

TOM CONNER

Eros et autobiographie

Ecrire le désir dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand

Je me composai donc une
femme de toutes les
femmes que j'avais vues
Chateaubriand¹

I. Suggérer que le désir sexuel occupe une place centrale dans les *Mémoires d'outre-tombe* peut prêter à discussion étant donné la discrétion du narrateur à l'égard de sa vie sentimentale et aussi l'importance donnée à l'histoire et à la politique françaises contemporaines. Ainsi dans son œuvre, Chateaubriand nous offre-t-il une biographie de Napoléon Bonaparte de 360 pages (ce qui constitue un bon cinquième des *Mémoires*) mais seulement quelques pages discrètes sur les aspects les plus intimes d'une très longue liaison avec la plus illustre dame de son époque, la toujours fidèle Madame Récamier. *L'histoire sentimentale* de Chateaubriand n'est pas ce qu'elle peut sembler à première vue, elle ne se cache pas discrètement dans quelque *compte rendu* de ses nombreuses relations et amitiés féminines, dont quelques-uns de ses biographes même contemporains, si ce n'est tous, semblent se délecter². Elle se trouve plutôt, de toute évidence, dans le domaine du fantastique et du symbolique, c'est-à-dire dans la conception que se fait l'auteur de la femme et dans son obsession d'un corps féminin idéal, ce qui dans les *Mémoires*, par un détour pathologique, aboutit à une continuelle (ré)incarnation du désir sexuel: *la sylphide*.

Qu'est-ce qu'une sylphide? C'est un génie des forêts, une gracieuse créature de nos rêves, un enfant de la nuit. Hugo écrit: «Je suis l'enfant de l'air, un sylphe, moins qu'un rêve». Chateaubriand n'était certes pas le premier à être séduit par les charmes d'une femme imaginaire venant de nulle part, ni à lui donner le nom de *sylphide*. Là encore, Rousseau pourrait bien être sa source d'inspiration³. Chateaubriand pourrait aussi avoir été inspiré par le roman de Georges Sand *Lélia* ou par le ballet romantique *La Sylphide*. Aussi bien dans *René* que dans les premières versions du Livre III, dans le Manuscrit Récamier datant certainement de 1826, Chateaubriand ne fait aucune référence à une sylphide, mais à une fillette enchantée. Le nom lui-même semble remonter au manuscrit de 1834, contenant les trois premiers livres des *Mémoires* que Chateaubriand a lus à un groupe d'amis choisis à l'Abbaye-aux-bois, et qui a été publié à titre posthume comme *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* en 1874.

Deux passages surtout méritent l'attention du critique: six chapitres du

Livre III (*MOT*, I, ch. 9-15) et un texte apocryphe connu sous le nom d'*Amour et vieillesse* ou *Confession délirante* et publié sous forme d'appendice à l'édition des *Mémoires* de la Pléiade. Je m'occupe ici du premier, où j'espère démontrer comment la sylphide et ses nombreuses représentations, explicites ou implicites, fonctionnent comme une fantaisie typique récurrente de l'expérience maladroite du narrateur concernant le désir sexuel qui cherche satisfaction dans le fantastique, grâce à une substitution dans le domaine de la littérature.

Depuis les *Confessions* de saint Augustin, le réveil de prétendues passions a été considéré comme le point focal de toute autobiographie évidemment parce que le fait d'accepter et de s'accommoder du désir sexuel fait partie intégrante du passage de l'adolescence à l'âge adulte. Sans nul doute la libido est la plus explosive et dynamique des forces. Elle prend forme, mais néanmoins ne se manifeste pas du jour au lendemain. Comprendre l'homme signifie comprendre la libido. Le titre de l'œuvre de saint Augustin n'est pas le fruit du hasard. L'instinct de la confession, si ce n'est la pratique de la confession en tant que telle, constitue la partie centrale d'une autobiographie et suggère un rapport évident avec la civilisation Judéo-Christienne qui est à l'origine du genre de l'autobiographie.

Chateaubriand confesse ses péchés, non dans le but précis de se rapprocher de Dieu mais plutôt dans le but de se comprendre et de célébrer la complexité de sa propre personnalité. L'accusation de soi-même, dans la mesure où elle existe dans les *Mémoires*, est l'expression d'un masochisme latent, et non de honte, et ne conduit pas le coupable à se corriger mais plutôt à libérer sa sensibilité exubérante et de poser les fondations d'un culte de la personnalité.

Un aveu, qui est aussi une provocation et qui reflète sa propre personnalité révèle le ton œdipien des confessions de Chateaubriand: «Je m'étais un mystère» (*MOT*, I, 88). Comme Œdipe, dans la célèbre pièce de Sophocle, l'autobiographe met en scène ses propres confessions dans une narration faisant appel au mystère et à la révélation, aux souvenirs d'enfance et de l'âge adulte, à un certain sens de l'aveuglement et de l'intuition. C'est le drame de la puberté, la lutte d'un jeune homme avec une force qui lui est étrangère. Le texte relate comment il succombe à la tentation et finalement se prend lui-même en main afin d'éviter l'annihilation complète. Il s'agit en quelque sorte d'une histoire sentimentale ou d'un Bildungsroman en miniature avec une narration comprenant une introduction, un développement et une conclusion. C'est le récit d'un héros naïf dont les yeux ont été dessillés et qui sert aussi de leçon morale. Cet épisode des *Mémoires d'outre-tombe* obéit aux intentions didactiques exposées dans la préface de *René*, où le narrateur parle du danger des passions et de la nécessité pour le jeune adulte qui désire être accepté par la société de se prendre en charge.

Tout commence avec le retour du jeune Chateaubriand à la maison paternelle à Combourg. En 1783, Chateaubriand n'a pas encore atteint ses 15

ans. Jusque-là il a passé la plupart de sa vie loin de chez lui et de sa famille, à Plancœt et à Saint-Malo, seul avec sa mère puis à l'école, successivement à Dol, Rennes et Dinan. Ses souvenirs de Combourg sont liés aux vacances qu'il y a passées, mais désormais il doit y résider avec sa mère et son père et sa sœur aînée, Lucile, pour une durée de trois ans jusqu'en 1786, date à laquelle il rejoindra le régiment de Navarre.

La description de Combourg est un chef-d'œuvre de réalisme traduisant toute une atmosphère. La vie dans ce château féodal dans un coin perdu de la Bretagne est loin d'être glorieuse. A cause des manies d'un père despotique, cette vie n'est pas seulement grise et monotone mais franchement lugubre. C'est dans un tel monde qu'une sylphide prend vie. Peut-on en blâmer Chateaubriand? Pas vraiment si on accepte les circonstances extraordinaires, sa solitude, sa timidité et sa préoccupation indulgente de lui-même. Voici de quelle façon les événements se déroulent, plus ou moins puisque l'histoire est une rétrospective nostalgique et pas un simple journal. Cela explique les lacunes du texte dont le lecteur est obligé en quelque sorte de remplir les passages manquants:

D'abord tout devint passion chez moi, en attendant les passions mêmes. Lorsque après un dîner silencieux où je n'avais osé ni parler ni manger, je parvenais à m'échapper, mes transports étaient incroyables; je ne pouvais descendre le perron d'une seule traite: je me serais précipité. J'étais obligé de m'asseoir sur une marche pour laisser calmer mon agitation; mais aussitôt que j'avais atteint la Cour Verte et les bois, je me mettais à courir, à sauter, à bondir, à fringuer, à m'éjouir jusqu'à ce que je tombasse épuisé de forces, palpitant, enivré de folâteries et de liberté^s (MOT, I, 85).

Tout lecteur qui est sensible à la manifestation des «vagues de passions» reconnaît immédiatement l'origine de la détresse de l'adolescent: lui aussi souffre des conséquences d'une passion, à la fois trop vague et trop ardente et qui l'accapare trop dans un monde, perçu comme trop petit ou pas assez complaisant.

Comme dans le roman, le jeune homme est visiblement enclin à l'ennui. Pour un temps, il semble n'y avoir aucune issue, aucune échappatoire ni aucune solution. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'il ne trouve aucun plaisir ni même de compensation dans des activités plus mondaines si ce n'est dans la chasse. Peut-être est-ce la possibilité de poursuivre et de tuer sa proie à satiété qui explique la fureur et l'ardeur du chasseur. Néanmoins, ici, la chasse n'est qu'au mieux qu'un simulacre, qui très vite plonge le héros dans un état de désœuvrement. La magie de la chasse a cessé de fonctionner. Comment peut-on chasser quand on est soi-même à la merci d'une force qu'on ne peut ni contrôler ni même commencer à comprendre? Que faire après, voilà la question: «mon esprit et mon cœur s'achevaient de former comme deux temples vides, sans autels et sans sacrifices; on ne savait encore quel Dieu y serait adoré» (MOT, I, 85).

C'est à ce moment précis qu'apparaît la sœur du narrateur, Lucile. «Je croissais auprès de ma sœur Lucile» (MOT, I, 85). Cette insinuation n'est peut-être pas voulue, mais à un certain niveau, elle ne peut être interprétée comme une simple coïncidence. Néanmoins, la transition menant à l'épisode de Lucile est abrupte et quelque peu inattendue. Lucile a quatre ans de plus que son frère et devient à la fois son mentor et son bourreau, celle qui introduit son frère à la poésie, une source de tourment pour celui qui aspire à devenir un écrivain. La littérature est une tâche ardue pouvant conduire à l'aliénation de soi-même, c'est à la fois un don de la vie et le baiser de la mort. En même temps, et fait surprenant, Lucile est dépendante de son petit frère, elle voit en lui un protecteur (MOT, I, 85). Le narrateur nous dit qu'elle a une personnalité exaltée et qu'elle aussi écrit, même si son style laisse à désirer à en juger par les exemples qu'il reproduit et qui sont favorables à Lucile. Mais je pense que ce qui compte, ce n'est pas tant la qualité littéraire de l'œuvre elle-même que l'inspiration poétique. Lucile donne l'exemple. Son injonction: «Tu devrais peindre tout cela» (MOT, I, 88). – La nature, les sentiments, le fait d'être ensemble, va avoir une influence profonde et durable sur le narrateur. C'est dans le mot écrit qu'il va trouver l'apaisement, voire un sentiment de contentement. Ecrire le désir, c'est-à-dire le désir de la passion, du pouvoir, de la possession, doit être compris dans le contexte de la compensation et l'expérience de l'absence ou de la privation: l'absence non seulement de l'objet désiré mais du savoir-faire nécessaire pour satisfaire le désir.

II. Manifestement, le temps a passé quand le narrateur reprend le fil de l'histoire. Le plus-que-parfait et l'adjectif *première* suggèrent tous deux un décalage temporel:

Le goût que Lucile m'avait inspiré pour la poésie, fut de l'huile jetée sur le feu. Mes sentiments prirent un nouveau degré de force... Rentré dans ma première oisiveté, je sentis davantage ce qui manquait à ma jeunesse: je m'étais un mystère (MOT, I, 88).

Par le biais de l'association et de la suggestion, la poésie a élevé et en même temps intensifié la détresse du narrateur, la poésie a attisé la flamme de la passion mais pas plus. Les mots «je m'étais un mystère» suggèrent une contradiction ou une opposition rhétorique, qui servent à créer un effet spécial accentuant le moment promis de la «révélation». Où est le *mystère*? Est-ce l'effet anticipé que provoque la femme sur le cœur d'un jeune homme? Oui, sans doute, à en juger par la construction pronominale «je m'étais».

Je ne pouvais voir une femme sans être troublé; je rougissais si elle m'adressait la parole. Ma timidité déjà excessive avec tout le monde était si grande avec une femme que j'aurais préféré je ne sais quel tourment à celui de demeurer seul avec

cette femme: elle n'était pas plus tôt partie, que je la rappelais de tous mes vœux (*MOT*, I, 92).

Peut-on parler de *mystère*? La nature agit-elle ainsi? Oui, mais c'est seulement bien plus tard que le jeune homme peut se défaire de l'ombre menaçante et tabou de la mère et de la sœur et connaître l'obscur objet de son désir. Un jour, une voluptueuse voisine visite Combourg et, par hasard, lui révèle le secret de l'amour.

Je ne sais ce qui advint dans le village; on courut à l'une des fenêtres de la grand'salle pour regarder. J'y arrivai le premier, l'étrangère se précipitait sur mes pas, je voulais lui céder la place et je me tournai vers elle; elle me barra involontairement le chemin, et je me sentis pressé entre elle et la fenêtre. Je ne sus plus ce qui se passa autour de moi (*MOT*, I, 92).

Subitement, il comprend: «J'entrevis que d'aimer et d'être aimé d'une manière qui m'était inconnue, devait être la félicité suprême» (*MOT*, I, 92). Néanmoins, c'est à ce moment précis que le poète se met à écrire. Il ne l'avoue pas ouvertement, mais il est facile de voir comment la plume et le papier pourraient communiquer un certain dynamisme à ce qui autrement ne serait qu'un échange frustrant entre fantaisie et réalité et qui servirait de compensation à une présence impossible en allant au-delà ou du moins en déguisant et en déformant, au sens freudien du terme, le topos du corps tabou: «Je me composai donc une femme» (*MOT*, I, 93). La plume (ou pinceau) utilisée dans les œuvres de l'auteur, qu'elles soient réelles ou imaginaires, littérales ou métaphoriques est un outil du désir, un moyen pour aboutir à une fin, une simple substitution auto-érotique.

Ecrire et bien écrire témoigne de la différence sexuelle, et compense la possession de l'objet du désir. Ainsi, par définition même la fantaisie est ce qu'on en fait. La fantaisie est une simple virtualité, du texte à l'état pur.

Si j'avais fait ce que font les autres hommes, j'aurais bientôt appris les peines et les plaisirs de la passion dont je portais le germe; mais tout prenait en moi un caractère extraordinaire. L'ardeur de mon imagination, ma timidité, ma solitude firent qu'au lieu de me jeter au dehors, je me repliai sur moi-même; faute d'objet réel, j'invoquai par la puissance de mes vagues désirs un fantôme qui ne me quitta plus. Je ne sais si l'histoire du cœur humain offre un autre exemple de cette nature (*MOT*, I, 92).

Ma citation qui sert d'introduction est tirée d'un chapitre intitulé, à juste titre, «Fantôme d'amour» (*MOT*, I, 93-4), où le narrateur esquisse le portrait de cette créature séduisante, un portrait tellement charmant, du moins le pense-t-il, que nous aussi nous devons succomber à sa magie ou du moins ne pas lui en vouloir, une métonymie ou métaphore obsédante^s que je nomme avec Chateaubriand une sylphide et qui incarne le désir. Elle est l'objet idéal du désir masculin («l'idéal objet de mes désirs» (*MOT*, I, 95))

de ce fait même un rêve, un amalgame ou une multiplication (le narrateur emploie le verbe *composer*) de la Femme en général. Peut-être est-ce le vrai mystère, peut-être le mystère est le père de tout plaisir, tout comme, pour-quoi pas, la magie. Après tout, faire de la magie est une métaphore auto-érotique, bien connue, utilisée dans des autobiographies par des auteurs aussi différents que Gide, Proust et Sartre.

Ce qui semble encore plus important, c'est que la Femme dans l'histoire biblique de la Création, est née de l'homme et faite pour lui, pour être sa compagne, tout comme, ici, la sylphide est une création surgie du désir et de l'imagination de l'écrivain, une «Eve tirée de moi-même». Ici, elle est une «Eve innocente, Eve tombée, ignorant tout, sachant tout, à la fois vierge et amante» (*MOT*, I, 98). Pensez seulement à la Parole faite Chair!

Je me composai donc une femme de toutes les femmes que j'avais vues; elle a la taille, les cheveux et le sourire de l'étrangère qui m'avait pressé contre son sein; je lui donnai les yeux de telle jeune fille du village, la fraîcheur de telle autre... et j'avais dérobé des grâces jusqu'aux tableaux des Vierges suspendues dans les églises (*MOT*, I, 93).

Le narrateur se transforme aussi pour compenser ce que la nature ne lui a pas donné: «Je me prodiguais ce qui me manquait» (*MOT*, I, 93), c'est-à-dire la force physique, la stature, la beauté, le génie, en d'autres mots, la maîtrise complète et totale du désir, à commencer par la cour et les petits manèges qui caractérisent les relations entre l'homme et la femme. «Je montais à cheval comme Castor et Pollux, je jouais de la lyre comme Apollon; Mars maniait ses armes avec moins de force et d'adresse» (*MOT*, I, 98). Faire la cour, quand cela arrive, chose rare, se situe dans la tradition de l'amour courtois où le succès donne gloire et honneur au chevalier méritant. Mais, la plupart du temps, les fantaisies du narrateur se jouent dans des endroits éloignés et exotiques où la raison fait place à son contraire et où les conventions traditionnelles et les concepts de temps et d'espace perdent leurs sens et où la raison fait place à son contraire et où le fait même de lire doit aussi intégrer le délire. «Le soir je m'embarquais sur l'étang, conduisant seul mon bateau au milieu des joncs et des larges feuilles flottantes du nénuphar» (*MOT*, I, 97). Le narrateur lui-même fait allusion à cette période comme étant «deux années de délire» (*MOT*, I, 94), totalement et complètement délirantes. Si l'auteur du *Bateau ivre*, Rimbaud, lui aussi maître de la palette exotique, avait été le contemporain de Chateaubriand, aurait-il dit avec Hugo, «être Chateaubriand ou rien»?

Qu'est-ce que cette attraction fatale de la rêverie érotique sinon le pouvoir mystérieux d'évoquer ce qui n'existe pas, ce qui probablement ne peut exister. La sylphide incarne ce désir de posséder toujours plus:

Sans cesse, je retouchais à ma toile; j'enlevais un appas à ma beauté pour le remplacer par un autre. Je changeais aussi ses parures; j'en empruntais à tous les

pays, à tous les siècles, à tous les arts, à toutes les religions. Puis, quand j'avais fait un chef-d'œuvre, j'éparpillais de nouveau mes dessins et mes couleurs; ma femme unique se transformait en une multitude de femmes, dans lesquelles j'idolâtrais séparément les charmes que j'avais adorés réunis (*MOT*, I, 93).

Mais cette attraction pour la sylphide, cette obsession finit par être négative et cela pour différentes raisons. Premièrement et essentiellement dans un sens littéral (ou littéraire), parce que la fantaisie, pour conserver son sens élevé du réel – ou mieux sa magie séductrice – doit continuellement se renouveler. En termes de textualité, il s'agit d'une métonymie, en termes freudiens, c'est la formation de symptômes névrotiques. Ainsi, la fantaisie est narrative, un mélange nouveau et fondamental des éléments de l'intrigue et des caractères. Et comme toute narration, une intrigue réussie ayant pour thème le désir en quête d'accomplissement nécessite des éléments jusqu'alors inconnus, qui constituent des variantes d'une même histoire, le résultat c'est un perpétuel va et vient. D'où les constantes retouches de l'artiste.

Le danger réside dans la répétition et la «circularité». La répétition est stérile et crée un cercle vicieux de désirs frustrés. Mais il y a plus, le désir doit être maîtrisé afin d'être ressenti au maximum et c'est cet élément de délai délibéré et pervers du dénouement inévitable qui crée l'excitation et un sens redoublé de plaisir. La possession immédiate de l'autre tuerait purement et simplement le désir. Le narrateur nous fait comprendre qu'il s'agit d'une romance, d'une romance sexuelle et dans les chapitres qui suivent il révèle comment il épuise son énergie créatrice grâce à une succession d'opérations de séduction de plus en plus élaborées. Une comparaison plus utile et certainement en rapport avec le monde contemporain serait celle de la drogue ou pourquoi pas la pornographie. Le narrateur a décrit son expérience en termes qui rappellent la dépendance, la dépendance du plaisir. Chez toute personne qui s'adonne à quelque drogue, la dose doit être continuellement augmentée pour empêcher que le plaisir cède la place à la souffrance et que la présence sensuelle devienne absence douloureuse. Mais n'est-ce pas ce qui doit fatalement arriver?

De plus en plus garrotté à mon fantôme, ne pouvant jouir de ce qui n'existait pas, j'étais comme ces hommes mutilés qui rêvent des béatitudes pour eux insaisissables, et qui se créent un songe dont les plaisirs égalent les tortures de l'enfer. J'avais en outre le pressentiment des misères de mes futures destinées... Un secret instinct m'avertissait qu'en avançant dans le monde, je ne trouverais rien de ce que je cherchais (*MOT*, I, 99-100).

La fantaisie peut être fatale ou du moins potentiellement fatale. Trop c'est trop. L'excès peut nuire tant au corps qu'à l'âme et cela physiologiquement et psychologiquement. Cette forme d'onanisme qui sans aucun doute accompagne et ensemeince le rêve éveillé, aboutit au paroxysme du

désir sexuel et réussit presque à tuer le narrateur. Toutes ces sylphides ou créatures du désir ont grandi ensemble dans sa tête pour former une figure à la fois monstrueuse et sublime.

Ce délire dura deux années entières, pendant lesquelles les facultés de mon âme arrivèrent au plus haut point d'exaltation. Je parlais peu, je ne parlai plus; j'étudiais encore, je jetai là les livres; mon goût pour la solitude redoubla. J'avais tous les symptômes d'une passion violente; mes yeux se creusaient; je maigrissais; je ne dormais plus; j'étais distrait, triste, ardent, farouche. Mes jours s'éccoulaient d'une manière sauvage, bizarre, insensée, et pourtant pleine de délices (*MOT*, I, 94).

Les symptômes d'une névrose sexuelle s'aggravent à la longue, et des crises de folie conduisent à la tentation du suicide. Une fois de plus le lecteur est ramené à *René*, où se produit cette parodie de suicide après que René ait été rejeté par sa sœur.

Conclusion

L'obsession de Chateaubriand est malheureuse aussi d'un point de vue social, dans ce sens qu'il creuse un fossé entre le moi et le monde qui ne cesse de croître avec chaque nouvelle rencontre. Ainsi la vie et l'œuvre de Chateaubriand peuvent être conçues en termes d'un exil qui s'exprime au niveau physique, politique, social, et, comme nous venons de le voir ici, sentimentale et littéraire.

Or, peut-on dire que Chateaubriand a tiré une leçon de son expérience? Il semble bien que oui. Quand nous quittons le narrateur à la fin du Livre troisième, il s'apprête à entrer dans le régiment de Navarre. Bien qu'il soit encore porté sur les grandes émotions, il est incontestable qu'il a mûri. Il est entré dans le monde sur le tard, à la manière d'Adam, pas encore sage mais un peu moins naïf quant aux passions humaines. Pourtant, il n'oubliera jamais sa sylphide, et de nombreuses allusions plus loin dans les *Mémoires* en témoignent.

L'expérience de la sylphide pose bien d'autres problèmes. Elle se situe sous le signe d'une révolte du désordre contre l'ordre, de l'irraison contre la raison, mais évoque aussi des symptômes de névrose sexuelle allant de l'anxiété de la castration à la frigidity masculine, de la crainte de la vagina dentata à la réification de la femme, à sa transformation en métonymie flottante. La femme se trouve réduite en «sylphide», c'est-à-dire en des termes courtois, en une créature passive inventée par le désir mâle pour l'exciter et puis l'assouvir. Ces pages que Sainte-Beuve trouvait idylliques et pittoresques donnent naissance à une écriture «graphurbatoire», une écriture de transgression tout court. Ce qui m'amène à conclure qu'il faut sans doute repenser la place de Chateaubriand dans l'histoire littéraire; peut-être qu'il se range dans une littérature de mépris pour la femme, un paradigme phallique de dégradation et d'exaltation de soi dont deux représentants moins «romantiques» et plus modernes sont D.H. Lawrence et Henry Miller.

Notes

¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 2 volumes (Paris, Editions Gallimard, 1951) vol. 1, 93.

² Jean d'Ormesson, *Mon dernier rêve sera pour vous* (Paris: Editions Jean-Claude Lattès, 1982).

³ J.-J. Rousseau, *Les Confessions* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959), 548.

⁴ Chateaubriand, *Atala, René, Le dernier Abencérage*. Ed. F. Letessier. Paris: Garnier Frères, 1962, 170.

⁵ L'expression est de Charles Mauron. (Cf. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris: Joseph Corti, 1963).

M

PUBLICATIONS ACTUELLES

Sous la direction de l'éminent lexicographe Alain Rey, une équipe de chercheurs français vient de créer un magnifique *Dictionnaire historique de la langue française* (Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 tomes, 2.400 pages). Grâce surtout à la forme raisonnée sous laquelle est présentée chaque entrée, ce dictionnaire ne s'adresse pas seulement aux spécialistes, mais à quiconque s'intéresse à l'étymologie et à l'évolution sémantique des mots français.

Le professeur de langues romanes à l'Université d'Odense, Morten Nøjgaard, a commencé à publier les résultats d'un travail de longue haleine consacré à la description scientifique de l'adverbe français: *Les adverbes français. Essai de description fonctionnelle* (Munksgaard, 1992, 560 pages, tome I; les deux tomes restants seront publiés dans un délai assez bref).

Au Danemark également, deux autres parutions récentes sont à signaler, l'une dans le domaine littéraire de l'italien: John Pedersen (professeur de langues romanes à l'Université de Copenhague): *Teksters tale. Om tekstanalyse og -tolkning med særligt henblik på italienskstudier* (Museum Tusulanums Forlag, 1992, 145 pages), l'autre dans le domaine linguistique du français et du danois: *Word Order. Two Studies on Central Issues in the Syntax of Danish and French* (Copenhagen Studies in Language, 15, Handelshøjskolens Forlag, 1992, 132 pages; édité par Michael Herslund).

Enfin, il importe de mentionner une nouvelle contribution à l'étude de la manière dont les adultes apprennent les langues étrangères: *Acquisition d'une langue étrangère. Cognition et interaction* (CNRS Éditions, 1992, 256 pages) par Jorge Giacobbe. Comme l'indique le titre, il s'agit d'une étude d'orientation générale, mais les matériaux en sont tirés du français et de l'espagnol.

Olof Eriksson

INGRID HERMERÉN

La forma en RA con valor no subjuntivo en el español moderno.

Ingrid Hermerén är lärare och forskare i spanska vid Universitetet i Lund. Hon disputerade i juni 1992 på en avhandling om RA-formernas icke-konjunktiviska bruk. I artikeln tar författaren upp viktiga aspekter av denna avhandling.

En el español moderno se consideran *cantara* (RA) y *cantase* (SE) como formas alternativas del imperfecto de subjuntivo, formas que por regla general pueden reemplazarse mutuamente. Podría sorprender, entonces, que se presenten ejemplos como los siguientes, con la forma en RA usada como si fuera un pretérito indefinido o un pluscuamperfecto:

- (1) Definitivamente, 1987 va a ser el año de "El público", la sorprendente pieza QUE Lorca dejara inconclusa y que se editó por vez primera en 1976 (Cambio 16, 20/7/87, p. 122).
- (2) (...) y COMO ya ocurriría 20 años atrás (...) la discusión no queda restringida a los círculos políticos y a la prensa, sino que abarca toda la sociedad (El País, 5/11/90, p. 8).
- (3) Estados Unidos hundió o dañó seis barcos en una batalla naval el pasado 18 de abril, cuatro días DESPUES DE QUE una mina dañara gravemente una fragata norteamericana en el centro del Golfo (El País, 15/5/88, p. 3).
- (4) El Comité Central del Partido Comunista del Uruguay (...) celebró anoche su primera reunión abierta DESDE QUE fuera fundado el 21 de setiembre de 1920 (El Mundo, 1/6/88, p. 16).

Incluso ocurre que la alternancia entre la forma en RA y el pretérito indefinido aparece en el mismo artículo, con palabras idénticas:

- (5) (...) de la joven María Santibáñez, QUIEN fuera baleada en el frontis del Teatro Municipal (La Tercera, 29/8/87, p. 8).
- (6) (...) de la joven María Paz Santibáñez, QUIEN fue baleada el jueves durante una manifestación universitaria frente al Teatro Municipal (La Tercera, 29/8/87, p. 8)

Evolución histórica. El uso no subjuntivo de la forma en RA resulta, sin embargo, más fácil de comprender si se considera la evolución histórica de los dos tiempos latinos que constituyen el origen de las formas en RA y en SE, respectivamente, vgr. *cantaverat* (pluscuamperfecto de indicativo) y *cantavisset* (pluscuamperfecto de subjuntivo). El reflejo de la primera forma, todavía presente en la mayor parte de las lenguas románicas durante la Edad Media, se conserva hoy prácticamente sólo en las iberorrománicas. Otro destino tuvo la segunda forma, que en la actualidad se usa en todas las lenguas derivadas del latín.

En los primeros textos literarios españoles, *cantara* aparece con el valor