et leurs figures s'arrondissent, s'aplatissent, se rougissent »³.

Quant à aristocratie, qu'on trouve dans les grands salons aérés et dorés, Balzac les présente comme « des figures étiolées et rongées par la vanité ». Ce type de personnes s'ennuient beaucoup et cherchent toujours se fabriquer de la joie en abusant de leurs sens comme « l'ouvrier abuse de l'eau-de-vie ». Ils exploitent tous les vices possibles qui finalement leur apportent la mort. Leurs figures, selon Balzac sont les plus suggestives. Elles démontrent les effets du style de vie qu'ils mènent, car ils ont choisi la débauche et non pas une vie saine et quotidienne : « Aussi leurs figures offrent-elles cette pâleur aigre, ces colorations fausses, ces yeux ternis, cernés, ces bouches bavardes et sensuelle »⁴.

Quand même, Balzac fait une opposition entre les premières trois classes sociales : la petite aristocratie, les nobles et le peuple dont

¹ *Ibid*, page 13.

² *Ibid*, page 13.

³ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, page 14.

⁴ *Ibid.*, page 14.

l'aspect général est celui de déchéance et d'assoupissement dû à leur manière de vivre, et les artistes qui sont embellis par l'originalité et la valeur de leurs œuvres. Ils se trouvent de l'autre côté de la société parisienne, qui à cause de leur besoin de produire et de leur génie dévorateur changent aussi du point de vue physique : « les visages, marqués du sceau de l'originalité, sont noblement brisés, mais brisés, fatigués, sinueux ».

Ils essayent à concilier le monde et la gloire, l'argent et l'art, et après le travail ils cherchent du plaisir. Et pour satisfaire leurs besoins ils font des dettes qui leur demandent des nuits pour les payer. La concurrence, les rivalités et les calomnies les font perdre leur talent, ou tomber dans les vices, c'est la raison par laquelle « peu de ces figures, primitivement sublimes, restent belles. »¹ Mais, ils jouissent d'une beauté toute spéciale et unique. Ils sont très différents de tous les autres gens et ils sont souvent incompris : « D'ailleurs la beauté flamboyante de leurs têtes demeure incomprise. Un visage d'artiste est toujours exorbitant, il se trouve toujours en dessus ou en dessous des lignes convenues pour ce que les imbéciles nomment le bel idéal. »² La beauté est le trait dominant des artistes car cette beauté vient de l'âme. Balzac réalise une antithèse entre la beauté des artistes et la décrépitude de tous les autres gens.

Conclusions

La technique du détail, aisément employé par Balzac lui a donné la possibilité de surprendre mieux les intimités de ses personnages. Celle-ci et la description sont les procédés principaux par lesquels Balzac a été capable de créer un univers tellement divers et dynamique. Dans l'analyse ci-dessus on a observé l'emploi fréquent de verbes et d'adjectifs qui appartiennent à deux grands champs lexicaux : le champ

¹ de Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et Une Nuit, Paris, 1998, p. 16.

² *Ibid.*, page 16.

de la laideur, de la décrépitude et de l'hébétéude, propre au peuple, à la noblesse et à la petite aristocratie de Paris, et le champ lexical de la beauté, propre aux artistes qui se trouvent en opposition aux autres trois classes. L'isotopie de la consommation est un thème principal du roman balzacien, une caractéristique souvent utilisée par Balzac dans sa *Comédie Humaine*, la décadence physique étant la cause générale de la décrépitude particulière aux contemporains du romancier.

Bibliographie

- Balzac, Honoré, *Honorine*, Editions Albin Michel, Paris, 1995.
Balzac, Honoré, *La Fille aux Yeux d'or*, Editions Mille et une nuit, Paris, 1998.
Berbéris, Pierre, *Mythes Balzaciens*, Editions Librairie Armand Colin, Paris 1972.
Eaubonne, Françoise, *Honoré de Balzac*, Editions du Sud, Paris 1966.
Maurois, André, *Prometeu sau viata lui Balzac*, Editions Univers, Bucuresti, 1972.
Muchembled, Robert, *O Istorie a Placerii*, Editions Cartier Istorice, Bucuresti, 2006.
Mustatea, Alexandrina, *Littérature Française (XIXème siècle)*, Editions Pygmalion, Pitesti, 2002.
Picon, Gaetan, *Balzac par lui-même*, Editions Seuil, Paris, 1969.
Rey, Pierre-Louis, *La Comédie Humaine-Balzac*, Editions Hatier, Paris, 1966.
Taine, H., *Despre Balzac si Stendhal*, Editions Biblioteca pentru toti, Bucuresti, 1972.
Vigarello, George, *O istorie a frumusetii*, Editions Cartier Istorice, Bucuresti, 2006.
Vigarello, George, *Istoria Corpului*, Editions Art, Bucuresti, 2008.
Zweig, Stefan, *Trois maîtres : Dostoievski, Balzac, Dickens*, Editions Bernard Grasset, Paris, 1988.

**LA CONFLUENCIA DE LAS ARTES EN LA NOVELA PÓSTUMA
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, "EN AGOSTO NOS VEMOS"
(2024)**

**THE CONFLUENCE OF THE ARTS IN GABRIEL GARCÍA
MÁRQUEZ'S POSTHUMOUS NOVEL, "UNTIL AUGUST" (2024)**

**LA CONFLUENCE DES ARTS DANS LE ROMAN POSTHUME DE
GABRIEL GARCIA MARQUEZ, " NOUS NOUS VERRONS EN
AOUT " (2024)**

Sorina Dora SIMION¹

Resumen: Nos proponemos demostrar la ausencia de los límites comunes establecidos entre las artes en la novela póstuma del Nobel colombiano. Como métodos de investigación, utilizamos las herramientas de la Retórica General y del análisis interdiscursivo propuestas por los profesores Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo y Francisco Chico Rico, entre otros, y nuestros trabajos sobre la narrativa española e hispanoamericana y sobre la pintura de los maestros españoles. Esta última novela de Gabriel García Márquez representa una síntesis de lenguajes artísticos y la quintaesencia de su obra y la consideramos su legado artístico más valioso en cuanto a la confluencia de las artes. En agosto nos vemos muestra el gran arte de Gabriel García Márquez de fundir el plomo en el atañor de la creación y transformarlo en oro puro, de tal forma que hasta el erotismo se sublima.

Palabras clave: Retórica General, análisis interdiscursivo, En agosto nos vemos, Gabriel García Márquez, confluencia de las artes.

¹ sorinadora.simion@lils.unibuc.ro, Universidad de Bucarest, Rumanía.

Abstract

We aim to demonstrate the absence of common boundaries established between the arts in the posthumous novel of the Colombian Nobel Prize winner. As research methods, we use the tools of General Rhetoric and interdiscursive analysis proposed by professors Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo and Francisco Chico Rico, among others, and our work on Spanish and Latin American narrative and on the painting of Spanish masters. This last novel by Gabriel García Márquez represents a synthesis of artistic languages and the quintessence of his art, and we consider it his most valuable artistic legacy in terms of the confluence of the arts. Until August shows Gabriel García Márquez's great art of melting lead in the athanor of creation and transforming it into pure gold, in such a way that even eroticism is sublimated.

Keywords: General Rhetoric, interdiscursive analysis, Until August, Gabriel García Márquez, confluence of the arts.

Résumé

Nous nous proposons de démontrer l'absence des limites communes établies entre les arts dans le roman posthume du Nobel colombien. Comme méthodes de recherche, nous utilisons les outils de la Rhétorique Générale et de l'analyse interdiscursive proposés par les professeurs Antonio García Berrio, Tomás Albaladejo et Francisco Chico Rico, entre autres, ainsi que nos travaux sur la narration espagnole et hispano-américaine et sur la peinture des maîtres espagnols. Ce dernier roman de Gabriel García Márquez représente une synthèse des langages artistiques et la quintessence de son œuvre, et nous le considérons comme son héritage artistique le plus précieux en ce qui concerne la confluence des arts. Nous nous verrons en août montre le grand art de Gabriel García Márquez de fondre le plomb dans l'athanor de la création et de le transformer en or pur, de telle sorte que même l'érotisme s'y sublime.

Mots-clés : Rhétorique Générale, analyse interdiscursive, Nous nous verrons en août, Gabriel García Márquez, confluence des arts.

Introducción

El método de análisis que utilizamos es el modelo del análisis retórico-general proporcionado por los profesores Antonio García Berrio¹, Tomás Albaladejo Mayordomo¹ Francisco Chico Rico², entre

¹ García Berrio, A., «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuesto para una retórica general)», *Estudios de lingüística*, no. 2, 1984, pp. 7-59.

García Berrio, A., *La construcción imaginaria en „Cántico”*, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1985.

otros, al que añadimos el análisis interdiscursivo ideado por los mismos investigadores, ya que las consideramos las herramientas idóneas para describir, analizar e interpretar las formas híbridas de novelas, o de cualquier manifestación artística. El análisis retórico general cuenta con todas las operaciones retóricas noéticas o no creadoras de discurso (la *intellectio*, la *memoria* y la *actio*) y poiéticas o creadoras de discurso (la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*), por lo que, de tal modo, no se desentienda ninguno de los aspectos de la obra artística en cuestión.

Las operaciones retóricas creadoras de discurso (poiéticas) nos brindan la ocasión más adecuada de identificar los discursos que pertenecen a distintas artes, discursos que concurren en la realización perfecta de los andamios simbólicos de la novela *En agosto nos vemos* de Gabriel García Márquez que son redes concéntricas de significado, sobre todo, dadas las dimensiones reducidas de la obra. En este caso, funciona más el lenguaje alusivo, y la mera mención se transforma en un punto de partida para varias redes de símbolos y significados, así que, el punto sencillo llega a ser el origen de mundos apenas bosquejados o sugeridos.

El escritor parte, como siempre lo declara, de la imagen visual que origina todo, esto es, del lenguaje plástico, al que se suman la música, la literatura, el baile y, no en el último lugar, el cine. Es decir, la cohabitación o coexistencia de esta diversidad de lenguajes transforma la novela en un ovillo del que se desprenden hilos o mundos ya conocidos desde las obras anteriores del escritor, pero igualmente territorios conocidos sólo de sus últimas novelas y poco explorados, o bien, mundos que aparecen por primera vez y se divisan en los horizontes borrosos de las sugerencias y símbolos.

¹ Albaladejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986, reimpresión 1998.

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1991, reimpresión 1993.

² Chico Rico, F. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante, Alicante, 1988.

El lector podrá ver más allá de la trama lineal, sencilla y repetitiva y superar el nivel superficial, interrumpir su propia lectura y seguir los caminos que se desvían del plano principal, porque esta novela desemboca en la música y las artes plásticas, y asegura el paso del ser humano hacia un terreno de la confluencia y unión de la realidad, de la ficción, de todas las artes, de la vida, del amor y de la muerte. En este terreno, la ambivalencia y la doble moral son normales, y el misterio, la transparencia y la sinceridad total coexisten sin excluirse y sin hallarse en contradicción. Al esfumarse la memoria, tan necesaria para narrar, antes de instalarse el olvido total, el escritor dibuja el boceto de su vida y de su arte, de una realidad dual en la cual el equilibrio es fluido, un balance cambiante, y la vida y la muerte son dos aspectos de una misma realidad dual¹.

En agosto nos vemos es la novela póstuma publicada casi 10 años después de la muerte de Gabriel García Márquez y lanzada el 6 u 8 de marzo de 2024 en las grandes capitales, traducida simultáneamente a otros idiomas, incluso al rumano. García Márquez nació el 6 de marzo de 1927 y murió el 17 de abril de 2014, y, por lo tanto, el lanzamiento marcaba estas fechas simbólicas. La publicación tardía despertó una fuerte polémica, en cuanto a su autoría, que tanto el editor, Cristóbal Pera, como la exsecretaria del escritor, Mónica Alonso, y los investigadores de la Universidad de Texas la confirman; en cuanto a sus cualidades reales, dado que no contó siempre con unas crónicas elogiosas o favorables; y también en cuanto a la decisión de sus hijos, Rodrigo y Gonzalo García Barcha, de publicarla.

La crítica de acogida censuró tanto la decisión de los hijos del escritor y la consideró motivada por razones comerciales y de lucro, sobre todo porque el padre quería destruir la novela y la consideraba inservible, como la falta de cualidades artísticas en comparación con sus grandes novelas de una invención épica formidable. Por supuesto que todo es cuestionable y relativo, pero, como si fuera el único y último lector de la novela, confieso que he disfrutado mucho de esta lectura y la

¹ Marcos, S., *Religión y género*, Trota, Madrid, 2008, pp. 238-240.

he considerado un reto porque pensé en Tolstoi, y entre *Guerra y paz* y sus últimas producciones literarias o su correspondencia se nota una diferencia similar, en cuanto a las dimensiones y la fuerza épica o la complejidad de los mundos ficticios. Y no es el único ejemplo de una evolución semejante en la historia de las letras universales. El agotamiento es natural y antes del silencio total se instala un tipo escueto de producción artística, sólo para ofrecer la sugerencia del inmenso y perdido mar del olvido. Un mapa para orientarse entre los vacíos de su memoria que iban desvaneciendo todo lo que alguna vez fue importante.

Operaciones retóricas

Intellectio

Según las afirmaciones del escritor, cualquier obra surge de su experiencia personal, pero *En agosto nos vemos* versa sobre la experiencia aún no vivida, aquella de su propia muerte, de aquí la afirmación del escritor: «Este libro no sirve. Hay que destruirlo»¹. En las entrevistas, en sus memorias o en los diálogos, Gabo se refiere a la dificultad de aprender escribir y especialmente escribir bien y esta es la razón que lo hizo tardar en escribir sus novelas, y a la imposibilidad de encontrar el tono o el lenguaje adecuado para su cuento. Tal vez el escritor no haya encontrado «el tono y el lenguaje adecuados al tema»², al enfrentamiento entre el escritor y su medio ambiente en aquel momento exacto y seguramente no haya encontrado la mejor versión de la historia hasta la pérdida total de la memoria y el desvanecimiento de su propio ser, anticipo de su propia muerte. El cuento tenía que ser

¹ García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024, p. 8.

² *Id.*, G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., 3ª edición, Barcelona, 2007, p. 82.

verosímil (un mundo ficticio verosímil¹), que le guste a él mismo y que esta historia le guste al lector, ya que al autor le ha gustado y le ha parecido digna de ser contada de la mejor forma posible. García Márquez era no sólo un perfeccionista sino también un escritor que se dedicaba a su oficio consciente de su papel como representante de un mundo especial y aún no conocido por la gente de todo el mundo.

En el diálogo con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, Gabo² pone de relieve que el punto de partida de un libro suyo es una imagen visual, pero una imagen real que ya habrá visto. En *Cien años de soledad* es aquella de una persona mayor, concretamente su abuelo, que lleva a un niño a conocer el hielo, en *La viuda de Montiel* es la imagen de la mujer que está de luto acompañada por su hija y los ejemplos pueden multiplicarse. En este caso, de su última novela, la imagen que podría servir como punto probable y posible de partida es aquella de una mujer icónica sola y libre en su isla, pero es sólo una suposición, ya que no podemos contar con las afirmaciones del escritor excepto las anteriormente citadas por sus hijos en el *Prólogo* del libro, pero utilizamos las declaraciones anteriores, igualmente válidas en una descripción, análisis e interpretación de la presente historia.

Ahora bien, si se escribe bajo el dominio de una obsesión, y si «un escritor no escribe sino un solo libro, aunque este libro aparezca en muchos tomos con títulos diversos»³ y si el suyo es «el libro de la soledad»⁴, entonces el último capítulo de su libro nos cuenta el reencuentro consigo mismo en todas sus hipóstasis, la búsqueda de la pareja originaria o del andrógino o uno primordial, para encaminarse hacia el más allá. El oficio del escritor es solitario y durante el proceso de

¹ Véase Albaladejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986, reimpresión 1998.

² García Márquez, G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U, 3ª edición, Barcelona, 2007, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

creación se ve obligado a encerrarse en una isla, pero aquí asistimos a una revisión de su vida y de su obra con el fin de ofrecer un colofón.

La vejez, la rutina del amor entre dos viejos cónyuges y el terror de la pérdida de la memoria ofrecen la clave de la interpretación de los viajes a la isla como viajes fuera de lo común y de lo que la consciencia y la moral podrían aceptar. Además, el último viaje es la contemplación sin miramientos de la fragilidad del ser humano, de su perecimiento o extinción y el enfrentamiento directo entre vida y muerte, entre los dos principios, masculino y femenino, y el conflicto sordo entre los contrarios que coexisten en el ser humano y que se manifiestan al traspasar el umbral entre la vida y la muerte. Aunque la abuela de Gabito, desde su infancia, le «aterrorizaba noche a noche con sus historias de ultratumba»¹, y él estaba acostumbrado a la muerte y a esta convivencia de vivos y muertos en su realidad dual caribeña y podía pensar en su último viaje hacia el inframundo, el trance en sí es muy duro.

Inventio

La novela *En agosto nos vemos* muestra las últimas preocupaciones y obsesiones del creador. Se sitúa en la serie de las novelas: *El amor en los tiempos del cólera* (1985), *De amor y otros demonios* (1994), *Memoria de mis putas tristes* (2004), y muestra el interés por un tema inédito: el amor entre personas mayores. Sin embargo, en esta novela póstuma, podemos identificar elementos inventivos o temas recurrentes, como: la soledad, el amor, hasta en «un sentido cósmico de lo erótico»², un erotismo que se transforma en «la dimensión de la “superficie de la tierra”»³, el Caribe, el pueblo indigente, el calor, el viaje, el desconocido y lo desconocido, la familia, la rebeldía

¹ García Márquez, G. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U, 3ª edición, Barcelona, 2007, p. 66.

² Marcos, S., *Religión y género*, Trota, Madrid, 2008, p. 260.

³ *Ibid.*, p. 261.

o el no conformismo de los jóvenes, los sentimientos y las vivencias del ser humano, entre otros *topoi* presentes en toda su obra anterior¹.

Macondo, el pueblo polvoriento y pobre, no era sólo un lugar del mundo sino «un estado de ánimo»², y, en este caso, la isla y la ciudad donde vive la heroína son también estados anímicos, la isla podría ser cualquier isla del Caribe y la ciudad parece ser Cartagena de las Indias. Lo que sobrevive es la nostalgia de los comienzos míticos³, un típico regreso a la semilla antes de dejar de escribir y de extraviarse en las tinieblas del olvido. Pero la mezcla de razas, de sangres, de civilizaciones y culturas es definitoria para el mundo ficticio del colombiano y el Caribe es el espacio al que pertenece el escritor, el espacio familiar, donde no se siente extranjero, y que lo enseñó escribir, un mundo que le enseñó ver de manera diferente la realidad, tal vez de modo sesgado como Wifredo Lam, el pintor cubano que está en su isla, que contempla el mundo de un modo peculiar y nos lo muestra totalmente transformado:

En el Caribe, al que pertenezco, se mezcló la imaginación desbordada de los esclavos negros africanos con la de los nativos precolombinos y luego con la fantasía de los andaluces y el culto de los gallegos por lo sobrenatural. Esa aptitud para mirar la realidad de cierta manera mágica es propia del Caribe y también del Brasil. [...] La síntesis humana y los contrastes que hay en el Caribe no se ven en otro lugar del mundo. Conozco todas sus islas: mulatas color de miel, con ojos verdes y pañoletas doradas en la cabeza; chinos cruzados de indios que lavan ropa y venden amuletos; hindúes verdes [...]; pueblos polvorientos y ardientes cuyas casas las desbaratan los ciclones,

¹ Vargas Llosa, M. în dialog cu Gabriel García Márquez, *Două singurătăți. Despre roman în America Latină*, Humanitas, București, 2022.

² *Ibid.*, p. 99.

³ Véase Arnau, C., *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Península, Barcelona, 1971.

y por otro lado rascacielos de vidrios solares y un mar de siete colores.¹

Aparecen también temas menos explotados anteriormente o hasta insólitos: la isla en relación con el arte (música y literatura) o la creación y con el más allá; el cementerio con la ceiba; la conjunción amor y muerte; la relación entre madre e hija o hijo; el encuentro raro entre la hija viva y la madre muerta en un espejismo conmovedor; el doble femenino del propio autor; el *yo* institucional masculino del autor, en una superposición interesante; el presagio de su propia muerte, y la figuración simbólica del paso hacia el más allá.

Asimismo, Gabo declara varias veces que una obra suya se construye alrededor del personaje central que genera la estructura narrativa, es decir, el o la protagonista generan los mundos narrativos, llegan a ser los ejes centrales o pilares de la construcción ficticia. En este caso concreto, el personaje central parece ser una mujer, Ana Magdalena Bach, que tiene 46 años, es una madre otoñal aún fascinante, de pelo indio, piel de melaza y ojos dorados o de topacio. La heroína tenía un matrimonio sólido y amaba a su marido, pero en sus últimos cuatro viajes a la isla donde estaba enterada su madre tiene aventuras felices cada vez con otro desconocido. Y las preguntas obsesivas son: ¿Quién es Ana Magdalena Bach? ¿Es el doble femenino del autor (dados los paralelismos biográficos) y las mismas concepciones?, es decir, ¿la proyección del *yo* femenino del autor? ¿Una mujer alumbradora? ¿la madre? ¿la esposa? ¿la amante efímera? ¿Aura, el personaje fuentesano? ¿la reina o diosa azteca vestida de huipil? ¿un personaje misterioso que encarna lo eterno femenino y la figura terrestre de esposa y mujer adúltera? ¿fruto de la experiencia mexicana del dualismo y de la convivencia de las realidades antagónicas? ¿*coincidentia oppositorum* de

¹ García Márquez, G. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U, 3ª edición, Barcelona, 2007, pp. 68-69.

los contrarios y superposición del amor y de la muerte, de la madre y de la hija? ¿espejismo deslumbrante de la muerte y vida que se contemplan recíprocamente?, por fin ¿un personaje como Mercedes Barcha?

Por su nombre, diríamos que el escritor rinde homenaje al arte, específicamente a la música (Ana Magdalena Bach fue la segunda esposa de Johann Sebastián Bach), pero a la creación en general, y a las mujeres que acompañan al creador y se dedican completamente a él. Por su destino, Ana Magdalena Bach envía a Mercedes Barcha, la esposa del escritor, pero también a él mismo. En las crónicas de recibida del libro, se habla de un modelo nuevo de mujer, un perfil de mujer feminista, libre, dueña de su destino y de sus decisiones, capaz de cometer adulterio y de llevar una vida misteriosa, doble, y mostrar los más íntimos secretos de una pareja. Pero el destino de toda una fila de mujeres sumisas y que regresan siempre a su hogar y que no pueden desviarse de su camino se revela en el final, y la heroína parece volver al modelo de las mujeres de las novelas anteriores. Podría ser una réplica de las aventuras de los personajes masculinos que recorren el mundo y llevan sus guerras, mientras que las mujeres mantienen el orden en el hogar, pero es, sobre todo, la imagen de la sucesión de las generaciones y de la repetición de las protagonistas, una ventana abierta entre el mundo conocido y el mundo aún desconocido de la ultratumba. La viva y la muerta se contemplan recíprocamente y son iguales:

El celador y un sepulturero de alquiler desenterraron el ataúd y lo abrieron sin compasión con las artes de un mago de feria. Ana Magdalena Bach se vio entonces a sí misma en el cajón abierto como en un espejo de cuerpo entero, con la sonrisa helada y los brazos en cruz sobre el pecho. Se vio idéntica y con el velo y la corona con que se había casado, la diadema de esmeraldas rojas y los anillos de boda, como su madre lo había dispuesto con su último suspiro. No sólo se vio como fue en vida, con su misma tristeza inconsolable, sino se sintió vista por ella desde la muerte, querida y llorada por ella, hasta que el cuerpo se desbarató en su propio polvo final y sólo

*quedó la osamenta carcomida que los sepultureros
desempolvieron con una escoba y la guardaron sin misericordia
en un saco de huesos.¹*

La respuesta la encontramos en la «fusión de lo femenino y lo masculino en un único principio polar»² y, sobre todo en la cosmovisión mesoamericana que se basa en «la dualidad original constituida por el género»³ y divinidades, personas, animales, puntos cardinales o espacio «eran femeninos o masculinos en proporciones que se modificaban continuamente»⁴.

Al abandonar la isla, después de perder la ilusión de esta, Ana Magdalena Bach se despide tanto de este lugar embaucador como de su pasado y de los desconocidos de una noche y lleva a su hogar la osamenta de su madre. Es consciente de que nunca volverá a la isla, e interrumpirá la eterna repetición de personajes y de sucesos idénticos, por lo tanto, el creador se despide para siempre de su actividad creadora que era su vida misma. Es la única forma de salvarse y de salir adelante tanto de los enredos de la vida como de aquellos de la muerte: su vínculo con la madre y los ancestros.

Dispositio

La novela suma sólo 109 páginas. Se divide en seis partes que cubren los cuatro viajes de Ana Magdalena Bach a la isla y dos intermezzos que se refieren a sus regresos a casa y a sus análisis de conciencia. La estructura es una estructura musical, de fuga, con cuatro variaciones y sus dos contrapuntos. Pero es el nivel superficial y, en la estructura profunda, encontramos la fusión de todas las artes detrás de una apariencia tan sencilla y que parece no esconder mucho. Es una síntesis y abarca lo esencial, es un viaje hacia el meollo de la palabra y de

¹ García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024, pp.121-122.

² Marcos, S., *Religión y género*, Trota, Madrid, 2008, p. 238.

³ *Ibid.*, p. 238.

⁴ Marcos, S., *Religión y género*, Trota, Madrid, 2008, p. 242.

la imagen o del sonido musical. Es la síntesis de las sugerencias que mezclan todas las artes, sin importar si son visuales, auditivas o performativas.

Elocutio

Dominan la descripción, la introspección del propio personaje y la prosopopeya, ya que rige lo plástico y lo pictórico en toda la novela, y así se excede lo visual, pero se compensa con lo olfativo de la lavanda y del perfume Madera de Oriente y lo sonoro. La repetición es un recurso dispositivo, pero igualmente uno microestructural, ya que las cuatro aventuras de Ana Magdalena Bach tienen el mismo patrón, pero las repeticiones, en todos los niveles, se acumulan y ponen de relieve los temas y los motivos centrales, como el amor, la muerte, el camino, el arte y la figura del creador y de su pareja, etc. Los más importantes son los símbolos ocultados y enigmáticos, las alusiones y los códigos artísticos cifrados. Y no se pueden pasar por alto los epítetos exquisitos, las antítesis muy marcadas y la manera intrincada de realizar paralelismos. Mas, en suma, los rasgos dominantes son la sinceridad y la sencillez.

Interdiscursividad

El nudo central del entramado de la novela y de todos los tipos de discurso (narrativo, literario, musical, plástico, coreográfico, cinematográfico) es la actividad literaria del creador que puede escribir sólo historias basadas exclusivamente en la realidad y sobre todo en las experiencias personales, incluyendo en la novela todo: convicciones, obsesiones, tradiciones, leyendas¹.

Al reiterar su confesión («en el trabajo literario uno siempre está solo. Como un náufrago en medio del mar. Sí, es el oficio más solitario

¹ Vargas Llosa, M. în dialog cu Gabriel García Márquez, *Două singurătăți. Despre roman în America Latină*, Humanitas, București, 2022, p.77.

del mundo»¹), podríamos conjeturar que, en este caso, la imagen de la isla o del personaje solitario en su isla y sus búsquedas tan raras de aventuras extramatrimoniales son puntos de partida. La imagen es del aislamiento al dejar el mundo.

Pintura

La isla y la red de símbolos funerarios y religiosos

La isla que visita Ana Magdalena Bach podría ser la isla de los muertos del pintor Arnold Böcklin (1827-1901) que ofreció 5 versiones de la visita a la isla de los muertos. La tercera versión de la pintura del artista simbolista suizo, tal vez la más conocida y famosa, se encuentra en la Galería Nacional de Berlín y se relaciona con el Cementerio inglés de Florencia y con un suceso trágico de la vida del pintor. Además, el cuadro no tiene título y el artista se refería a la pintura como a «la isla del entierro» o «el lugar tranquilo»², dado que se relacionaba con la muerte de su hija María y su determinación de vivir al lado del cementerio para poder acercarse a la tumba de su amado angelito y seguir pintando sin sentirse solo. Este pintor suizo inspiró a Rajmáninov, entre otros, pero influyó a Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Max Ernst o Marcel Duchamp, por lo tanto, generó ideas para el Expresionismo, el Surrealismo y las Vanguardias.

La isla caribeña adonde viaja Ana Magdalena Bach, protagonista de la novela que nos ocupa, es la isla donde enterró a su madre y «el único lugar solitario donde no podía sentirse sola»³ nuestra heroína, pero sí donde se avergüenza de cenar sola en los restaurantes. Desde la colina del cementerio de los pobres, donde estaba la tumba de su madre, se abre un panorama que impresiona a Ana Magdalena Bach y es lo que la

¹ García Márquez, G. *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U, 3ª edición, Barcelona, 2007, p. 39.

² Belmonte, M., «Visita a “La isla de los muertos”», *La Vanguardia*, 30.10.2021.

³ García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024, p. 20.

convence dejar a su madre enterrada en la isla e ir cada mes de agosto para llevar un ramo de gladiolos a su lápida amarillenta de mármol. También Micaela, su madre, viajaba a la isla invocando varios pretextos, pero nadie cuestionó todos aquellos viajes, sobre todo porque se murió con unos cincuenta años a causa de una enfermedad que no le dejó ninguna puerta de escape.

El mes de agosto

El mes de agosto es un mes para cerrar ciclos y reflexionar sobre la vida espiritual de cara a los nuevos comienzos, un mes consagrado por augurios. Además, la frase «hacer su agosto o agostillo», es decir, sacar partido de la ocasión propicia, apunta hacia todas las ocasiones que las dos, madre e hija, aprovecharon para sentirse libres y cometer adulterio, sin considerarlo un pecado, ya que la isla les daba la sensación de libertad total, la libertad de transformarse en personas totalmente diferentes, como si se tratara del carnaval o de las saturnales, por lo menos una vez al año, de forma repetitiva y ritual: una evasión necesaria y obligatoria, como para contrarrestar el rol de esposas ejemplares asumido durante todo el resto del tiempo.

Para Ana Magdalena Bach «agosto era el mes de los calores y los aguaceros locos, pero ella lo entendió como una más de las penitencias que debía cumplir sin falta y siempre sola»¹ y, por lo tanto, llevaba a la tumba de su madre un exquisito ramo de gladiolos cada 16 de agosto. El gladiolo es la flor de agosto, y, trasladado al ámbito funerario, señala al difunto el camino para alcanzar una vida mejor, ya que la forma de la planta apunta hacia el cielo. Los gladiolos adornan las lápidas el día de los difuntos, pero este se celebra cada 2 de noviembre y nuestro personaje va a la isla en agosto, así que la fecha aquella del mes de agosto tendrá igualmente su significado en esta red de símbolos funerarios.

¹ García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024, p. 20.

El 16 de agosto es el día de San Roque, patrono popular de Barranquilla en Colombia, protector de peregrinos, enfermeros, cirujanos o de los perros, sobre todo en Hispanoamérica. El perro mexicano - xoloitzcuintle o xolo - envía a la deidad mexicana Xólotl, maestro de la transformación, el dios mexica de la vida y de la muerte, la divinidad que acompañaba a las almas de los difuntos en el viaje hacia Mictlán. Incluso las expresiones utilizadas en México («huele a gladiolos», es decir, huele a muerto) y en Colombia («chupar gladiolo», esto es, un eufemismo del verbo «morir») envían a la muerte y al viaje guiado del alma hacia el otro mundo. Interesante superposición de símbolos paganos: Cerbero y Xólotl, bajo su aspecto canino, que se encuentran en su ambiente familiar, esto es, la travesía de las aguas hacia la isla de las almas.

Los nombres de los personajes

Pero no sólo aparece la fecha del 16 de agosto, día de San Roque, sino también los nombres de los personajes mismos son nombres de santos o santas, con significados esenciales en los rituales religiosos o en el traspaso de la frontera entre vida y muerte, como si se tratara de mistagogos o guías necesarios en el transcurso de la vida de cada personaje de la novela.

La protagonista aúna el nombre de la madre de la Virgen (Santa Ana) y de la misteriosa Magdalena, discípula y prostituta que aparece en la escena de los siete demonios. La madre y la hija de Ana Magdalena Bach se llaman Micaela y se envía, de esta forma, a Santa María Micaela del Santísimo Sacramento, fundadora de la congregación de Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad. Madre Sacramento visita el Hospital de San Juan de Dios, toma conciencia de los problemas en cuanto a la prostitución, y funda un colegio para redimir a las prostitutas (colegios de reeducación, Escuelas Dominicales). Otra alusión a la relajación moral y a la penitencia y salvación.

Su hija, Micaela, ingresa en la orden de Carmelitas Descalzas fundada en 1562 por Santa Teresa de Jesús, la orden femenina de Clausura más importante del mundo católico, a pesar de su

comportamiento ligero y su frivolidad en contradicción con la razón de la existencia y tarea principal de las carmelitas, la contemplación del Dios viviente en pobreza, soledad y silencio. Las carmelitas destacan por su vocación contemplativa, sus actitudes de orantes son las más bellas: se descalzan de poder, privilegios, autosuficiencia o dominio; se desnudan de insensibilidad e impermeabilización, y se devotan a San José. San José, patrono de la Iglesia universal, de la familia, de la buena muerte, dado que murió en los brazos de Jesús y María, es también un protector contra la duda, ejemplo de humildad, dedicación, discreción, obediencia, laboriosidad y devoción, en estrecha relación con la evangelización de América. He aquí señas de la aculturación y mestizaje.

La relación con la Iglesia del escritor no fue una relación tan ortodoxa y lineal sino una ambigua, compleja y crítica en cuanto a las instituciones eclesiásticas, pero en la cercanía de la muerte parece que da una vuelta de tuerca y excede todos los límites en cuanto a los símbolos religiosos y míticos relacionados con el paso al otro mundo. Identificamos igualmente la ambivalencia del ser humano y la doble moral.

Música

En la novela la música es omnipresente: la protagonista, Ana Magdalena Bach, se llama como la segunda esposa de Johann Sebastián Bach y proviene de una familia de músicos; además, aparecen guiños a los grandes compositores, a sus obras unidas a sus destinos, como en el caso del libro de Doménico Amarís (Amarís significa eterno o inmortal, hijo de la luna, líder), el esposo de Ana Magdalena Bach, libro cuyos capítulos muy avanzados se dedicaban a Mozart y Schubert, «genios torrenciales, pero de vidas breves y desdichadas, y Chausson, víctima en su mejor momento de un accidente en su bicicleta»¹. Asimismo, escuchan a Debussy con *Claro de luna*, Strauss, Belá Bartók, Dvorak y Grieg. Su marido solfeaba, pero no cantaba.

¹ García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024, p. 49.

Pero la música clásica se mezcla con los ritmos cubanos, el bolero o los vallenatos (no hay que olvidar que en la última semana de agosto se celebra en Valledupar, Colombia, el Festival de la Leyenda Vallenata, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO).

El discurso se construye de modo polifónico, siguiéndose el modelo de la fuga de Bach y de su maestría contrapuntística, como ya lo hemos expuesto al bosquejar los elementos de la *dispositio*.

Sobre todo, en cuanto a los símbolos, hay que destacar que la música de Bach nos muestra al ser humano con sus dudas y vacilaciones, caídas y tentaciones y no al ser humano que serenamente espera la muerte y el paso hacia el más allá. Es una música de un lirismo natural y que se nos presenta como una profunda reflexión sobre la existencia y los ideales humanos. Crea imágenes de una diversidad asombrosa y cuenta con un tratamiento libre del esquema formal de la fuga. Es una música sencilla y sobria, dinámica y de una perfección formal extraordinaria que cuenta con profundidad intelectual y belleza artística inigualables. La novela explota este modelo musical sin duda alguna, tanto en la forma externa como en sus significaciones más profundas.

El claro de luna de Claude Debussy se repite igualmente, transmite emociones y crea atmosfera con su belleza intemporal y carácter evocador, tono etéreo y libre de estructuras convencionales, al improvisar ritmos y armonías.

Coreografía

Casi en todos sus viajes a la isla, Ana Magdalena Bach baila con sus desconocidos de una noche vals o bolero, y, como sabe mucho de música, sabe también bailar y disfruta de la música y del baile y también de la ginebra, el único alcohol que lleva bien a su edad.

Testamento literario

La novela incluye también el testamento literario de Gabo y una lista de sus lecturas favoritas, como en *Vivir para contarla*, libro

autobiográfico¹. Ana Magdalena Bach leía *Drácula* de Bram Stoker, con el fervor de una obra maestra, le gustaban las novelas de amor, *El Lazarillo de Tormes*, *El viejo y el mar* o *El extranjero*, en general, prefería las novelas cortas y también las novelas sobrenaturales y odiaba los libros de moda.

Durante sus viajes a la isla en el transbordador o en su casa, Ana Magdalena Bach leía la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo, *El día de los trífidos* de John Wyndham, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, *El ministerio del miedo* de Graham Greene o *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe. Lewis Carroll aparece con su *Alicia en el país de las maravillas*: la Reina de Corazones odia las rosas blancas, por lo tanto, la madre de Ana Magdalena Bach, Micaela, igualmente, o se hace un guiño al ajedrez.

Cine

La sucesión rápida de escenas, la síntesis entre lo visual de las escenas y lo auditivo de la música es una técnica cinematográfica utilizada muchas veces por García Márquez. Y aquí, menciona explícitamente la película de Francis Ford Coppola, *Drácula*, y hace un paralelo entre el libro y la película, al referirse a la escena en la cual el conde llega a Londres como perro, escena que el director elimina, desgraciadamente.

Conclusiones

En agosto nos vemos es un epígrafe en el mármol de su Obra, y, si carece de una estructura arborescente e invención épica, gana en cuanto a la síntesis entre lenguajes diferentes (plástico, musical, cinematográfico, literario o coreográfico), síntesis basada en la repetición, paralelismo y en el lenguaje poético escueto y alusivo.

La interdiscursividad muestra el entramado de símbolos de las artes y símbolos religiosos también: el obispo, las Carmelitas Descalzas,

¹ García Márquez, G., *Vivir para contarla*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2002.

las santas (Ana, Magdalena, Micaela, Perpetua), o santos (San José y la buena muerte, San Roque), e igualmente el panteón precolombino.

Detrás de la síntesis de las artes hay una red intrincada de sugerencias, alusiones o guiños a su universo de toda la vida, a sus experiencias personales o reales conocidas, a sus personas allegadas, y otra red de presagios del inframundo, del paso a un mundo desconocido, aquel del silencio y la nada.

Podría ser también un homenaje tardío que rinde a su mujer Mercedes Barcha y a todas las mujeres que acompañaron a los creadores y se dedicaron por completo y se sacrificaron para que los artistas puedan crear sus obras maestras.

Y por cierto la lectura tiene que hacerse de otra manera: interrumpirla para escuchar la música, para mirar cuadros y fotos, para imaginarnos una pareja bailar vals o para leer los libros que está leyendo el personaje. Esta es la lectura adecuada que nos abre un universo complejo, el universo Márquez: una lectura entrecruzada, completa, compartida con todas las artes.

Bibliografía selectiva

Corpus:

García Márquez, G., *En agosto nos vemos*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2024.

García Márquez, G., *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., 3ª edición, Barcelona, 2007.

García Márquez, G., *Vivir para contarla*, Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U., Barcelona, 2002.

García, R. *Rămas-bun, Gabo și Mercedes*, RAO, București, 2021.

Vargas Llosa, M. *În dialog cu Gabriel García Márquez, Două singurătăți. Despre roman în America Latină*, Humanitas, București, 2022.

Teórica:

Albaladejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Universidad de Alicante, Alicante, 1986, reimpresión 1998.

Albaladejo Mayordomo, T., *Retórica, Síntesis*, Madrid, 1991, reimpresión 1993.

Chico Rico, F. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Universidad de Alicante, Alicante, 1988.

García Berrio, A., «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuesto para una retórica general)», *Estudios de lingüística*, no. 2, 1984, pp. 7-59.

García Berrio, A., *La construcción imaginaria en „Cántico”*, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1985.

Simion, S. D., *Formas y fórmulas artísticas perennes y recurrentes. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y su herencia*, Pro Unversitaria, București, 2022.

Simion, S. D. «Crónica de una muerte anunciada. Lecturas entrecruzadas – novela y película», en Ruth Fine, Florinda F. Goldberg, Or Hasson (eds.). *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*. Iberoamericana Editorial Vervuert S.L. Madrid, Jerusalén, 2022, pp. 300-308.

Crítica:

Arnau, C., *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Península, Barcelona, 1971.

Bedoya, L. I., *La estructura mítica del relato en la obra de Gabriel García Márquez*, Lea, Medellín, 1987.

Vargas Llosa, M., *García Márquez: historia de un deicidio*, Barral, Barcelona, 1971.

Zuluaga Osorio, C., *Leer a García Márquez*, Uniandes, Bogotá, 2015.

Otros materiales:

Belmonte, M., «Visita a “La isla de los muertos”». *La Vanguardia*, 30.10.2021 [https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20211030/7822308/arnold-boecklin-isla-de-los-muertos-florenca.html (30.08.2024)].

Carmelitas descalzas [https://declusura.org/ordenes/carmelitas-descalzas/ (30.08.2004)] [https://www.carmelitasdescalzas.net/ (30.08.2004)].

Honegger, M., *Diccionario Espasa. Compositores de música clásica*, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

Marcos, S. «Raíces epistemológicas mesoamericanas: la construcción religiosa del género», en Sylvia Marcos (ed.) (2008): *Religión y género*, Trota, Madrid, 2008, pp. 236-271.

Santos y santas [https://calendariodesantos.com/santoral (30.08.2024)].

Schmid, H. A., *Arnold Böcklin*, F. Bruckmann, Múnich, 1922, [https://www.gutenberg.org/cache/epub/18436/pg18436-images.html (30.08.2024)]