

# Le paradoxe

## de Miguel de Unamuno

Gloria de Carvalho

Gloria de Carvalho, dirigée par Mr. Francisco Javier Díez de Revenga

Université de Sciences et Lettres Humaines *La Merced*, Murcie - Espagne

UFR de Littérature Comparée, Théorie de la Littérature, Littératures Hispaniques

2006-2009

Thèse traduite de l'espagnol au français

Lille - France, octobre et novembre 2009



## ADVERTANCES

Écrite entre juin 2006 et mai 2009 à Hem et à Murcie, jusqu'à sa lecture le 07 juillet 2009, à l'université de Sciences et Lettres Humaines de Murcie, *La Merced*, cette thèse, intitulée *Le paradoxe de Miguel de Unamuno*, dirigée par Mr. Díez de Revenga, professeur de Littérature Espagnole dans la même université de Murcie, a été traduite du castillan au français par moi-même, Gloria de Carvalho, entre les mois d'octobre et de novembre 2009 à Hem, dans le but de faciliter sa lecture par tous les non hispanistes parlants mais aussi par les deux rapporteurs que le Ministère de l'Éducation Nationale m'a attribué afin d'évaluer une qualité de Maître de Conférence, Mme. Contarini Hak Silvia et Mr. Emery Bernard.

Traitant de représenter la figure de style appelée paradoxe, du latin *paradoxa*, à travers l'étude de la poésie contemporaine du fameux *bilbaino* du XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècle (1864-1936), Miguel de Unamuno, *Le paradoxe de Miguel de Unamuno* est la

thèse que j'ai transcrit partiellement du castillan au français. Ci-dessous, les raisons pour lesquelles je n'ai réalisé aucune modification :

- afin de faciliter la compréhension de l'interprétation de certains poèmes, j'ai quelques fois conservé leurs citations, les titres et les vers en espagnol ;
- par respect de la Littérature, j'ai également conservé la langue et la forme d'origine de tous les extraits de textes cités en annexes, soit, le français, l'espagnol ou la copie des peintures ;
- parce que le sous chapitre intitulé « L'absence d'objet », de la première partie, LA FIGURE DE LA COMMUNICATION, est dédié à l'analyse morphologique, syntaxique et sémantique de deux verbes espagnols, j'ai décidé de conserver sa rédaction dans la langue espagnole ;
- parce que la thèse originale, soit *La paradoja de Miguel de Unamuno*, inclut un chapitre, *L'homme et la parole*, exclut du sommaire car il est la représentation même de toute la thèse, j'ai également décidé de conserver sa rédaction dans la langue espagnole ;

- parce que je conserve, dans le corps de la thèse, la citation des poèmes étudiés en espagnol, je conserve également la bibliographie en espagnol.

Au reste de la thèse, j'ai réalisé la transcription du castillan au français, inclus :

- les notes en pied de page, la référence des auteurs et de leur ouvrage, les définitions académiques ou linguistiques, les citations et les critiques d'autres auteurs ;
- les définitions, les citations et les critiques insérés dans le corps de la thèse ;
- la liste des annexes cités dans la DEUXIÈME PARTIE : Les sabliers ;

D'un point de vue formel, j'ai ajouté cette note d'avertance, absente dans la thèse originale, et j'ai changé l'interligne de 4 à 3, réduisant ainsi la longueur de la thèse de 317 à 216 pages. Le caractère d'imprimerie est le même.

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	10 p.
PREMIERE PARTIE : le terme de la comparaison	14 p.
I. LA FIGURE DE LA COMMUNICATION	28 p.
1. L'absence de point de vue linguistique	32 p.
1.1 L'agonie de l'homme	35 p.
1.1.1. L'esprit : optimiste, pessimiste ou incertain	36 p.
1.1.2. La sensibilité : objective, subjective ou imaginative	39 p.
1.1.3. La raison : désordonnée, équilibrée ou neutre	42 p.
1.2. Les figures de style	44 p.
1.2.1. Le blanc	45 p.
1.2.2. La virgule	57 p.
1.2.2. La calligraphie cursive	66 p.

2. La figuration	75 p.
2.1. La transparence de la voix	75 p.
2.2. <i>La ausencia de objeto</i>	82 p.
2.3. Le doute	88 p.
2.4. L'exemple d'un communiqué	95 p.
3. Exemples	101 p.
3.1. Les critiques littéraires	102 p.
3.2. Miguel de Unamuno	108 p.
II. EXEMPLE : le doute	116 p.
2.1 La figure du doute	117 p.
2.2. Le doute par ressemblance ou différence	122 p.
2.3. La création	128 p.



## DEUXIEME PARTIE : Les sabliers

162 p.

Anexo 1: UNAMUNO, Miguel, *Rosaire de sonnets lyriques*, O. C., T. XIII, LA PAROLE, éd. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 362 (p.p. 337-413)

Anexo 2: SAINT JEAN, *Évangile selon Saint Jean, Nouveau Testament*, PROLOGUE, éd. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969, p. 1412/1693

Anexo 3: UNAMUNO, Miguel, *Rosaire de sonnets lyriques*, O. C., T. XIII, ¡VICTOIRE!, éd. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 412 (p.p. 337-413)

Anexo 4: DE MAISTRE, Joseph, *Éclaircissements sur les sacrifices*, NEUVIÈME ENTRETIEN, Agora, Paris, 1994, p.p 145-147/228

Anexo 5: UNAMUNO, Miguel, *Rosaire de sonnets lyriques*, O. C., T. XIII, LA PRIÈRE DE L'ATHÉE, éd. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 359 (p.p. 337-413)

Anexo 6: CROCE, Benedetto, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale: théorie et histoire de l'esthétique*, L'INTUITION ET L'EXPRESSION, version espagnole corrigée par José Sánchez-Rojas, prologue de Miguel de Unamuno, éd. Librairie de Francisco Beltrán, Madrid, 1912, p. 55/560

Anexo 7: UNAMUNO, Miguel, *Rosaire de sonnets lyriques*, O. C., T. XIII, RÊVE FINAL, éd. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958, p. 365 (p.p. 337-413)

Anexo 8: LES PROPHÈTES, *Ancien Testament*, Le livre des Rois, LE RÊVE DE GABAN, éd. Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969, p.p. 343-344/1693

Anexo 9: WOLF, Norbert, *Albrecht Dürer*, LA PRISON DE SAINT JÉRÔME (1512), Taschen, Cologne, 2006, p. 48/96.

Anexo 10: WOLF, Norbert, *Albrecht Dürer*, MELANCOLIE (1914), Taschen, Cologne, 2006, p. 50/96

## CONCLUSION

180 p

## BIBLIOGRAPHIE

182 p.

## INTRODUCTION

Dans le but d'exprimer une certaine gratitude, l'homme qui s'emploie à énumérer, à décrire et à répéter des justifications, exprimera autant que celui qui, sans l'usage de la parole, n'aura eu recours qu'à une certaine attitude physique, gestuelle et comportementale. Le premier, par exemple, qui veut remercier des amis, tels Angeles Molina Marcos et Antonio Gallego, des parents, Barbara et Alberto de Carvalho, son directeur de thèse, Díez de Revenga, ou ses psychologues, Fuensanta Guijarro Bernal et Sylvie Boudailliez, de leur patience à soutenir émotionnellement, psychologiquement et rationnellement des états d'âme passés, irrités et découragés, arrivera à émouvoir son auditoire parce que, à travers cette énumération de justification, il donne tout le temps de s'émouvoir. Le second, lui, qui ne fait qu'embrasser, pleurer et rire avec son auditoire aura ému son auditoire parce que les expressions gestuelles et corporelles effacent le manque de justifications. Quelque soit donc la manière de communiquer des remerciements, par des gestes ou des mots, aucun homme ne distinguera jamais sa personnalité car

l'objet du communiqué, soit ici l'expression des remerciements, finit toujours par être figuré à travers l'homme, physiologique et émotionnel ou rationnel et linguistique. En même temps, le même homme se forge une véritable personnalité à travers cette expression de l'objet du communiqué car il le traduira toujours dans la limite, physiologique et émotionnel ou rationnel et linguistique, de sa connaissance.

C'est cette union de deux caractéristiques, personnelle et impersonnelle, dans une même expression, une assertion ou une idée que l'on appelle paradoxe. Il faut donc qu'il y ait communication pour qu'existe le paradoxe. La poésie étant l'un des genres littéraires qui communique le plus par le biais de figures de styles, j'ai choisis de définir le paradoxe dans le cadre de l'étude du *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno. Et parce que le poète, à la fois de Bilbao et de Salamanque, du XIXème et du XXème siècle, compose toute son œuvre de sonnets lyriques, j'ai choisis de réduire le champ d'analyse à quatre de ces sonnets : LA PAROLE, LA PRIÈRE DE L'ATHÉE, VICTOIRE ! et RÊVE FINAL.

Afin de définir le paradoxe, je donnerai à cette thèse la forme d'un acte de communication, soit celle d'un communiqué de la part d'un locuteur à un récepteur, de l'illustration du même communiqué par le biais d'un exemple, et de l'attente de la part du même locuteur d'une réponse du récepteur. Dans le premier chapitre, intitulé « La figure de la communication », où le but est d'enseigner à utiliser les figures de styles, je me dédierai à ne parler à aucuns sujets, d'aucuns objets précis ou imprécis. Dans l'exemple du deuxième chapitre, intitulé « le doute », je révélerai le véritable objet de la figure du paradoxe, à savoir, la mise en doute du sujet, que celui-ci soit émetteur ou récepteur car, si l'exemple sert principalement au sujet à vérifier le bon entendement d'un objet, il est également le moteur d'une série de comparaison entre la partie théorique et sa pratique. Comme un exercice, je réitérerai la même concordance entre le communiqué et la manière de communiqué mais sous une autre forme, à commencer par son énonciation au milieu du premier chapitre, exemplifié par l'expression d'une quelconque narration. Afin de motiver tous les lecteurs à poursuivre ce même but créatif, je ferai la publicité du *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno, comme si celui-ci représentait la source

même de toute création paradoxale. A travers la deuxième partie de la thèse, intitulée « Les sabliers », je propose aux lecteurs, encore inexperts, différentes manières de lire et d'interpréter les quelques extraits de textes tirés de divers œuvres littéraires, tandis qu'aux autres, experts, je propose de lire et d'interpréter une œuvre que j'ai personnellement écrite et que j'ai intitulée « L'homme et la parole ».

## PREMIÈRE PARTIE: le terme de la comparaison

Tout homme qui veut exprimer à un autre une pensée ou un sentiment ne s'emploiera pas à définir l'une ou l'autre dans tous son sens théorique et pratique, académique et expérimental, mais utilisera la forme, soit, la figure de style, qui correspond le mieux au contenu à exprimer. De son côté, le récepteur non plus ne se dédiera pas à définir chaque mot, de chaque phrase communiquée, mais s'emploiera plutôt à interpréter, tout en écoutant des mots communs et insignifiants, la forme employé pour représenter telle ou telle pensée et tel ou tel sentiment.

Si le sens de chaque communiqué s'enferme dans la manière de dire de l'homme, la figure devient l'unique façon de communiquer, et l'indifférence des mots, l'unique signifié. Ainsi, par exemple, la comparaison est une manière de communiquer puisque c'est une figure de style, et c'est une figure qui communique puisque, consistant à unir deux termes, deux réalités, que ce soit pour des raisons de ressemblance sémantiques ou phonétiques, elle ne signale aucune réalité précise.

On peut ajouter que la comparaison s'avère être la figure qui rend toutes les interprétations et les communications possibles parce qu'il n'existe aucun équivalent juste et précis qui inclut tous et uniquement les sens comparés. Si quelqu'un regarde la définition d'un terme dans le dictionnaire, il se retrouvera bien souvent face à une multitude d'autres termes ayant un lien quelconque avec le terme original mais sans qu'aucun signifié juste et précis n'apparaissent.

Pour enseigner cette nouvelle façon de communiquer, je figurerai cette introduction à la création du paradoxe en une comparaison<sup>1</sup> qui, tout comme un sablier, se construit au fur et à mesure que le signifié des signes linguistiques est détruit. En effet, en détruisant toutes les manières, linguistiques, synchroniques et diachroniques, de réaliser une comparaison, je rends possible toutes les communications car tout reste à interpréter.

---

<sup>1</sup> Comparaison : figure rhétorique qui consiste à lier deux termes entre eux par une relation de ressemblance ou par l'analogie que présentent les réalités désignées par eux. Cette relation s'établit généralement par des particules, des comparatifs : comme, ainsi, tel, pareil que, aussi, etc. Dans toutes les comparaisons il y a toujours deux termes : l'un qui fait allusion à la réalité dont on parle, et l'autre désigne l'objet avec lequel on l'a compare, Calderón, Demetrio Estébanez, *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza, Madrid, 1996

Dans le but d'identifier un objet, l'homme a pour habitude de comparer sa nature et sa fonction, contenues dans un signe linguistique, à un autre signe. En réalité, aucune nature, ni fonction, ne peut être exclusivement comparé parce que les deux critères sont signifiés simultanément dans le même signe linguistique. De sorte que, si l'acte de comparer la nature de quelque chose équivaut nécessairement à le comparer, indistinctement, à sa fonction, aucun signe seul ne s'avère être comparable, car aucun critère de distinction, nécessaire à l'acte de comparaison, n'existe.

Celui qui décide de créer des critères de distinctions à un même signe, en lui donnant un nom à sa nature, et un autre, à sa fonction, ne trouvera pas non plus de critères de comparaison, parce que les éléments comparés n'auront aucuns points communs. Soit, comparer deux signes, composés chacun d'une seule caractéristique, s'avère également être inutile car ils leur manquent des points communs, nécessaires à tout principe de comparaison.



Celui qui, cherchant un point commun, décide de comparer toutes les caractéristiques propres à la nature d'un signe à un autre, semblable, ou toutes les fonctions propres à un signe à un autre, ne trouvera aucun critère de comparaison car, en multipliant les caractéristiques ou les fonctions de tel ou tel autre signe, aucun, différent de l'objet comparé, ne pourra réunir seul et uniquement les caractéristiques de l'objet original. Ainsi, par exemple, ne peut porter le nom de « sablier » que l'objet qui, composé de deux verres en cristal, unis par un engoulement commun, forme un huit, un desquels verre, celui qui soutient l'objet par une des deux bases, s'avère être rempli d'une certaine quantité de sable ; de même que celui qui, servant à donner à l'homme la mesure d'un acte déterminé, un acte plus ou moins long selon la taille du sablier ou la quantité de sable contenu dans les verres, fonctionne à chaque fois que l'homme le retourne d'une base à l'autre, afin que toute la quantité de sable contenue dans le verre supérieur passe à l'inférieur, à travers un engoulement qui sert à réguler le passage du sable à une même vitesse, ne peut également que porter le nom de « sablier ».



Brouillon pour un puit de table, Dürer Alberch, 1509

Celui qui se déciderai à comparer un seul signe, porteur d'une seule caractéristique ou d'une seule fonction, ne trouvera pas non plus de matières à comparer tant se présenteront de critères de comparaison. En effet, l'élément comparé étant unique, n'importe quel objet est susceptible de posséder le même, sans qu'il n'y ait aucune autre relation entre les deux objets. Ainsi, celui qui décide de comparer une caractéristique du sablier, comme par exemple l'existence de l'engouement entre les deux verres, se rendra rapidement compte que n'importe quel autre objet peut posséder ce point commun, un point d'union entre deux ou plusieurs parties de sa composition, sans posséder aucune autre relation avec la forme, le fonctionnement et la fonction du sablier. Ou, celui qui se déciderai à comparer la seule et unique fonction du sablier, qui est celle d'unir la fin du passage du sable jusqu'au verre inférieur à un certain acte de l'homme, notera également que n'importe quel objet joue ce rôle de fonctionner jusqu'à ce que l'homme ne s'en serve plus. Et si n'importe quelle mise en marche d'un objet aboutit automatiquement à son utilité, aucun objet mérite la peine de mesurer le temps de son acte puisqu'il équivaut nécessairement à celui de son utilité.

À partir de signes linguistiques purs, ceux qui portent toute la nature et la fonction de l'objet qu'ils signifient, l'homme peut orienter ses comparaisons vers d'autres possibilités, comme celle de comparer le signe pur à son dérivé, synchronique ou diachronique. La première<sup>2</sup> consiste à étudier les rapports logiques et psychologiques qui unissent les termes et qui, coexistants, forment un système ; et la diachronie<sup>3</sup>, a étudié les rapports qui unissent des termes successifs, non aperçu par une conscience collective, et qui se substituent les uns aux autres sans jamais former de système entre eux.

Celui qui, par exemple, se dédie à comparer un sablier à ses dérivés synchroniques n'observera aucune différence car, coexistants et formant un système, les sabliers dérivés portent nécessairement les mêmes caractéristiques et les mêmes fonctions que le sablier témoin.

---

<sup>2</sup> *Cours de linguistique générale*, « synchronie », de Ferdinand de Saussure, éd. Charles Bally et Albert Séchahaye, Payot, Paris, 1987, 1ère partie, chap. III, p. 140

<sup>3</sup> Op. cit., *Cours de linguistique générale*, « diachronie », de Ferdinand de Saussure, 1ère partie, chap. III, p. 140

Malgré l'absence d'origines précises<sup>4</sup>, le sablier a toujours eu un sablier témoin<sup>5</sup> qui servait à la création d'autres sabliers. Ce sablier témoin était composé d'une seule pièce et contenait une quantité de sable proportionnelle à un certain temps, sa taille correspondant à une telle proportion, généralement de trente centimètres pour une heure. En effet, pour ajuster tous les sabliers à la mesure d'un même temps, on retournait tous les nouveaux sabliers en même temps que le témoin et, dès que le témoin s'était vidé de tout son sable, on retournait à nouveau les sabliers pour leur en extraire le surplus. À partir du sablier témoin, l'homme créa d'autres sabliers de différentes formes mais dépendants tous du temps de leur usage : les actes de l'homme étant habituellement mesuré en quart d'heure, en demi heure ou, plus généralement, en heures, le sablier témoin se multiplia en deux, voire quatre sabliers, tous sujets à un même support pour former un jeu en

---

<sup>4</sup> Des savants attribuent l'invention du sablier à un religieux appelé Luitprand de Chartres, d'autres l'attribue aux vieux chinois du XIV<sup>ème</sup> siècle, Ernst Jünger, *Le traité du sablier*, « Les sabliers », p. 120

<sup>5</sup> Pour créer de nouveaux sabliers, on retournait le sablier dit « témoin » en même temps que les nouveaux, et une fois que le témoin s'était vidé de son sable, on ouvrait la base supérieur des autres pour les vidés du sable restant. Op. cit., Ernst Jünger, *Le traité du sablier*, « Les sabliers », p. 134

*buffet d'orgues*<sup>6</sup> comme disent les français ; ou alors, le verre supérieur étant étiré en longueur, il se divisa en deux ou quatre bulbes<sup>7</sup>, chaque division correspondant à un quart d'heure. Aujourd'hui, le sablier a même vu réduire sa taille à quelques huit ou dix centimètres, juste pour donner le temps de trois minutes.

Réduit à quelques huit centimètres ou allonger à quarante, se dédoublant en deux ou se multipliant en quatre, le sablier ne diffère que selon la durée de l'acte pour lequel il fonctionne. Tous les sabliers jouent donc le même rôle qui est celui d'indiquer la durée d'un acte, différent selon le lieu où il est employé.

Dans la navigation<sup>8</sup>, durant les longs voyages dédiés à la découverte du monde, le sablier avait pour but celui d'avertir les marins du changement de service de garde. Réalisé toute les deux ou quatre heures, les marins étaient également avertis de toutes les demi heures passées par un coup donné à un instrument, et de deux coups donnés pour chaque heure.

---

<sup>6</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les sabliers », p. 151

<sup>7</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les sabliers », p. 151

<sup>8</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les sabliers », p.p. 141-148

Dans tous les pays protestants et catholiques, le sablier faisait également partie des endroits où se réalisait la prédication<sup>9</sup>. Posé à côté de la *Bible* durant la lecture du sermon, le sablier servait à donner l'image du temps<sup>10</sup> de la prédication.

Présent également dans les lieux d'érudition, les couvents, au départ, et les chaires<sup>11</sup>, par la suite, les sabliers accompagnaient les érudits et les professeurs afin d'indiquer aux étudiants le début et la fin d'un cours.

Aujourd'hui, c'est dans les cuisines<sup>12</sup> que l'usage du sablier survit dans le seul but de donner les trois minutes nécessaires à la cuisson d'un œuf, tandis que les plus traditionnels préféreront prier trois fois le Notre père et trois fois Ave Maria, liant ainsi l'utile au méritoire.

---

<sup>9</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, E. J., « Les sabliers », p.p. 138-140

<sup>10</sup> « A moins qu'un orateur fougueux n'occupât la chaire, comme ce prédicant redouté qui, aimant prêcher contre l'ivrognerie, avait coutume, dans le feu du discours, de retourner une seconde fois le sablier en s'écriant : « Bah ! nous prendrons bien encore un verre ! », Op. Cit. *Le traité du sablier*, « Les sabliers », p. 140.

<sup>11</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les sabliers », p.p. 135-138

<sup>12</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les sabliers », p. 169

D'une autre façon, celui qui se déciderai à comparer un sablier à ses dérivés diachroniques, n'observera pas non plus de différences puisque, apparaissant successivement dans l'ordre du temps, le sablier témoin se confond nécessairement aux précédents et aux suivants ; et si une quelconque différence existait, elle ôterait nécessairement l'originalité de la valeur exemplaire du sablier.

Précurseur au sablier, et même, à l'horloge à eau, l'horloge solaire, d'origine orientale, fut amené en Grèce par un chaldéen appelé Berose en l'an 575 avant J. C.<sup>13</sup> Si cette horloge revêtit plusieurs manières de fonctionner, la première et plus commune, représenté par un gnome<sup>14</sup> ou un bâton posé à la vertical sur un plan horizontal, tout comme le sablier, permettait de connaître l'heure selon la longueur et la direction de l'ombre que reflétait le soleil. Permettant un usage casanier et personnel, tel que le permet le sablier, l'horloge solaire de Berose appuyait

---

<sup>13</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps », p.p. 28, 29

<sup>14</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps » : « on y connaissait bien plus tôt le gnomon, on y mesurait la longueur de l'ombre et on se saluait de cette question courante : où en est l'ombre ? », p. 28



également son système sur la petite ouverture<sup>15</sup> d'un espace fermé qui, laissant apercevoir un rayon de soleil, permettait de distinguer les différents moments de la journée. Par rapport à l'horloge solaire, le sablier, qui reste facilement transportable par son usager, possède l'avantage de fonctionner de jour et de nuit, et dans n'importe quel espace, intérieur et extérieur. Cependant, il perd aussi le caractère naturel que possédait l'horloge solaire puisqu'il fonctionne indépendamment du cycle naturel des saisons.

Consécutif à l'horloge solaire, l'horloge à eau<sup>16</sup>, connu déjà dans l'antique Babylone, fut introduite en Grèce par Platon, en l'an 400 avant J. C. Tout comme le sablier, l'horloge à eau était représenté par deux récipients, le contenant supérieur laissant tomber, goutte à goutte, son contenu dans le récipient inférieur. Plus précis que l'horloge solaire, l'horloge à eau permettait de connaître de petites unités

---

<sup>15</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps » : « [...] l'espace clos où une ouverture laisse tomber un rayon de soleil est la plus simple des horloges creuses. Dans l'antiquité nordique, le trou à fumée, ménagé dans la pente sud du toit, servait en même temps d'horloge », p.p. 29-30

<sup>16</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps », p. 34

temporelles<sup>17</sup>, limitant ainsi, par exemple, la durée des discours dans les tribunaux ou les arguments discutés dans les Forums. Par rapport à l'horloge à eau, le sablier gagne l'avantage d'être silencieuse et discrète puisque, par le glissement incessant du sable d'un verre à l'autre, il ne détourne pas l'attention de l'utilisateur. Cependant, c'est précisément cet incessant glissement du sable qui empêche l'homme de mesurer les secondes.

Finalement, le sablier est comme l'horloge «à échappement», «à poids» ou «à roue»<sup>18</sup>, la première montre mécanique inventée par les européens au XVIII<sup>e</sup> siècle car, composé de dents desquelles pendaient un poids sujet à une corde, la montre «à roue» tournait de manière régulière, s'arrêtant à une certaine unité de temps. Le sablier, lui, ne fonctionne que lorsque l'homme le retourne. Le sablier conserve donc un caractère humain que la montre mécanique ne possède pas. Ce dernier a l'avantage de fonctionner de jour et de nuit, sans interruption, mais sans

---

<sup>17</sup> Op. cit. *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps » : « L'orateur était autorisé à le demander [l'horloge à eau] quand la lecture de pièces ou l'audition de témoins s'inséraient dans son plaidoyer », p. 34

<sup>18</sup> Op. cit., *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, « Les horloges et le temps », p. 87

besoin d'être mis en marche par l'homme, ni de répondre à la mesure d'un acte déterminé.

Par cette manière de communiquer, manière basée sur la comparaison, j'ai démontré que le locuteur finit toujours par n'exprimer aucun sujet, ni objet de communication car, aussitôt qu'il lui donne une figure, celui-ci se dissout dans sa ressemblance ou sa dissemblance avec un autre. En revanche, cette énumération de comparaisons, s'avère toujours être le reflet de l'état de doute du locuteur. À partir de ce premier exercice à la communication, je peut m'appliquer maintenant à figurer le paradoxe de tout acte de communication, à savoir, l'absence de sujet et d'objet.

## I. LA FIGURE DE LA COMMUNICATION

Dans le but de démontrer au lecteur l'absence de sujet ou d'objet dans la figure paradoxale, je commencerai (chapitre I. 1.) par annuler le sujet et l'objet présents dans n'importe quelle définition académique du terme « communication ». Et, pour plus de crédibilité, je partirai de celle qui est écrite par Estébanez Calderón<sup>19</sup> dans son *Dictionnaire de termes littéraires* :

*La littérature, comme tout phénomène culturel, est un acte de communication dans lequel se produit le passage d'une information depuis une source (l'écrivain) à un destinataire : l'auditeur (dans le cas d'une transmission orale du message), le lecteur (dans le cas d'un texte écrit) ou le spectateur (dans la représentation). Le procédé de communication d'une œuvre littéraire peut être analysé en fonction du modèle de la communication linguistique (le passage de l'information par le biais d'appareils mécaniques), selon U. Eco*

---

<sup>19</sup> Demetrio Estébanez, Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza editorial, Madrid, 1996

*(1972) : quant à la chaîne communicative, le code est la langue par*

*laquelle il est possible de décodifier les sons en sens.*

En partant du fait que l'objectif principal de tout acte de communication est que le locuteur prévienne ou informe le récepteur de l'existence d'un objet à poursuivre ou à éviter, en lui donnant, par exemple, quelques moyens auxquels recourir, tel objectif s'avère être inexistant car il sera toujours égal à l'objet communiqué ; et, l'objectif de l'acte de communication étant de se faire comprendre du récepteur, le langage employé par l'émetteur sera nécessairement le même que celui du récepteur. De sorte que, la manière de communiquer n'implique pas l'invention de nouvelles figures de styles, mais l'usage des mêmes figures devenues désuètes.

Et parce que tous les communiqués se répètent continuellement sans jamais se ressembler, je réitérerai, d'une autre façon (chapitre I, 2), la même déstructuration de l'acte de communication. Cette deuxième démonstration de

l'inexistence du sujet ou de l'objet du communiqué étant différente, je serai amenée à représenter la figure du doute comme étant le moteur de toute communication. Ce sera, finalement, à travers une quelconque narration, celle d'un sujet malade, que je donnerai l'exemple d'un communiqué paradoxal.

Compris généralement comme le sentiment d'incertitude de quelqu'un, le doute naît de la séparation d'une même idée et, donc, de l'expression d'une certitude. En comparant les définitions des termes « communication » et « doute », données par Estébanez Calderón dans son *Dictionnaire de Termes Littéraires*, le lecteur pourra vérifier (chapitre I, 3) l'origine de la mise en doute, soit le faire semblant d'être sûr. Et si le locuteur met en doute le récepteur en faisant semblant d'être sûr de quelque chose, il met également en relief son manque de confiance. Mettre en doute devient, donc, la projection d'une affirmation à laquelle ni même le locuteur croit.

*Avec le terme « communication » on désigne une figure rhétorique qui consiste à faire participer l'interlocuteur des doutes, des questions ou des problèmes qui inquiètent l'émetteur, lequel feint de demander de l'aide pour pouvoir les résoudre. C'est donc une figure propice à l'interrogation rhétorique.<sup>20</sup>*

*Le « doute » inclus, d'une part, une situation de perplexité, et, d'autre part, une délibération sur les éléments favorables et défavorable à une option déterminée. Cette figure présente une certaine analogie avec l'interrogation rhétorique et, surtout, avec la communication, fréquemment utilisé dans l'oratoire classique pour attirer l'attention du public, à qui l'orateur simulait demander son aide sur la façon de résoudre un doute, de décider correctement ou trouver une forme adéquat pour exprimer une idée<sup>21</sup>.*

Pour provoquer le doute chez le lecteur, je vais donc énumérer ses réactions à la lecture du *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno, comme s'ils

---

<sup>20</sup> Demetrio Estébanez, Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza editorial, Madrid, 1996

<sup>21</sup> Op. cit., Estébanez, Calderón, *D. T. L.*, Alianza editorial, Madrid, 1996

étaient vraies. S'il est convaincu de réagir de différente manière, il pourra mettre en doute l'authenticité de mon acte de communication. Et s'il ne l'est pas, il pourra croire que communiquer équivaut à simuler.

### 1. L'absence de point de vue linguistique

Pour s'avoir exprimer, sous une forme quelconque, un sens commun, il convient de se situer au préalable dans un temps chronologique progressive. Nous connaissons tous le temps comme, étant dans le présent et devant être dans le futur, se termine à chaque instant. Le temps paradoxal est ce dernier, celui qui commence à chaque fois qu'il se termine, le temps zéro, celui qui nous permet de nous situer dans tous les temps. D'un point de vue linguistique, ce temps zéro correspond à toutes les perspectives, diachroniques et synchroniques, à la fois.

L'un des plus fameux linguiste du XXème, Ferdinand de Saussure appelle « synchronie », la perspective des sujets parlants du présent dans le présent immédiat, « diachronie régressive », la perspective des sujets parlants du passé



jusqu'à arriver au présent immédiat, et la diachronie progressive, celle des sujets parlants depuis le présent immédiat jusqu'à un probable futur. De sorte qu'aucun point de vue n'est seulement, ni totalement synchronique car, dès que les mots surgissent de la diachronie progressive, ils disparaissent dans la régressive ; ni un mot surgit du futur pour s'évaporer dans le passé sans être évoqué au présent.

À la suite je laisse Ferdinand de Saussure définir, diachroniquement et synchroniquement, ces mêmes termes par ses propres mots :

*La synchronie<sup>22</sup> ne connaît qu'une perspective, celle des sujets parlants, et toute sa méthode consiste à recueillir leur témoignage ; pour savoir dans quelle mesure une chose est une réalité, il faudra et il suffira de rechercher dans quelle mesure elle existe pour la conscience des sujets. La linguistique*

---

<sup>22</sup> « La linguistique synchronique s'occupera des rapports logiques et psychologiques reliant des termes coexistants, et formant système, tels qu'ils sont aperçus par la même conscience collective », Op. cit., *Cours de linguistique générale*, F. Saussure, éd. Charles Bally et Albert Séchahaye, Payot, Paris, 1987, Ière partie : Principes Généraux, chap. III, p. 140

*diachronique*<sup>23</sup>, au contraire, doit distinguer deux perspectives, l'une « prospective », qui suit le cours du temps, l'autre « rétrospective », qui le remonte : d'où un dédoublement de la méthode<sup>24</sup>.

Le point de vue paradoxal se compose de ces trois perspectives en même temps, ce qui lui donne l'illusion de ne faire partie d'aucune perspective précise car, avec un regard toujours situé dans le présent, tourné vers le passé mais aussi le futur, il réunit toutes les perspectives possibles d'un objet, se confondant même avec lui de tel sorte qu'il disparaît en tant que point de vue. Pour être vide de point de vue, le paradoxe va revêtir la forme, conjugué ou non, d'un temps impersonnelle. Mais cette affirmation nous déplace déjà vers un autre point de vue, grammatical<sup>25</sup>, que j'analyserai dans un deuxième temps.

---

<sup>23</sup> « La linguistique diachronique étudiera, au contraire, les rapports reliant des termes successifs, non aperçus par une même conscience collective, et qui se substituent les uns aux autres sans former système entre eux », Op. cit., Ière partie , chap. III, p. 140

<sup>24</sup> Op. cit., *Cours de linguistique générale*, F. Saussure, Ière Partie, chap. III, p. 128

<sup>25</sup> « Inaugurée par les Grecs, la grammaire est fondée sur la logique et dépourvue de toute vue scientifique et désintéressée sur la langue elle-même ; elle vise uniquement à donner des règles pour distinguer les formes corrects des formes incorrects ; c'est une discipline normative, fort éloignée de

Dans la vie courante, tous les sujets qui parlent d'un objet d'intérêt commun, manifestent un point de vue paradoxal car, pendant qu'ils échangent des connaissances sur l'évolution immédiate de cet objet, que ce soit par rapport à des états passés, ou par rapport aux états par lesquels celui-ci doit encore passé avant d'être lui-même, ceux-là, les sujets, deviennent à leur tour des objets, absorbés durant l'acte de communication.

### 1.1. L'agonie de l'homme

Afin de démontrer l'incohérence de tout communiqué, puisque l'objet de chaque sujet s'avère être dissout au même titre que le sujet, j'appliquerai cette dissolution à chaque communiqué, de sorte qu'aucun point de vue ne transparaîtra. Et pour combiner toutes les manières et les contenus possibles de communiquer, je décomposerai l'esprit de l'homme en une partie rationnelle et une autre émotionnelle, ainsi que le sens propre d'un objet, en un sens figuré, et un autre,

---

la pure observation», Op. cit., *Cours de linguistique générale*, F. Saussure, Introduction, chap. I, p.p. 13-14

dérivé. Je choisis de prendre pour objet à définir le terme de l'agonie car, sans nature prédéterminé, l'agonie peut être présente chez chacun des hommes, sans même qu'aucun ne s'en aperçoive. Et pendant que je figurerai l'incommunication à travers l'énumération des états d'âme, des degrés de sensibilité et de rationalité de l'homme face à l'agonie, je réaliserai un acte de communication, celui qui raconte l'expression des hommes en agonie.

#### 1.1.1. L'esprit : optimiste, pessimiste ou incertain

Généralement manifeste par le désintérêt de l'homme pour tout ce qui l'entoure, l'esprit agonique suscite tout autant l'intérêt de l'homme si, le jour où il en parle, l'agonie est définie comme le terme de quelque chose, de la maladie ou de l'homme. Comprise alors comme étant la dernière chose qui puisse arriver sur terre, l'homme qui en est arrivé aux derniers moments de sa vie, accueille sa maladie avec optimisme<sup>26</sup>, comme toutes les dernières et meilleurs choses gardées pour la fin. D'un autre côté, l'agonie est un état d'esprit qui disparaît aussi vite qu'il se

---

<sup>26</sup> Optimisme: tendance à voir ou à espérer le meilleur des choses, *M. M.*

manifeste, mettant alors l'homme dans un état de pessimisme. Alors, malgré son état en voie de guérison, l'homme cherche à nouveau à être dans un état agonique, état qui devient alors l'objet de tout optimiste.

Dans un état qui dispose à tout voir du mauvais coté des choses, laissant croire que tout le monde est mauvais et que de mauvais principes naissent de ce monde<sup>27</sup>, l'homme est devenu pessimiste aussitôt qu'il apprît le terme de l'agonie. En voie de propagation, l'agonie devient le signe d'un sérieux état de pessimisme, tandis que l'agonisant perd tout intérêt de s'exprimer. En début de maladie, l'agonie s'avère être la pire des choses qui soit possible d'arriver à l'homme car il n'existe aucun moyen de lui échapper. Et comme tout ce qui n'a pas d'échappatoire s'organise en un règlement, le pessimiste accueille sa maladie comme un principe de vie. D'un autre coté, étant le point de départ vers la mort, l'agonie ne peut qu'aggraver l'état de santé de l'homme. Incertain de la meilleure façon de vivre sa

---

<sup>27</sup> Pessimiste: s'applique à la personne qui a tendance à voir l'aspect défavorable des choses, qui croit toujours que le pire va lui arriver. S'applique au diagnostique défavorable d'une maladie. *M. M.*

maladie, l'agonisant doute de son mode de vie, tandis que l'agonie devient sujet à optimisme.

Sans aucune idée de ce qui est bon ou mauvais de faire dans son cas, l'homme nage dans l'incertitude, la méfiance et le doute<sup>28</sup> car, si l'annonce de la maladie l'avait fait sombrer dans un état de pessimisme, la découverte de l'impossibilité de donner une fin, ni même d'ailleurs un début à l'agonie, tel qu'indique le sens propre du terme, le laisse en suspens. Sans savoir s'il est en début ou en fin de maladie, s'il va commencer à souffrir ou s'il en est finit pour lui, l'agonisant est incapable de réagir alors que, dans cette même situation, l'agonie se stabilise. D'un autre côté, si l'agonie n'évolue plus, elle n'a pas besoin d'apparaître, ni de disparaître. Dans ce cas, l'agonie devient l'état même du doute puisqu'elle est présente en l'homme sans vraiment exister.

---

<sup>28</sup> Doute: ne pas être sûr de quelque chose. Doute philosophique: suspension d'un jugement jusqu'à réussir les antécédents nécessaires à la certitude de sa formulation. *M. M.*

### 1.1.2. La sensibilité : objective, subjective o imaginative

L'homme qui a un esprit agonique a également une sensibilité et une raison agonique. Je laisse, pour l'instant de côté, la raison agonique pour définir seule la sensibilité, mais laissant par là entendre que l'homme d'esprit agonique voit subdiviser son esprit en une partie émotionnelle et une autre, rationnelle. La sensibilité émotionnelle de l'homme se distingue principalement de trois manières : selon le degré de sensibilité, elle pourra s'avérer plus ou moins objectif, subjectif, ou imaginatif.

Le jour où il doit décrire son expérience de la maladie agonique, si son état d'esprit est au plus bas degré de sensibilité, ne prenant alors en considération que les caractéristiques physiologiques ou symptomatiques de la maladie, l'homme, optimiste, pessimiste ou incertain, adoptera nécessairement une position objective<sup>29</sup>. En effet, ayant jusqu'alors renié l'existence d'une quelconque maladie, le sujet malade ne décrira l'agonie qu'à travers l'énumération de symptômes

---

<sup>29</sup> Objectif : qui existe indépendamment de la perception individuelle du sujet. Appliqué aux personnes, à leur jugement, à leur affirmation, etc. *M. M.*

physiques, sans considérer les états d'âme par lequel passe l'agonisant. Décrit comme étant l'expérience d'une fièvre, de la sudation ou d'une tachycardie, l'agonie se traduit donc par la transformation du corps malade. Et si l'agonie est un corps en transformation, l'agonisant ne peut que devenir subjectif face à son corps changeant, tandis que l'agonie prend réellement corps chez le malade.

Au plus haut degré de sensibilité, l'agonisant, alors subjectif<sup>30</sup>, perçoit de toute son âme les syndromes d'un état maladif. S'il doit par exemple décrire au médecin ce qu'il ressent, il va énumérer les symptômes de toutes les maladies confondues sans jamais vraiment parler de l'agonie, puisqu'à ce degré sensible, il est incapable de distinguer ce qu'il ressent. Définie comme un état de vide émotionnel, voir même spirituel, l'agonie devient une maladie sans aucun symptôme réel. De sorte que, si elle ne se distingue pas des autres maladies par des symptômes propres à elle même, elle n'est plus une maladie. Dans ce cas, si aucun

---

<sup>30</sup> Subjectif : s'applique à ce dont se réfère le sujet qui pense, qui ressent, etc. et non à ce qui est extérieur à l'esprit. Se dit de ce qui dépend de chaque sujet et qui est différent pour chacun. *M. M.*



symptôme ne définit la maladie, c'est la sensibilité de l'homme qui la crée, l'agonie étant propre aux âmes sensibles.

Sans aucune maladie apparente, l'agonisant qui est au plus haut degré de sensibilité imaginative, devient un malade imaginaire, appelé aussi, symptomatiquement, un hypochondriaque<sup>31</sup>. Inspiré par l'esprit, et ayant cette faculté de représenter les choses ou les sensations par la pensée<sup>32</sup>, l'agonisant décrira ce qui lui arrive à travers l'énumération de termes insignifiants, comme la sensation de vide, d'absence, d'inappétence, ou autres synonymes. Si aucun nom précis n'est attribué à aucun symptôme concret, aucune maladie ne semble non plus exister. Cependant, si l'agonie est un terme vide de sens, elle est aussi source infinie d'inspiration car elle permet à l'homme de créer et de recréer sans cesse de nouvelles sensations.

---

<sup>31</sup> Hypochondriaque: caractérisé par une tendance morbide à s'intéresser aux maladies, souvent imaginaires. *M. M.*

<sup>32</sup> Imagination: terme d'origine latine (*imaginatio*) par lequel se traduit le vocabulaire grec "fantaisie" (de *phantasein*: représenter, imaginer), utilisé par Aristote pour désigner une faculté gnoséologique qui consiste à susciter ou combiner des images ou des représentations de la réalité, même quand les objets ou les sources de sensations ne sont pas immédiatement présentes. *D. T. L.*

## La raison : désordonnée, équilibrée ou neutre

Telle une muse qui, en attendant d'exister éternellement à travers une œuvre, apparaît furtivement dans l'esprit de l'homme, l'agonie apparaît également dans l'esprit de l'homme. Ponctuelle et furtive, l'agonie est, à la vue de l'homme, une série désordonnée de termes symptomatiques. Réunissant toutes les maladies confondues, l'agonie empêche l'homme de savoir ce qu'il ressent. Incapable de distinguer l'état dans lequel il se trouve, sain ou malsain, l'homme se diagnostique une dangereuse agonie puisqu'elle met en doute sa capacité distinctive.

Conscient alors de l'origine de sa perturbation, à savoir, l'impossibilité de reconnaître sa personnalité, l'homme qui arrive à ne plus accorder d'importance à l'agonie, voit le corps et les émotions se manifester clairement. Sur le point de disparaître, l'agonie soulève alors, dans un dernier souffle, un dernier dilemme dans l'esprit de l'homme, à savoir, si vivre conscient de l'inconscient ou inconscient de la conscience, car, si aucune agonie ne met plus en doute l'état de santé de l'homme, l'homme doit prendre conscience de son absence de connaissance de la vie.

Face à l'improbable réaction de l'homme, l'agonie finit par s'évaporer. En effet, insensible à ce dilemme, l'homme distingue déjà très clairement son état d'esprit. Et, s'appliquant plutôt à connaître la conscience, l'homme perd conscience de l'existence agonique, car si l'agonie apparaît sous n'importe quelle forme, chez n'importe quel homme, dissipant chez lui la personnalité, l'homme à son tour se libère d'elle en perdant une partie de cette personnalité, une partie qu'il retrouvera ailleurs en la reformulant d'une autre manière.

Au cours de cette brève communication, j'ai pu démontrer que, quelle que soit la particularité de l'objet et l'état d'esprit initial du sujet, tous les deux finissent par se ressembler. Cette ressemblance s'avère être la source de l'incohérence de l'acte de communication car, le sujet s'appropriant des caractéristiques de l'objet et vice versa, aucun d'eux ne s'avère être définitivement actif ou passif, actant ou subissant. Cependant, à travers cette forme impersonnelle de communiquer, j'ai réalisé un acte de communication exemplaire, celui qui non seulement m'appartient

à moi, auteur, mais aussi à toi, lecteur, et à tous ceux qui communiquent. Afin de montrer d'autres manières de rendre un acte de communication cohérent, je propose d'analyser les normes de ponctuation en vigueur, ceux-là qui, à partir des règles de grammaire, permettent de créer des formes stylistiques correspondants aux communiqués.

## 1.2. Les figures de style

Toute personne communique parce qu'il veut diriger un message à un groupe ou à une individualité d'un certain niveau sociolinguistique et culturel. Selon le contenu du message à transmettre, le locuteur adoptera un langage<sup>33</sup> déterminé correspondant<sup>34</sup> à la capacité d'entendement des récepteurs. Ainsi, par exemple, s'il veut communiquer quelque chose relatif au quotidien, il emploiera un langage commun, un vocabulaire et un style qui passent inaperçus ; et s'il veut

---

<sup>33</sup> Langue littéraire: les sujets parlants dans une langue ont la possibilité de communiquer entre eux par le biais d'une langue commune ou standard, acceptée par tous comme un véhicule normal de communication. À part cette modalité linguistique, dans certains domaines de la science et de la culture, il existe les dénommés langages spéciaux (scientifique, technique, juridique, littéraire, etc.) qui présentent des caractéristiques particulières. Le langage scientifique et technique, par exemple, est fondamentalement dénotative, monosémique et sans ambiguïté. [...], D. T. L.

<sup>34</sup> Langue littéraire : il n'y a aucun sens à utiliser, dans un texte scientifique, des recours expressifs propres au langage poétique, comme la rime, l'hyperbate ou la polysémie qui, en plus d'être inadéquats, gênent la transmission et la compréhension du message. C'est précisément à ces niveaux (phonétique, syntactique et sémantique) où se perçoivent avec plus de clarté les différences qui séparent la langue littéraire des autres langues spécifiques et de la langue quotidienne. D. T. L.

communiquer quelque chose de spécifique, il emploiera un langage technique, avec un lexique et un style recherché. Dans les deux cas, je démontrerai qu'aucune différence de langage freine la volonté des hommes à vouloir communiquer. En effet, tandis que les uns s'adaptent aux normes grammaticales qui ont pour but d'universaliser la façon de parler des hommes, les autres s'adaptent à des normes rhétoriques qui réduisent les communiqués entre les hommes. Et pendant que les uns ou les autres communiquent, il est des hommes qui, dans le but d'ajuster le langage à aucun niveau, rhétorique ou grammatical, adaptent les normes grammaticales au contexte poétique, et inversement.

### 1.2.1. Le blanc

Représenté par la transparence même de sa présence, le blanc existait déjà bien avant l'apparition de l'homme et du monde. En effet, représentative de la couleur limpide et transparente, le blanc est la marque de l'absence de signe de vie, ou plutôt, l'absence de vécu puisque c'est une fois naît que l'objet est sillonné des marques de la vie. En même temps, le blanc n'existe pas dans cette transparence

des choses puisque, si rien ne contraste avec lui, il passe inaperçu. De sorte que, au plus le blanc perd de l'espace, grâce à la vie des choses naturelles exposées aux intempéries du climat et à la course des animaux sauvages, au plus il gagne de vie puisque sa transparence contraste avec les sillons qui marquent les objets.

À partir de l'apparition de l'homme qui, d'un point de vue historique, se situe au début de la préhistoire, le blanc est de plus en plus exposé à disparaître car les premiers dessins<sup>35</sup> de l'homme et leurs représentations du cycle de la vie, ôtent au blanc son espace vital. En envahissant toutes les choses naturelles, que ce soit des pierres ou des morceaux de bois, de leurs longs et profonds traits, les hommes donnent la mort à l'espace vital du blanc mais aussi une vie utile puisque c'est ce même blanc qui permet de distinguer les traits.

---

<sup>35</sup> Dans le livre de Marcel Cohen, intitulé *La grande invention de l'écriture et son évolution*, le lecteur peut trouver la copie des premières représentations et gravures de l'homme sur la pierre, Impr. National, Paris, 1958, chap. 1

Jusqu'à la fin de la préhistoire, qui termine avec l'invention du premier alphabet<sup>36</sup> par les grecs, le blanc garde sa fonction utilitaire puisqu'il se passe de distinguer chaque représentation idéographique des objets à distinguer chaque son que compose les vingt-quatre lettres de l'alphabet. À travers cette figuration par des symboles de tous les sons vocaliques et consonantiques, les grecs amplifient et étendent les possibilités de communiquer. Le blanc qui s'était vu perdre de son espace vital à travers les dessins des hommes sur les choses naturelles, retrouve un espace artificiel car il apparaît dans le papier créé pour écrire, à savoir, le papyrus ou le parchemin.

Dans un moment d'essor de l'écriture, entre le IIIème et le IIème siècle avant Jésus-Christ, le blanc gagne de l'ampleur dans le même temps qu'il étend sa fonction distinctive à des groupes de sens. Loin déjà de ne servir qu'à distinguer les sons de l'alphabet, la présence du blanc est utilisé pour distinguer des groupes de

---

<sup>36</sup> Inventé par les grecs vers l'an VIII avant J. C., le premier abécédaire étendit son usage par les latins, qui y ajoutèrent un système d'accentuation. Op. cit. *La grande invention de l'écriture*, de Marcel Cohen

sens, séparés par ce que l'on appelle aujourd'hui des paragraphes<sup>37</sup>. C'est Aristophane de Bysance (257-189 av. J. C.) et Aristarque de Samothrace (220-143 av. J. C), entre autres grammairiens et critiques grecs, qui officialisent cet usage dans les livres qui composent la première et plus grande bibliothèque<sup>38</sup> d'Alexandrie. Et c'est Saint Jérónimo (347-420) qui, dans la traduction en latin des textes de la *Bible*, officialise la division de chaque *Evangile* en chapitre (*capitula* ou *tituli*), chacun portant un numéro de tinte rouge.

Et cette division, appliquée seule et originellement aux versets et aux strophes de la *Bible*, va très vite s'étendre à des domaines plus artistiques, tel la poésie. En effet, à travers sa présence après un certain nombre de syllabes, le blanc s'avère être le point de départ à la structuration du poème et à la création de figures de style. Régulé par des grammairiens spécialisés dans l'art de composer des

---

<sup>37</sup> Le blanc (de 3 lignes) est un des moyens dont dispose l'écrivain qui veut, à l'intérieur d'un chapitre, séparer des scènes qui diffèrent par les personnages, le lieu ou l'action. Charles Gourriou, *Mémento typographique*, Hachette, Paris, 1973, p. 105

<sup>38</sup> « C'est au III-II siècles av. J. C. que Ptolémée I Sôter créa la grande bibliothèque d'Alexandrie. », *La ponctuation*, Nina Catach, Presses Universitaires, 1994, p. 17



vers<sup>39</sup>, l'usage du blanc prend autant de place qu'il existe de strophes dans un poème. Ainsi, par sa présence entre deux, trois ou quatre vers, le blanc détermine la structure du poème puisque, ainsi divisé par l'espace, les deux vers espagnols<sup>40</sup> deviennent des *pareados*, *maximas* ou *sentencias*, ceux de trois vers deviennent des *tercetos*, *tercerillas*, *soleares* ou *tercia rimas*, et ceux de quatre vers, des *cuartetos*, *redondillas*, *seguidillas* ou *estrofas sáficas*. Et, en interrompant le sens du vers à un certain nombre de syllabes afin que soit créé le vers correspondant à une certaine strophe, le blanc donne lieu à une série de figures de styles, telle que l'enjambement, le rejet et le contre rejet.

Miguel de Unamuno met en doute l'usage systématique du blanc et, avec lui, l'utilité de composer des vers, car l'espace blanc ne sert qu'à donner une forme esthétique au communiqué sans prendre en compte son esthétique sémantique. En unissant, par exemple, les deux parties d'une même phrase par un enjambement

---

<sup>39</sup> Op. cit., *La ponctuation*, de Nina Catach, p. 19

<sup>40</sup> Le lecteur pourra trouver la définition de toutes les formes poétiques, vers, strophes, rythme et rime, dans *Versification espagnole et petit traité des figures*, Matilde et Albert Bensoussan, Presses de l'Université Rennes 2, Rennes, 1992, chap. 4

entre les quatrains de LA PRIÈRE DE L'ATHÉE, le sujet étant, en espagnol, inclus dans le verbe conjugué « résister » (v. 4) et l'objet, dans la « prière » des hommes (v. 5), le poète montre l'inutilité d'employer le blanc entre chaque strophe. Et à travers cette revendication, non seulement le poète rend au blanc l'essence de son existence, puisque toute sa transparence sera contrastée par les caractères de chaque mot, mais il suggère également de ne limiter la façon de communiquer à aucune esthétique ni sémantique préétabli.

Plus tard, au IV<sup>ème</sup> siècle, le blanc qui, par sa présence entre les mots écrits, servait à distinguer le sens de chaque mot et, ensemble, de chaque idée, voit étendre son utilité à l'oral. En effet, au fur et à mesure que les discours politiques et religieux se multiplient, donnant lieu à l'office d'orateur, le blanc s'imposât comme un signe entre l'énonciation des idées, et se marquait par une inspiration avant d'expirer les mots. Par cette pause respiratoire<sup>41</sup>, non seulement l'orateur reprenait son souffle mais donnait un sens et une existence au texte puisqu'il rythmait les

---

<sup>41</sup> « Selon Cicéron, Démosthènes (384-322 av. J. C.) qui avait le souffle court, utilisait déjà des signes pour couper sa phrase. », Op. cit. *La ponctuation*, Nina Catach, p. 12

groupes de mots au rythme de son coeur. Le blanc, lui, humanisé par le fait de symboliser l'acte durant lequel l'homme arrête de respirer, retrouve l'essence même de son existence puisqu'il naît et renaît à chaque fois que l'homme meurt.

Dans le domaine de la poésie, la pause<sup>42</sup> respiratoire est également de vigueur à la fin de chaque vers (on parle de *pause finale*) et dans le corps de chaque vers (on parle, dans ce cas, de *pause interne*). La durée de la pause orale est généralement équivalente à celle de l'espace en blanc entre les mots, la pause interne étant donc toujours plus brève que la finale. Afin de créer les pauses finales, les poètes emploient, soit le nombre de syllabes correspondant au type de vers, (huit syllabes si le vers est un octosyllabe, onze syllabes s'il s'agit d'un endécasyllabe) ; soit une figure de style qui permet de composer des vers sans dépasser ce nombre préétabli de syllabe (la synalèphe ou la synérèse, qui consiste à unir deux voyelles normalement séparés ; le hiatus ou la diérèse qui consistent à séparer deux voyelles

---

<sup>42</sup> Pause: repos ou silence qui se produit entre deux hémistiches d'un vers, à la fin d'un vers ou à la fin d'une strophe. Selon l'endroit où se produit cette pause, on l'appelle pause *strophique* (à la fin d'une strophe), *versale* (à la fin de chaque strophe) et *interne* (entre deux hémistiches). Cette dernière empêche la synalèphe et fait que le nombre de syllabe du premier hémistiché soit identique à celui qui se réalise à la fin d'un vers : si le vers se termine en *aguda*, on compte une syllabe en plus, si c'est un mot *esdrújula*, on compte une syllabe en moins. *D. T. L.*

contiguës ; l'enjambement<sup>43</sup>, le rejet et le contre rejet qui consistent à continuer la fin d'une phrase dans le vers suivant).

Alors qu'il utilise l'espace blanc pour marquer la pause finale entre chaque vers et la pause interne entre les mêmes, Miguel de Unamuno propose de rénover la structure du sonnet. Tout d'abord, il met en doute l'utilité de réaliser systématiquement une pause interne car, dans certains cas, en présence de compléments de manière (« avec les insomnies», v. 4, dans RÊVE FINAL), de condition ou autres dérivés (« de ne pas dormir », v. 3, RÊVE FINAL), la réalisation d'une pause médiale non seulement interrompt le rythme de la lecture mais ôte le sens au poème. Et le poète met également en doute l'usage systématique de la pause finale car, dans d'autres cas (le rejet au vers suivant de l'adjectif « malade » qui qualifie « la foi » de la voix poétique, v.v. 3 et 4, dans RÊVE FINAL), la séparation spatiale de

---

<sup>43</sup> Selon la théorie de Fouquières Becq : « Le vers, unité de mesure du langage poétique est le nombre de syllabes émises par la voix dans le temps de l'expiration ; et chaque vers est séparé du suivant par le temps aspiratoire, temps muet, si court soit-il. C'est donc cet intervalle, ce moment de silence, pendant lequel la voix reprend le souffle qui lui est nécessaire, que le vers doit franchir et doit traiter comme s'il n'était pas. En conséquence, il y a enjambement lorsqu'il y a suppression du temps aspiratoire, lorsque le sens et la cohésion syntaxique ne permettent pas d'introduire un temps aspiratoire, si court soit-il, entre la fin d'un vers et le commencement du suivant. », *Revista de Filología Española*, « Estructura del encabalgamiento en la métrica española », Antonio Quilis, éd. Aguirre, Madrid, 1964, p.p. 82-83

deux mots qui s'avèrent être sémantiquement unis, interrompt et ôte le sens du vers. En annulant les pauses finales et médiales, Miguel de Unamuno propose de ne plus distinguer les vers et de réguler la manière de communiquer à aucune limite spatiale, ni rythme préétablie, afin que tous les hommes soient libres de choisir la manière de communiquer.

À la même époque, du IV<sup>ème</sup> au VII<sup>ème</sup> siècle ap. J. C., dès que des mots homonymes apparurent, soit, des mots de même forme mais dont le sens diffère, une norme d'accentuation<sup>44</sup> surgit, permettant de distinguer les mots analogues. Existant d'abord sous la forme d'un point situé sur les voyelles toniques<sup>45</sup>, l'accent écrit multipliait progressivement ses formes selon l'influence des grammairiens latins. En effet, après avoir réunie dans une œuvre intitulé *De posituris* les prescriptions données par les alexandrins, les grammairiens latins, Donat (IV<sup>ème</sup> s.), Priscien (V<sup>ème</sup> s.), Cassiodore (VI<sup>ème</sup> s.), et Isidoro de Sevilla (VII<sup>ème</sup> s.),

---

<sup>44</sup> « C'est au I<sup>er</sup> siècle après J. C., à Rome, que Quintilien préconise de distinguer certains mots homographes par un *apex*, sorte d'accent aigu. Exemple de mots homographes : *málus*, pommier, et, *malús*, méchant. », Op. cit. *La ponctuation*, Nina Catach, p. 18

<sup>45</sup> « Les grecs avaient pris l'habitude de noter les initiales aspirés, voyelles ou « r » par les *pneumata*. On utilisa ensuite des points ou accents sur les voyelles ou syllabes toniques pour les homographes qui se prononçaient différemment. », Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p. 17

distinguèrent les manières d'accentuer les voyelles toniques selon deux critères : la longueur, brève ou longue, signalait la durée de l'accentuation, et la forme, droite ou semi-circulaire, sa prononciation grave ou aigue.

Aujourd'hui, chaque pays accentue les mots selon une règle d'accentuation<sup>46</sup> propre à sa langue et à sa culture. L'espagnol étant une langue chantante, la majeure partie des mots qui terminent par une voyelle, par « n », ou par « s », portent un accent tonique, soit une intonation plus forte de la voix sur l'avant dernière syllabe. Les quelques mots qui terminent par une consonne, sauf « n » et « s », portent l'accent tonique sur la dernière syllabe. Et les autres sont les mots qui, échappant à la règle générale, portent un accent écrit sur l'antépénultième (les *esdrújulos*) ou la voyelle précédent l'antépénultième (les *sobreesdrújulos*). Les mots qui portent deux ou trois voyelles contiguës ont généralement besoin, eux aussi, de la présence d'un accent écrit pour indiquer l'endroit où doit se prononcer l'accent tonique. Les voyelles se distinguent entre elles par un degré d'intensité, la [i] étant

---

<sup>46</sup> Pour les règles d'accentuation espagnoles, détaillées à la suite, le lecteur pourra trouver leurs énumérations et leurs descriptions dans la *Grammaire espagnol*, Gerboin Leroy, chap. 1

la plus faible de toutes, la [a] et la [u], les plus fortes, et la [e] et la [o], les intermédiaires. Suivant la règle générale d'accentuation, l'accent écrit sur l'une des voyelles ne s'avère être nécessaire que si la première des deux contiguës est plus faible que la suivante.

Si ces règles s'appliquent à tous les mots espagnols, ceux qui incorporent la structure d'un poème ne se soumettent à aucune règle car les mots ne sont pas suffisamment longs pour porter une intonation particulière, ou ne se prononcent jamais entièrement sans une interruption de la voix. En effet, si chaque mot se compose fondamentalement d'une racine étymologique qui n'excède pas le bi syllabique, aucun accent ne s'avère être nécessaire dans un contexte où aucune dérivation (thème verbal, préfixe ou suffixe) du mot « pur » n'est utilisé. Aussi, si certains bi syllabiques portent normalement l'accent tonique, dans un contexte poétique, aucun n'en porte car ils s'avèrent toujours être interrompus par des pauses phonétiques, nécessaires aux comptes syllabiques. Ainsi, Miguel de Unamuno empêche la diction en une seule voix du verbe « croire » conjugué en

espagnol, « creo » (v. 11 dans VICTOIRE !), en imposant la rupture phonétique entre les voyelles [e] et [o] par un hiatus. Entre les monosyllabiques composés de deux voyelles, le poète montre l'inutilité d'employer aucun accent car, si l'emploi de l'accent écrit sur la voyelle la plus faible sert à niveler le ton d'énonciation entre les deux voyelles, son usage équivaut, soit à ajouter une consonne entre les voyelles contiguës, ce qui annulerai la nécessité d'employer un accent écrit, soit à annuler les deux pour créer le son d'une troisième voyelle car, en les unissant, aucun des deux sons ne se distingue clairement.

Tout comme les grammairiens qui, enseignant une même manière de parler, imposent aux hommes l'application de règles de bon usage de la langue espagnole, Miguel de Unamuno propose aux poètes d'appliquer de nouvelles normes qui, tout en s'appuyant sur des figures de styles, rompent celles du langage poétique. En effet, si le savoir parler couramment est souvent unit au bon usage des règles grammaticales, le savoir parler particulièrement et personnellement est unit à l'usage d'aucune formes préétablies, telles que permettent les figures de styles.



Cependant pour savoir utiliser les figures de styles, il faut comprendre l'origine de leur création. C'est ce que je propose de développer à travers l'énumération des règles de bon usage de la virgule qui est naît, si non en même temps, à la suite de l'existence du blanc.

#### 1.2.1.2. La virgule

Naît durant la préhistoire, en même temps que les premières marques écrites des idéogrammes, le point est le premier signe graphique qui, comme le blanc, joue un rôle de distinction. En effet, au début sans nom, ni fonction qui la distingue des multiples traits des hommes, le signe du point est reconnu officiellement comme étant celui qui distingue un mot du suivant, au moment même où le blanc passe à distinguer les groupes de sens. Comblant donc l'absence esthétique du blanc, le point se voit attribuer le nom de *distinctio finitiva*<sup>47</sup>, et reste, jusqu'à l'époque carolingienne (752-987), représenté par un point situé au dessus de chaque fin de mot < ` >.

---

<sup>47</sup> Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p. 64

À partir du I<sup>er</sup> siècle et jusqu'au XIII<sup>ème</sup>, au fur et à mesure que se multiplient et se spécifient les écrits, d'autres signes<sup>48</sup>, dérivés du point, apparaissent pour donner aux textes plus de sens et de précision. Alors que le blanc se voit octroyer la nouvelle fonction de distinction des paragraphes, abandonnant sa dernière fonction, celle de distinguer les groupes de sens, au signe du point<sup>49</sup>, représenté alors par un point virgule < ; > (*per cola et commata*), un nouveau signe graphique, celui de la virgule, s'ajoute à la liste des règles de bon usage linguistique. Naît pour substituer la dernière fonction du point, qui était celle de distinguer chaque mot, la virgule se voit attribué le nom de *comma* ou *subdistinctio*, et reconnu sous le signe d'un point en bas < . >.

Cette première fonction de la virgule qui consiste à distinguer chacun des mots d'une phrase, sujets, verbes, compléments, par un point en bas, va donner

---

<sup>48</sup> Pour connaître l'ordre des signes selon leur force (valeur et fonction), en trois groupes, lire *La ponctuation*, de Nina Catach, p.p. 52-58. Après les apports de Saint Jérôme (III-IV<sup>ème</sup> siècle), on trouve un éventail d'accents, de pauses oratoires, de virgules ou de deux points, de points suivis d'une majuscule, dans tout les textes religieux et ceux d'autres genres. Op. cit., p. 19

<sup>49</sup> « C'est Saint Jérôme qui, en indiquant par un passage à la ligne les groupes de sens, donne l'idée aux grammairiens de distinguer ces groupes de sens par un *per cola et commata* (point virgule). », Op. cit., La ponctuation, Nina Catach, p. 19

lieu, dans un domaine poétique, à des figures de styles, telles que l'énumération, l'accumulation ou la gradation. À travers, par exemple, l'accumulation<sup>50</sup> de plusieurs termes de même nature, que ce soit par juxtaposition ou par coordination, le locuteur rend possible toutes les interprétations puisqu'il a remplacé le sens sémantique du communiqué par un sens syntaxique. Donc, sans aucun besoin de composer de belles phrases, grammaticalement correctes, ni de rechercher des termes rares, l'usage de la virgule dessine donc le sens original du communiqué, permettant aux hommes, préoccupés par la logique ou l'esthétique, d'atteindre un même niveau de communication.

Dans le deuxième quatrain à LA PAROLE, par exemple, Miguel de Unamuno se dirige à tous les hommes en représentant, à travers l'usage d'une énumération régressive<sup>51</sup> tant la continuelle recherche de liberté de la part de l'homme que la passivité de la majeure partie de ceux-là. En effet, en énumérant graduellement une

---

<sup>50</sup> Énumération ou accumulation. cascade, par juxtaposition, voire coordination, de plusieurs termes de même fonction qui s'inscrivent souvent dans les chemins de la pensée, Kokelberg, Jean, *Les techniques de styles*, Nathan, Paris, 1991, p. 118

<sup>51</sup> Gradation : énumération dans laquelle les termes sont disposés –relativement au sens– en ordre croissant (crescendo) ou en ordre décroissant (descrescendo). Op. cit., *Les techniques de styles*, Jean Kokelberg, Nathan, Paris, 1991, p. 119

série d'actes, le poète rend infini l'idée de recherche des hommes alors qu'en introduisant une condition à la fin de l'énumération (« cuando su alma suda », v. 7), il ôte également la réalité d'un tel comportement :

Por él el hombre deja de ser siervo,  
se vale de él en la batalla ruda  
y en él la apaga cuando su alma suda [...]

(v.v. 5-7, LA PALABRA)

Simple virgule jusqu'alors avec sa fonction distinctive, la virgule<sup>52</sup> se double à partir du Moyen Âge jusqu'au XVIème siècle pour donner lieu à d'autres figures de styles et d'autres manières de communiquer. Le blanc étant devenu un espace à éviter, pour des raisons d'économie de feuilles, c'est au signe du point que revient la fonction de distinction des paragraphes, représenté alors par un simple point <.>

---

<sup>52</sup> « Tourné vers ce qui vient d'être écrit, la virgule peut être simple ou double. Elle est double lorsqu'elle entoure les segments syntaxiques, tout comme les parenthèse ou les traits d'union. », Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p.55

nommé *periodus*<sup>53</sup>, et, c'est à la virgule que revient alors la fonction de distinction des groupes syntaxiques, représenté alors par une barre oblique < / > nommé *suspensivum*<sup>54</sup>.

Entourant nécessairement une unité linguistique dans le corps d'une phrase principale, la double virgule va permettre une multitude d'interprétations car elle oblige le lecteur à analyser l'unité linguistique dans son contexte et hors de lui. Autrement dit, l'analyse de l'unité linguistique entourée de virgules permet autant la communication collective qu'individuelle puisque, tout en gardant son propre sens, elle adhère son sens au contexte dans lequel elle s'insère.

L'usage de la double virgule peut enfermer un sujet différent duquel on s'attend grammaticalement, ce qui donne lieu à l'anacoluthé<sup>55</sup>. Ainsi Miguel de

---

<sup>53</sup> « Le point désigne que la période est complète et que le sens est complètement achevé. Les deux points servent souvent à marquer le milieu de la période, ou un sens moins achevé que ne marque le point : le point avec la virgule marquent un sens moins complet que les deux points, et plus complet que la virgule. », *Grammaire générale*, de Buffier

<sup>54</sup> Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p. 64

<sup>55</sup> Anacoluthé : Dérapage syntaxique qui se manifeste, dans le développement d'une phrase, par un changement brutal de sujet grammatical ou encore par le surgissement d'un sujet grammatical

Unamuno met en relief l'unité linguistique espagnole « a su amado » dans un sonnet où la voix poétique ne parle que de son propre désir, RÊVE FINAL. En effet, annoncé à la troisième personne du singulier, l'aimé apparaît comme étant une personne différente de la principale qui prie à la première personne. En même temps, la fonction de l'unité linguistique étant de compléter la phrase principale, la voix poétique cachée derrière le pronom personnel « me » du sonnet se confond au pronom « su » de l'aimé, ne faisant plus qu'un. Par cette unification de tous les êtres qui composent la voix poétique, l'emploi d'un anacoluthes s'avère être inutile :

Haz que me dé, a su amado, sueño que no sacia [...]

(v. 5, SUEÑO FINAL)

Consistant à souligner une pensée, à suggérer plus en disant moins, ou à affirmer les choses par négation du contraire, la litote<sup>56</sup> entoure également une

---

différent de celui qui était grammaticalement attendu. Op. cit., Kokelberg, Jean, *Les techniques de styles*, Nathan, Paris, 1991, p. 120.

<sup>56</sup> Litote: formulation selon laquelle on cherche à souligner une pensée en l'exprimant de manière pudique. C'est l'art de suggérer plus en disant moins. Le plus souvent on affirme les choses par la négation du contraire. Op. cit. *Les techniques de style*, Jean Kokelberg, p. 128.

unité linguistique qui contredit la proposition principale pour la compléter. Ainsi par exemple, dans LA PRÈRE DE L'ATHÉE, Miguel Unamuno met en doute la réalité du sujet à qui la voix poétique dirige ses plaintes, soit, en espagnol « Tú, Dios, que no existes » (v. 1) puisque la voix se dirige à Dieu qu'elle nomme et qu'elle tutoie mais qu'elle caractérise de non existant. Et si la forme négative du verbe « exister » caractérise Dieu, celui-ci existe à chaque fois qu'il complète, d'un point de vue grammatical, le pronom personnel espagnol « Tú », qui, à son tour, cesse d'exister à chaque fois qu'il complète la locution espagnole « Dios que no existes ». Par cette incessante et nécessaire union des opposés, l'emploi d'une quelconque litote devient inutile :

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes, [...]

(v. 1, LA ORACIÓN DEL ATEO)

Une autre figure de style qui est créée à partir de l'usage de la double virgule est le retardement<sup>57</sup> de l'annonce du sujet grammatical. Le procédé syntaxique du retard du sujet consiste à donner priorité à la description d'une série de circonstances avant d'annoncer le sujet. À travers l'unité linguistique du vers 3 dans LA PRIÈRE DE L'ATHÉE, Miguel de Unamuno ne met pas en relief le récepteur du discours en le décrivant, tel que le retard de son annonce, comme étant une personne lâche qui ne fait que donner du tort aux plus malheureux, et un tricheur qui ne fait que tromper son prochain. En ajustant les caractéristiques du sujet concerné au retard de son annonce, le poète rend inutile l'emploi d'une telle figure de style :

[y en tu nada recoje estas mis quejas,]

Tú que a los pobres hombres nunca dejas

sin consuelo de engaño.

(v.v. 2-4, LA ORACIÓN DEL ATEO)

---

<sup>57</sup> Retard du sujet: procédé syntaxique de retardement délibéré d'un élément important de la phrase, en l'occurrence le sujet grammatical ou le sujet du discours. Avant de désigner l'être ou l'objet décrit, ce procédé multiplie les circonstances de temps, de lieu, etc. Op. cit., *Les techniques de style*, Kokelberg, p. 182.



L'usage de la double virgule peut également mettre en avant une précision, une restriction, une recommandation ou une réflexion lyrique à travers l'insertion d'un discours ou d'une phrase indépendante au milieu ou à la fin d'un texte, ce qui va donner lieu à l'enchâssement stylistique<sup>58</sup>. En ajoutant, par exemple, dans la dernière strophe au RÊVE FINAL, la définition de celui-ci, le poète figure le rêve comme étant le dernier état vécu par l'homme mais aussi comme celui qui naît de chacun des autres états décrits précédemment, suggérant ainsi qu'aucuns d'eux n'existeraient sans le précédent :

Ese sueño es mística laguna

que en eterno bautismo de riego abrileno

con su hermana la muerte la vida reanuda.

(v.v 12-14, SUEÑO FINAL)

---

<sup>58</sup> Enchâssement stylistique: au lieu de fournir une précision au début ou au terme de la phrase, on la glisse à l'intérieur même de la phrase, soit entre virgules, soit entre tirets. Grâce à la pause, créée par la segmentation de la phrase, relief est donné à une précision, une restriction, une réserve, un rappel, une parenthèse ou une réflexion lyrique. Op. cit. *Les techniques de style*, Kokelberg, p.p. 180-181

Vers le XVIII<sup>e</sup>ème siècle, la double virgule sera peu à peu abandonnée pour concéder à l'usage de la double parenthèse<sup>59</sup> le rôle de mettre en relief une explication, une réflexion, une référence, sans pour autant confondre celle-ci à l'idée principale qui dirige le discours ou la narration dans laquelle elle s'insère.

À travers l'histoire de l'évolution de la virgule, j'ai démontré que les figures de style naissent toujours du bon usage de la ponctuation. Afin de remettre à l'ordre du jour toutes les figures de style, je propose maintenant d'énumérer et de définir toutes celles qui naissent des différents modes d'usage du caractère cursif.

### 1.2.2. La calligraphie cursive

Naît pour substituer les hiéroglyphes de l'Ancien Empire des égyptiens, vers le III<sup>e</sup>ème siècle av. J- C., l'écriture cursive diffère selon le genre du texte où il

---

<sup>59</sup> « Les parenthèses encadrent une explication, une réflexion, une référence, qu'on ne veut pas fondre dans le texte. La parenthèse (signe et contenu) s'intercale entre le mot qu'elle concerne et la ponctuation. Voir également les différents usages de la parenthèse. », *Mémento typographique*, Charles Gourriou, p. 96

s'insère. Entrelaçant harmonieusement les lettres entre elles, l'écriture cursive, utilisée pour la transcription des textes religieux, était appelée écriture hiératique, du grec *hieralikos*, qui signifie sacerdotal, tandis que celle qui entrelaçait les lettres de manière plus marquée était appelée démotique (dêmos), qui veut dire populaire, car elle était utilisée pour tous les autres types de texte.

Ce sera un demi siècle après l'invention de l'imprimante par l'allemand Gutengerg<sup>60</sup>, délai durant lequel tous les genres littéraires sont imprimés des mêmes touches métalliques, qu'un imprimeur italien, Alde Manuce crée des touches qui représentent la lettre grecque avec laquelle on écrivait les poèmes. À partir de cette invention, chaque genre littéraire sera classifié et répertorié selon son caractère d'impression : la bâtarde<sup>61</sup> sera propre aux textes juridiques, religieux et

---

<sup>60</sup> Johannes Gutenberg de Mayence fut l'inventeur de la première imprimante métallique mobile, en 1400, permettant l'impression successive d'un grand nombre d'ouvrages, Op. cit., *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Cohen Marcel, Impr. National, Paris, 1958.

<sup>61</sup> Bâtarde : un certain type de lettre à la main, originaire d'Italie, et étendue en Espagne à la moitié du XVIème siècle ; elle est inclinée vers la droite, de courbes bien appréciées, et les différents profils sont le résultat de la coupe et de la position de la plume et non de la plus ou moins grande pression de la main, *M. M.* ou dans *La ponctuation*, de Nina Catach, p. 94

administratifs, le caractère romain<sup>62</sup> indiquera que l'ouvrage est latin, et le caractère cursif<sup>63</sup> indiquera qu'il s'agit d'une œuvre poétique.

Cependant, dans le sonnet intitulé LA PAROLE, le poète fait imprimer en romaine les vers qui devraient être imprimés en cursive, et en cursive, les versets de la *Bible* qui devraient être imprimés en romaine, produisant ainsi une véritable confusion des genres littéraires. En effet, par cette inversion du caractère d'impression, Miguel de Unamuno donne un caractère poétique aux versets insérés dans son sonnet, tandis que les vers revêtent un caractère biblique puisqu'ils n'appartiennent plus à aucun genre littéraire.

Mais, dès le XVIème siècle, le caractère cursif étant beaucoup plus chère et beaucoup moins agréable de lire que le romain<sup>64</sup>, son usage est réduite à la fonction d'illustration. En effet, détachée des autres caractères, de la romane ou de la

---

<sup>62</sup> Romane : lettre manuscrite ronde. Caractère d'imprimante courante, de traits ronds. *M. M.*

<sup>63</sup> Cursif : Lettre tracée à la main, avec aisance et sans spéciale attention. Lettre d'imprimante qui imite dans la forme (non dans l'enlacement) celle de la main. *M. M.*

<sup>64</sup> La cursive ne distinguera plus le genre littéraire de l'œuvre publiée car, à partir du XVIème siècle, tous les genres seront à nouveau imprimés en caractère romain.

bâtarde, par la beauté de sa courbe et l'enlacement de ses lettres, la cursive raréfie ses apparitions pour les rendre exemplaires car, dès qu'elle apparaît, c'est pour mettre en relief l'idée ou le sentiment d'un écrivain qui est inséré<sup>65</sup>, à titre d'exemple, dans une autre œuvre. Devenant d'usage propre aux critiques littéraires<sup>66</sup>, le caractère cursif représente, de par sa typographie, la beauté même de l'exemple, l'exemple par excellence, celui qui ne peut en aucune façon être contredit.

Si un modèle s'avère être exemplaire, c'est parce qu'il se présente sous une forme unique ; de sorte que sa répétition sous diverses formes détruit nécessairement cette valeur de modèle. Ainsi, en citant un verset de Saint Jean (le 1, I, de l'*Évangile*) et un autre de Saint Mathieu (le VI, 9) dans le corps d'un sonnet qui ne fait que décrire la nature et la fonction de LA PAROLE, Miguel de Unamuno

---

<sup>65</sup> Citer c'est rapporter un texte à l'appui de ce que l'on avance. Le texte ainsi rapporté, possédant une valeur propre, doit en être distingué typographiquement, afin que le lecteur soit renseigné sur l'origine des textes. Op. cit. *Mémento typographique*, Charles Gourriou, p.p. 62-67. Et, citer : répétition ou copie d'une phrase, du vers ou fragment de texte appartenant à un locuteur ou un auteur déterminé, qui s'insère dans la communication ou dans l'œuvre d'un autre auteur. Cette copie ou insertion peut être consciente ou inconsciente, exacte ou partiellement modifiée. *D. T. L.* Citation : *citare* : mettre en mouvement, convoquer devant le tribunal. *M. M.*

<sup>66</sup> Critique (littéraire) : du grec *kritikê* (XVI), art et action de juger et d'évaluer. *M.M.*

rend impossible l'exemplarité de l'écrit en cursif. D'une part, le poète détruit la beauté de la citation en cursive en ôtant la moitié du verset de Saint Jean, et il donne à ce même verset une utilité d'objet puisque, inséré dans son sonnet, il sert à compléter son vers composé seul d'un sujet. D'autre part, si aucun mot du verset ne manque, tel le verset de Saint Matthieu, le poète détruit sa fonction d'illustration pour lui donner le caractère affirmatif d'une nouvelle qui, à son tour, s'avère être complétée et illustrée par les vers du poète.

Au-delà de servir à mettre en relief l'extrait d'un texte, tiré d'une œuvre et inséré dans une autre, -cette fonction sera, au cours des XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècles, jouer par les guillemets, le double alinéa ou la note en pied de page-, la cursive<sup>67</sup> sert dans le domaine théâtral à souligner un discours dit rapporté<sup>68</sup>, c'est à dire, un discours énoncé par une voix différente de celle de son véritable auteur.

Représentative maintenant d'une voix absente, la cursive permet, de par sa forme

---

<sup>67</sup> La cursive de la citation sera substituée par la mise en relief du texte cité par un guillemet, un double alinéa, ou une note en pied de page. Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p. 40 et 70

<sup>68</sup> Propre au domaine théâtral, le discours rapporté est celui qui est énoncé par un autre personnage que celui d'origine. Voir aussi « Les marques du discours rapporté » : le discours rapporté peut se référer à une citation d'auteur, à un discours fictif ou intérieur, à un relevé d'information, à des paroles, prononcées ou écrites, à un discours direct ou indirect, à des dialogues suivis, etc. Op. cit., *La ponctuation*, Nina Catach, p. 40

courbe et tremblante, de donner la sensation d'une vive voix qui s'exprime en direct. Parce que la cursive est énoncée d'une voix tremblante, et que la romaine s'énonce d'une voix naturelle, le lecteur a la sensation d'un véritable dialogue entre deux personnages. De sorte que, la cursive caractérise et personnalise, de par la singularité de ses formes, une voix qui a l'origine s'avère être absente, tandis que la voix qui énonce réellement le discours devient, par absence de caractère d'impression, impersonnelle.

Dans le corps du sonnet intitulé LA PAROLE (v. v. 1 y 9) toutefois, le caractère cursif qui distingue la voix des différents Saints, celle de Jean et de Mathieu, donne l'apparence d'un monologue universel car aucune voix, ni aucun sujet, n'est vraiment distinct. En effet, alors que la cursive indique que les voix sont rapportés de la *Bible*, elle devient également représentative de la forme d'une voix inconnue et d'un sujet quelconque : d'un côté, en insérant la moitié d'un verset, celui de Saint Jean, le poète réalise nécessairement des changements syntaxiques qui produisent un changement de sens. Par ces modifications, le poète falsifie la voix du véritable

auteur des versets et la rend même méconnaissable. Et, s'il copie littéralement tout le verset, celui de Saint Mathieu par exemple, le poète reflète une voix impersonnelle car, sans pronom personnel qui la représente (le verbe espagnol est conjugué à l'impératif), Saint Mathieu se fait le porte parole de tout le monde et sa voix devient celle de tout le monde.

Au XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle, après le succès du genre théâtral, c'est le roman et l'essai qui sont en plein essor. Dans ce nouveau contexte, la cursive cède également son rôle de distinction du discours rapporté à d'autres formes, telles que l'incise, le tiret ou l'emploi d'un verbe clé, tel le verbe « dire », pour jouer le rôle de mise en relief des termes populaires et étrangers. En effet, tandis que certains écrivains, influencés par la littérature étrangère, revendiquent un avancement de la littérature, et les autres, un retour aux origines, le caractère cursif sera utilisé par les plus conservateurs pour mettre en relief les termes populaires, souvent insolites, tandis que, les libéraux l'utiliseront pour mettre en relief les termes étrangers, souvent spécifiques. Soit, si les écrivains distinguent le langage du peuple et celui



du monde, le caractère italique, lui, devient la représentation de la voix du peuple et celle de l'étranger, le porte parole du singulier et celui du général.

Dans le genre poétique, l'emploi de la cursive ne fait que confondre les deux réalités car, unies celles-ci par une nécessité sémantique, la réalité représenté par la cursive devient toujours le signe ou l'image de la réalité représenté par le caractère romain, et vice-versa, donnant lieu à une métaphore<sup>69</sup>. Dans LA PAROLE par exemple, le monde divin, représenté par l'impression en cursive du verset de Saint Jean paraît se distinguer du monde poétique de Miguel de Unamuno, représenté celui-ci par le caractère romain des vers. En réalité, par l'insertion et la complémentarité du verset dans le vers, l'image du peuple de Dieu se reflète sur le monde poétique autant que le monde poétique se reflète sur le monde divin. De cette manière, le poète crée l'illusion d'une réalité dans laquelle ni le monde

---

<sup>69</sup> Métaphore: est un procédé linguistique et littéraire qui consiste à désigner une réalité par un autre nom qui a une certaine ressemblance. Depuis la rhétorique gréco-latine ont considérée la métaphore comme étant une comparaison implicite, fondée sur le principe de l'analogie entre deux réalités, différentes en certains aspects et ressemblante en d'autres. Dans toute comparaison il y a un terme réel, qui sert de point de départ, et un terme évoqué que l'on désigne généralement comme étant une image. *D. T. L.*

littéraire, ni le monde divin ne sont créés comme deux entités individuelles, mais comme une entité unique, encore irréaliste.

À travers la description de l'emploi et du rôle de la cursive à chaque époque de grands changements techniques et littéraires, j'ai démontré qu'il n'existait aucune méthode type pour communiquer. En effet, que l'on tente d'énumérer les possibles formes du blanc dans la création poétique, les possibles figures de styles créées à partir du bon usage de la virgule, ou la transparence du rôle de la cursive, le sens du communiqué s'avère toujours être figurée à travers la manière de ponctuer, d'ordonner et de caractériser les mots. La preuve en est que, si quelqu'un tente de répéter un communiqué, comme je vais essayer de faire par la suite, il se rendra aussitôt compte que le communiqué répété ne sera jamais le même que l'original, ni dans sa forme, son rythme et son ton, ni dans son contenu ou son sens.

## 2. La figuration

Afin de démontrer à nouveau qu'aucune voix ne parle d'aucuns objets précis, et que la seule chose qui subsiste dans le communiqué est le sentiment de doute, je n'utiliserai aucune forme particulière de communiquer. Pour construire ce communiqué, je m'appuierai sur l'analyse du verbe, entendu dans tous son sens, actif ou passif, et dans tous les autres sens qu'offre son aspect verbal.

### 2.1. La transparence de la voix

LA VOIX DÉCOMPOSÉE: le premier élément, nécessairement présent dans une phrase, et qui permet de distinguer le sujet actant est, en espagnol, l'emploi du verbe conjugué. Généralement situé avant l'objet sur lequel il agit, le verbe conjugué indique, par l'aspect du morphème, le sujet de l'action. En effet, tous les verbes se composent d'un lexème qui est la racine invariable du verbe, celui qui indique son sens, et d'un morphème qui, variable selon la personne, le mode et le temps conjugué, détermine, entre autres, le sujet de l'action.

Lorsque le locuteur narre à son récepteur un événement, il n'emploiera jamais son propre nom dans la phrase pour s'identifier comme étant le sujet qui agit, qui subit ou qui observe l'action, mais emploiera le verbe conjugué, à la première personne s'il est le sujet de l'action, ou à la troisième personne s'il est le spectateur ou celui qui subit l'action. Alors qu'il croit ainsi être identifié par le récepteur, le locuteur s'avère être quelconque puisque la première ou la troisième personne du verbe conjugué n'identifie personne en particulier. Et si, en principe, le récepteur ne se sentait pas concerné par le thème abordé par le locuteur, il s'identifie aussitôt à travers la première ou la troisième personne du verbe conjugué. Autrement dit, si tous les récepteurs peuvent s'identifier à la personne grammaticale du verbe, mais qu'aucun locuteur n'apparaît identifié par cette même personne, tous sont sujets à devenir l'objet d'une communication, sans qu'aucun ne soit sujet à communiquer.

Le morphème du verbe ne réfère à aucun sujet non plus quand le verbe conjugué à la première personne du singulier est précédé de l'article indéfini

espagnol, comme « lo vivo », quand il est utilisé au participe passé précédé du même article indéfini, « lo vivido », ou quand il est à l'infinitif et précédé de l'article défini espagnol, « el vivir ». En effet, être un sujet, ce n'est pas être identifié comme tel par le morphème du verbe qui, à travers le sens contenu dans sa racine, confirme la réalité d'une action provoquée ou subie, mais c'est faire en sorte que la racine du verbe agisse, sans agir lui-même. C'est l'article défini ou indéfini<sup>70</sup> qui, comme porteur de l'acte contenu dans le verbe et point de départ à la réaction du verbe, agit sur le verbe en lui octroyant une régularité, une constance et une situation temporelle. Ainsi, dans le sonnet intitulé VICTOIRE!, la mémoire du générale ne « brille » pas (v. 8) sans l'article défini « le » qui allume constamment la lumière de cette mémoire chez l'homme.

Mais si le sujet actif se trouve dans l'usage d'un article défini ou indéfini, précédant un verbe substantivé, infinitif ou participe, aucun sujet n'existe dans

---

<sup>70</sup> Pour la fonction de l'article défini ou indéfini sur le verbe, cf. *Grammaire descriptive de la R. A. E.*, (Tomo I), Espasa, Madrid, 1999

l'usage de possessifs ou d'articles définis qui introduisent des substantifs puisque, par leur nature, ces substantifs<sup>71</sup> ne peuvent pas être activés.

L'INVERSION DE LA VOIX : lorsqu'un sujet parle d'un objet possédé, c'est l'adjectif possessif qui, accordant l'aspect de sa forme avec le substantif qu'il introduit, indique le genre et le nombre du possesseur et celui de l'objet possédé. Bien que le possesseur et le possédé semblent se distinguer, en réalité, ils ne font qu'inverser, confondre et perdre chacun leur identité, car, d'un point de vue spatial et grammatical, ils s'avèrent être nécessairement unis. Soit, tandis que l'objet prend possession de la nature active et personnelle du sujet, le possesseur est revêtu de la matière concrète de l'objet, de telle manière qu'aucuns d'eux n'arrivent à être une entité individuelle et unique. Et lorsque le sujet et l'objet ne se composent pas de matière palpable mais de substance abstraite, telle « l'esprit » de « la voix » poétique

---

<sup>71</sup> “Le genre grammatical, une telle division répond à la nature des choses seulement lorsque ces mots s'applique à des animaux, lesquels peuvent être mâle (genre masc.) ou femelle (genre fém.). Mais aux autres noms aussi on assigne quelques fois le genre masculin ou féminin. Sont généralement masculins les noms terminant en “o”, et féminins, les mots terminants en “a”. Ceux qui terminent par une autre voyelle ou une consonne sont généralement masculin.”, Étude de Grammaire Espagnol, M. M., IIIème partie

de Miguel de Unamuno dans l'intitulé LA PRIÈRE DE L'ATHÉE (v.v. 6-8), aucun d'eux n'arrive pas même à exister.

LA VOIX EN DILATATION : le pronom personnel, obligatoire en français mais pas en espagnol, permet également d'identifier le(s) sujet(s) de l'action, le genre et le nombre du sujet dont parle ou à qui parle un locuteur. Si le pronom employé est celui de la première ou de la deuxième personne du singulier ou du pluriel (« je », « nous » ou « tu » et « vous »), celui-ci nous permet de connaître le nombre, singulier ou pluriel, des récepteurs concernés par le communiqué, inclus le locuteur ; mais il ne nous permet pas cependant de connaître le genre, féminin ou masculin, de notre locuteur, ni celui des récepteurs inclus dans le communiqué. En effet, l'emploi des premières et deuxièmes personnes du pronom personnel nous permet de savoir si le locuteur s'inclus entre les dirigeants de l'action (« nous »), ou s'il s'exclus (« tu » ou « vous »), mais, qu'il soit un actant direct (« je »), qu'il s'inclut indirectement dans l'action au même titre que les sujets à qui il se dirige (« nous »), ou qu'il s'exclut de l'action (« tu », « vous »), ni lui, ni les récepteurs et les probables actants,

n'apparaissent identifiés puisque, sans genre qui les détermine, ils se confondent parmi le genre de l'espèce humaine. Et si le tutoiement du locuteur au récepteur ne nous permettait pas de connaître la catégorie du genre du récepteur, le vouvoiement espagnol (« usted », « ustedes ») aux récepteurs ne nous permet pas non plus de connaître le statut qui les distingue du locuteur.

Pareil à l'emploi de la troisième personne du singulier ou du pluriel (il, ils ou elle, elles), le locuteur croit distinguer également le sujet dont il parle par l'emploi d'un nom propre ou d'un surnom. Le nom propre, écrit en majuscule, et le surnom, en minuscule, et précédé généralement de l'article défini, désignent une personne en particulier. Néanmoins, chaque nom propre étant de fréquence usuelle, selon l'époque et le pays d'origine, il perd son identité à chaque fois qu'il est cité par un locuteur car il se réfère à plusieurs personnes à la fois et, donc, à personne en particulier. Si à l'inverse, le nom propre n'est pas usuel, tel le nom de Dieu qui est propre à lui-même, le locuteur qui le cite ne désigne personne non plus car le nom de Dieu reste un être abstrait et, donc, inconnu de tous. Les sujets désignés par un



surnom n'apparaissent pas non plus identifiés car le surnom n'indique qu'une caractéristique parmi tant d'autres de la personne désigné. Ainsi, le nom de « Dieu » à qui dirige la voix poétique de [LA] PRIÈRE [DE L'ATHÉE] de Miguel de Unamuno s'avère être aussi inconnu que le locuteur qui le nomme.

Alors que le but de ce communiqué était de démontrer la transparence de la voix locutrice que ce soit à travers le morphème, l'adjectif possessif ou le pronom personnel, aucun récepteur, ni lecteur n'a semblé exister parce qu'aucun communiqué ne s'avère entendu par tout le monde s'il réfère à un objet ou à un sujet précis. Dans le but de montrer aux lecteurs la manière de ne parler d'aucuns objets précis ou la manière de n'atteindre jamais aucun objet dans l'acte de communication, j'analyserai les sens de deux verbes conjugués espagnols, *recordar* et *rogar*.

## 2.2. La ausencia de objeto

Todos solemos emprender un acto de comunicación para llegar a un fin, que es siempre el de informar a alguien o de informarse a sí mismo de algo. Para que se cumpla, dicha finalidad reviste necesariamente la forma de un acto que dura en el tiempo. Es el verbo que representa este tiempo, pues, se compone de un morfema que diversifica el tiempo y el modo del acto, de un tema verbal que especifica su sentido y, a veces, de un prefijo, un sufijo, un pronombre o un artículo que motiva o frena su acción. Del modo que sigue, la *Gramática descriptiva de la Lengua Española*<sup>72</sup> pone de manifiesto el carácter variable del aspecto del verbo:

*Los verbos se manifiestan en distintas formas léxicas, se conjugan para significar diferencias de modalidad en la consideración del evento por parte del hablante; diferencias de aspecto en la forma de desarrollarse o producirse la acción, acabada o no; diferencias de momento: presente, pretérito o futuro; y diferencias en*

---

<sup>72</sup> R. A. E., *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, 1999, (T. III), cap. 75, p. 4917

*cuanto a las personas que intervienen en la realización del evento de que se trata y su número.*

Por no dilatar este comunicado en aspectos inútiles, visto el gran número de verbos existentes en español, me ceñiré en analizar dos actos, el recordar de un sujeto anheloso por recobrar el modo de vida pasado, y el ruego, luego, del mismo por alcanzar un modo de vida aún desconocido.

RECORDAR: compuesto de un prefijo “re-”, este verbo dota el evento de un valor repetitivo<sup>73</sup>. Asimismo, cabe distinguir dos tipos de recuerdos: el que, activado por el hombre mismo, reactiva toda una serie de actos pasados sin que el primer recuerdo haya existido o terminado, y el que, activado por otro, hombre o acto, perdura sin evolucionar nunca.

---

<sup>73</sup> “La manera en que un evento (acción, procesos y estados) se desarrolla o ocurre: implicando un cambio (madurar) o la ausencia de cambio (estar verde), alcanzando un límite (llegar) o careciendo de él (viajar), de forma única (disparar) o repetida (ametrallar), de forma permanente (ser español), habitual (cortejar) o intermitente (parpadear).”, Op. cit., *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, cap. 46, p. 2979

El que dinamiza<sup>74</sup> el recuerdo porque quiere hacer surgir determinadas personas, determinados actos y dijeses, no conseguirá nunca alcanzar su objetivo, pues, mientras narra un recuerdo, éste tiene lugar, y mientras tiene lugar, éste cambia y progresa en el tiempo. Durante esta progresión, el recuerdo ya se ha dilatado en todas las demás direcciones y sentidos posibles, dejando así de alcanzar algún fin. Y, soliendo el narrador emplear el pretérito indefinido<sup>75</sup>, el narrador induce los actos recordados a volver y a seguir actuando en el presente, y eso, durante todo el tiempo del recuerdo. En efecto, como el presente, el pretérito indefinido es otro tiempo que, en cuanto es conjugado, lleva la raíz verbal a reactivarse sin otra limitación que la indicada por el aspecto verbal, el que informa sobre la extensión temporal del evento<sup>76</sup>. Así, por ejemplo, durante el tiempo de su recuerdo, la voz poética de LA

---

<sup>74</sup> “Un evento dinámico es un evento que ocurre y que, mientras ocurre, cambia o progresa en el tiempo. Ese cambio puede percibirse a través de una percepción directa del evento en su desarrollo, o a través de una percepción indirecta de los resultados del evento. Cuando lo que se percibe son los resultados, el evento en cuestión implica un cambio hacia un estado o un lugar o el propio cambio de estado o de lugar. Cuando el evento se percibe directamente, en su desarrollo, describe un estado de cambio.”, Op. cit., *Gramática descriptiva de la RAE*, T. II, cap. 46, p. 3018

<sup>75</sup> “En lo referente a la relación temporal de pretérito es ineluctable advertir que el español común establece una diferencia entre ella y la relación temporal expresada por la forma compuesta “he cantado”. [...] Las significaciones expresadas por “canté” y “he cantado” coinciden en enfocar el proceso como primariamente anterior a un punto de referencia. En el caso de “canté” la referencia no es otra cosa que el centro déictico del sistema temporal, mientras “he cantado” introduce la precisión de una relación de simultaneidad entre esa referencia y el punto de origen.”, Op. cit., *Gramática de la R. A. E.*, T. II, cap. 44

<sup>76</sup> “La extensión temporal puede ser un periodo ilimitado, un intervalo de tiempo o un instante”, Op. cit., *Gramática descriptiva de la R. A. E.*, (T. II), cap. 46, p. 2979

ORACIÓN DEL ATEO que reactiva el “endulz[ar] del ama” (v. 8) no acaba nunca de ser endulzada ya que, además del modo en el pretérito indefinido, la raíz del verbo “en-<sup>77</sup>” conlleva la idea de alcanzar un estado tal de dulzura que impide el cesar del acto.

En el sujeto pasivo, el acto de recordar suele ser activado por el acto de otro sujeto; de modo que el recuerdo existe durante todo el tiempo<sup>78</sup> que dura el primer acto, sin progresar, ni alcanzar nunca algún fin. En el soneto titulado LA ORACIÓN DEL ATEO, es el “alejarse” de Dios (v. 6) que activa indefinidamente el recuerdo de la voz poética. Pues, formando parte el verbo “alejarse” de los verbos que no se terminan nunca<sup>79</sup>, porque carecen de punto de llegada, el recordar activado por el primero tampoco acaba nunca de realizarse. Y, si la voz poética anhelaba reproducir aquel nuevo modo de vivir, también suele temer alcanzarlo porque se sitúa en un espacio-tiempo

---

<sup>77</sup> En-: preposición (latín *in*) marca el lugar, el tiempo, el estado, la manera, la materia, etc. R. A. E.

<sup>78</sup> “Un estado es un evento que no ocurre sino que se da, en cada momento del periodo de tiempo a lo largo del cual se extiende. Un estado está léxicamente incapacitado para expresar un cambio o progreso durante el tiempo en el que se da; puesto que no avanza, no puede dirigirse hacia un límite ni alcanzarlo. Se limita a mantenerse durante un tiempo, de forma que es inherentemente no delimitado y durativo: continuo.”, *Gramática descriptiva de la RAE*, cap. 46, p. 3012

<sup>79</sup> “[...] existen verbos que denotan eventos que no cambian (odiar, saber) o que cambian (construir, trabajar), que acaban (nacer, morir) o que no acaban (andar, viajar), o verbos que denotan eventos que ocurren en un momento (llegar, disparar), y verbos que implican una duración del evento descrito (discurrir, dormir).” Op. cit., *Gramática descriptiva de la R. A. E.*, (T. II), cap. 46, p. 2994

pasado, fuera de lo común. En tal estado de ánimo, el sujeto suele pedir ayuda a una tercera persona.

ROGAR: comúnmente definido como el acto de pedir a alguien, como favor o gracia, que haga cierta cosa (M. M.), este verbo de origen causal implica, para tener efecto, un desplazamiento, físico y jerárquico, del sujeto rogante hacia una tercera persona, distinguida y honrada.

Distintos entre ellos, los hombres siempre resultaron clasificados, según la pertenencia a cierta categoría jerárquica, de la más importante al menos, y según su número, de los más numerosos a los menos. Con el fin de superar dicha diferencia jerárquica y física, el solicitante suele empezar el ruego por el acto esperado, pues, así empezando, el solicitante empleará necesariamente la mayúscula que le otorga un nivel jerárquico más alto que el original suyo. También, al conjugar la acción esperada en el modo imperativo, modo que implica la entonación fónica del verbo, sobre todo cuando se trata de un verbo pronominal, pues, el uso del acento escrito se

impone en la primera vocal, el locutor llega al mismo rango jerárquico que el receptor. En el SUEÑO FINAL por ejemplo, al empezar el ruego por el verbo pronominal “Álzame” (v. 1), la voz poética queda representada por la primera letra del alfabeto, escrita en mayúscula, mientras la “Madre de Gracia” a quien se dirige es sumisa a actuar en el pronombre personal “me”, posicionado en segundo lugar y escrito en minúscula.

Llegado al mismo nivel que el sujeto capaz de ayudarlo, el hombre anhelante deja repentinamente de desear algo. Pues, al figurar y concretizar el deseo, en principio, sin forma, ni existencia concreta, el hombre deja de anhelar tal objeto porque ya ha llegado a él. En el SUEÑO FINAL, por ejemplo, la voz poética alcanza el objeto anhelado, o sea, la eternidad, porque figura tal realidad en un estado físico común en todos los hombres, a saber, el “sueño”.

Al ausentar los comunicados de algún objeto, sea porque, alcanzado ya, no existe como tal, sea porque se evapora en una multitud de otros más, espero haber

despertado la curiosidad de los lectores. Pues, si no caben voces que expresen algún comunicado, ni objetos por los que comunicar, el lector puede preguntarse para qué, entonces, comunicar. Es lo que enseñaré a continuación a través del análisis de los significados de los significantes de los verbos, mientras enseñe la omnipresencia de la duda.

### 2.3. Le doute

Dans son *Cours de linguistique général*, le linguiste Ferdinand de Saussure<sup>80</sup> nous apprend que chaque signe linguistique se compose simultanément d'un signifiant appelé « image acoustique » et d'un signifié appelé « concept ». Lorsque l'on énonce un mot, le signe « chat » par exemple, on se représente à la fois les sons [ga/to], soit, le signifiant, et l'image d'un chat quelconque, soit le signifié:

*Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement*

---

<sup>80</sup> Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, éd. Charles Bally et Albert Séchahaye, Payot, Paris, 1987



*physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler « matérielle », c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait.*<sup>81</sup>

Dans la partie grammaticale de son Dictionnaire Espagnol, *Maria Moliner*<sup>82</sup> nous précise qu'aucun signifiant équivaut à un seul et unique signifié, soit, parce que chaque signifiant porte dans sa racine étymologique plusieurs signifiés et, s'il n'en portait qu'un, celui-ci se définirait selon le contexte dans lequel il s'insère ; soit, parce chaque signifiant se compose nécessairement d'affixes, de préfixes ou de suffixes qui, spécifiant le genre, le nombre et l'état du signifiant, multiplient les signifiés.

---

<sup>81</sup> Op. cit., *Cours de linguistique générale*, « Nature du signe linguistique », Partie I, chap. I., p. 98

<sup>82</sup> « La formation des mots cultes par l'accommodation en espagnol des racines grecs et latines est un recours inépuisable du langage ; à chaque fois que dans la technique ou dans la science, il est nécessaire de désigner une nouvelle chose, on a recours à la racine d'un mot classique qui exprime l'idée la plus proche de la chose à exprimer et on l'espagnolise par l'addition d'un préfixe, d'un suffixe et des terminaisons usuelles en espagnols », *M. M.*, « Grammaire », éd. Gredos (2), Madrid, 2000

Pour ne pas m'étendre, là non plus, en d'inutiles communiqués, étant donné le grand nombre de mots existants sous différentes formes (substantives, adjectives, adverbiales, prépositionnelles, etc.), je ne m'attarderai qu'à l'analyse du verbe, entendu dans toute son acception, c'est à dire, depuis sa nature attributive ou dynamique à l'aspect de son thème verbal, en passant par sa composition préfixale ou suffixale.

Les verbes attributifs<sup>83</sup>, appelés également copulatifs ou substantifs, tels que les verbes espagnols « ser » et « estar », et moins fréquemment les verbes « dejar », « quedar », « resultar » ou « salir », sont ceux qui rendent le communiqué le plus imprécis car ils ne portent dans leurs signes, aucun signifié précis, n'existant que pour attribuer un caractère définitive ou temporaire au prédicat. Le verbe « ser » par exemple, octroie au prédicat une qualité naturelle permanente, tandis que « estar » octroie au même prédicat une qualité passagère. Avec des nuances du

---

<sup>83</sup> “[...] en dans un sens, le terme *copulatif* s’emploi comme synonyme d’*attributif* et, dans un autre sens, quelconque construction, phrastique ou non, contenant un prédicat nominal est définie comme étant attributive ou copulative (avec la copule exprimée ou non). La majeure partie des grammaticaux coïncident en déterminer comme copulatifs les verbes “ser” et “estar” (*R. A. E.*) ; d’autres, ajoutent les verbes “parecer” et “semejar” (Alcina y Blecua) ou “quedar” (Llorach).”, Op. cit., *Gramática descriptiva de la R. A. E.*, cap. 37, p. 2360-2361

même ordre temporel, certains verbes indiquent le début d'un résultat, comme les verbes « dejar » ou « salir », tandis que d'autres indiquent sa fin, comme les verbes « quedar » ou « resultar ». C'est donc la durée ou la localisation temporelle de la caractéristique du sujet octroyer par le verbe d'état qui rend le communiqué imprécis. Dans le sonnet intitulé LA PAROLE par exemple, c'est la qualité de la « chaîne » (v. 3) octroyé indéfiniment au substantif « verbe » (v. 4), allégorie de la figure de Jésus Christ, à travers le verbe d'état « être » qui met en doute le communiqué puisque, si la « chaîne » est entendue comme l'objet formé de pièces métalliques en forme d'anneaux, enlacés entre eux (*M. M.*), le « verbe » revêt un caractère froid et matériel ; et si la « chaîne » est comprise comme l'accessoire propre à la femme, le même « verbe » revêt un caractère féminin.

D'autres verbes fréquemment utilisés et qui empêchent toute précision du sens du communiqué, sont ceux qui ne réalisent plus la transformation du sujet ou de l'objet d'un état à un autre, signifiée la transformation par la racine verbale et actionné par le préfixe ou le suffixe qui compose le verbe. En effet, chaque préfixe

étant porteur de plusieurs signifiés<sup>84</sup>, et chacun substituable<sup>85</sup> par tous les autres préfixes existants, sa seule présence empêche le verbe de diriger son action vers un sens précis. Le préfixe « a », par exemple, indique autant le mouvement d'addition<sup>86</sup>, de privation<sup>87</sup> comme celui de cause<sup>88</sup>. Ainsi, ajouté au verbe espagnol « anudar » (v.

4) dans LA PAROLE, le préfixe ôte entièrement le sens de la racine verbale car il indique autant l'acte de réaliser un nœud à partir des deux bouts d'un lacet, comme celui de défaire ce dernier, ou encore de faire un nœud à chaque fois que celui-ci se défait. Et si on substituait au même verbe « anudar » le préfixe « a- » par « des- », préfixe qui porte les mêmes signifiés, on n'obtiendrais aucune autre précision car l'être « desnudo » en espagnol indique tant l'acte d'ajouter quelque chose à la nudité

---

<sup>84</sup> “Comme pour la suffixation, un même contenu sémantique Peut être exprimé par différents préfixes: avec des notions temporelles, d'intensité ou de contrariété. Également, une même forme de préfixe peut revêtir plus d'un signifié: le préfixe in-, la contrariété, la privation, la localisation; le préfixe des-, la localisation, la contrariété, la privation, la réversion.” Op. cit. *Gramática*, (T. III), cap. 76, p. 5010

<sup>85</sup> “Le préfixe est un morphème qui se joint au début d'un mot indépendant (anti-natural, inadmissible) ou d'un thème ou racine liée (antí-geno, in-erte), selon le schéma basique: BASE LEXICAL->PRÉFIXE (BASE LEXICAL). Tout comme la suffixation, la préfixation s'avère être le moyen le plus commun et le plus actif de composer de nouveaux mots en espagnol.” Op. cit., *Gramática*, (T. III), cap. 76, p. 4995

<sup>86</sup> Op. cit. *Gramática de la R. A. E.*, “Direction, but: le préfixe a-/ad-“, (T. III), cap. 76, p. 5017.

<sup>87</sup> “On comprend par le terme privation, le manque ou la carence de ce qui est dénoté à la base. Les préfixes qui dénotent la privation son a-, des- e in-.” Op. cit., *Gramática*, (Tome III), cap. 76, p. 5023

<sup>88</sup> “Le procédé morphologique de la causalité produit une structure syntactico-sémantique dans lequel le verbe augmente le nombre de ses arguments, en introduisant un argument agent qui donne lieu à l'action causée. Donc, dans un verbe causal il existe un agent qui provoque l'action et un patient qui subit l'action causée.”, Op. cit. *Gramática de la R. A. E.*, (Tome III), cap. 76, p. 5031

du sujet, soit de l'habiller, que de le priver de ses vêtements, soit, de le dévêtir, ou de le vêtir à chaque fois qu'il se dévêt.

Finale­ment, c'est la substantivation du verbe ou le devenir verbe du substantif par l'addition d'un affixe, que le communiqué ne signifie rien en particulier. En effet, avant de devenir un mot, celui-ci est une unité linguistique mineure composé d'un signifiant et d'un signifié seulement partiel. Il faut y ajouter un quelconque affixe flexible pour qu'il soit complet et devienne, soit un substantif, soit un verbe. Si cet affixe est équivalent à la voyelle thématique<sup>89</sup> –o, –a, –e, des premières formes conjugués des verbes de la première catégorie (–ar), de la deuxième (–er) et de la troisième (–ir), il donne lieu à la formation d'un verbe. Et si cet affixe est équivalent aux morphes –o(s), –a(s), –e(s) qui marquent la nature féminine ou masculine du substantif, son nombre, singulier ou pluriel, il donne lieu à la substantivation du verbe. Cependant, les mêmes formes vocaliques [a], [e] et [o] sont présentes dans la composition de la forme verbale et de la forme substantive,

---

<sup>89</sup> Op. cit. *Gramática de la R. A. E.*, (Tomo III), cap. 75, p. 4918

ce qui rend confus le sens des mots. Dans le contexte du sonnet intitulé LA PAROLE par exemple, la [o] finale étant similaire à n'importe quel verbe régulier espagnol conjugué à la première personne du présent de l'indicatif, le substantif espagnol « verbo » (v. 3) vient à signifier l'acte de parler continuellement, soit « babeler<sup>90</sup> » ou « parloter<sup>91</sup> » ; et, la [o] finale marquant un genre masculin singulier, à un substantif masculin singulier, le « verbo » espagnol devient le nom ou le surnom du sujet qui parle ou qui active la « chaîne » de l'acte de communication.

À travers cette série de justification, j'ai démontré que chaque mot, quel que soit sa nature, portait naturellement en lui-même plusieurs sens. C'est cette polysémie des mots qui installe le doute chez le récepteur, et c'est l'omniprésence de ce doute qui retient l'attention du récepteur tout au long de la communication. Pour donner au lecteur l'exemple de la véracité de cette affirmation dans n'importe quel communiqué, je décrirai maintenant l'expérience d'un sujet malade suivant le modèle du genre narratif.

---

<sup>90</sup> Babeler, de Babel : endroit où il y a une grande confusion et désordre, où l'on parle beaucoup sans se comprendre. Tendance à parler excessivement pour ne dire qu'une seule chose. *M. M.*

<sup>91</sup> Parloter: parler en excès et sans substance. *M. M.*

#### 2.4. L'exemple d'un communiqué

Quiconque raconte une histoire passée à quelqu'un, commencera toujours par présenter la situation de départ en décrivant l'endroit où a lieu la scène, l'action des personnages et, même, le rôle des objets dans la suite des événements. De cette manière, le récepteur peut prendre connaissance de l'ambiance de l'histoire et s'imaginer les événements tels qu'ils se sont réellement déroulés. Et si l'endroit, l'ambiance et les personnages décrits apparaissent comme quelconques, ils possèdent toujours une particularité qui s'avère être le moteur d'un revirement de la situation.

En arrivant chez le médecin spécialiste de l'état agonique, Mme Sylvie Boudaillez, Jean et moi découvrîmes une salle d'attente vide : de couleur beige, elle ressemblait à n'importe quelle autre salle d'attente. Les chaises, appuyées contre le mur, entouraient un espace de quinze mètres carrés, au centre duquel se trouvait une table basse si pleine de revues que l'on ne pouvait voir si de bois ou de verre

elle était. Seul un coup d'œil avisé à ses pattes métalliques laissait supposer la froideur de sa matière. Sur le mur, et mis à part quelques paysages nationaux qui accompagnaient une peinture du célèbre Alfred Monet, n'importe quel patient pouvait s'informer des symptômes des dernières maladies en vogue, et de ses possibles remèdes, juste en le communiquant au médecin. L'étagère beige, encastrée dans le mur, était l'unique détail qui passait inaperçu, donnant même l'impression d'un autre genre de tableau : pleine de livres infantiles dans la partie inférieure, et à moitié vide, la supérieure, l'équilibre était donné par un grand sablier en bois et verre, au repos.

Pour continuer à capter l'attention de son auditoire, le narrateur introduit généralement un problème. Moteur de l'histoire, le problème surgit habituellement lorsque le protagoniste subit un changement, physique, psychologique ou moral.

Confiante, au vue de la normalité de la décoration, en les qualités du médecin, j'observais néanmoins chez Jean une certain impatience. Sans montre de



poignet, aucun de nous ne pouvait connaître le temps passé là, ni celui qu'il restait à attendre. Et alors que je cherchais un sujet de discussion avec lequel faire distraction un moment, Jean sembla trouver sur l'étagère un passe temps à son tour de consultation. Il prit le sablier, le retourna et revint s'asseoir auprès de moi. Même s'il n'en savait pas plus sur l'exactitude de l'heure, ni du temps manquant avant son tour de consultation, il parût s'assoupir tranquillement. En effet, le sable tombait de manière si régulière et uniforme qu'aucun observateur ne pouvait remarquer sa tombée ininterrompue. Sur l'homme, la tombée du sable produit une véritable lourdeur des paupières, déjà à mi closes, et une libération de l'esprit. En effet, au fur et à mesure que le verre supérieur du sablier se vide de son sable, l'esprit se vide de toutes pensées, réfléchies ou spontanées.

Et parce qu'il n'existe pas de problème sans solution, le narrateur continue d'attirer l'attention du lecteur sur sa narration en décrivant la réaction, spontanée, puis réfléchie, du protagoniste face à son problème.

À son réveil, quelque peu agité, suant et gémissant, Jean commença la narration de son rêve afin de me donner une idée de son état d'âme. Voilà en ses mots :

« Sur la grande place d'une ville inconnue, j'étais seul parmi un monde fou. Tel un soldat qui, au combat<sup>92</sup>, ne sait plus distinguer ses amis de ses ennemis, je me sentais être, comme tout le monde, personne en particulier. Et, cette absence d'identité m'effrayait tant qu'elle me donnait envie d'être vraiment moi-même: pendant que je luttais de toutes mes forces pour devenir quelqu'un, je souffrais autant car, tel que ces grains de sable (et il me montrât du doigt le sablier) qui luttent pour être distingués durant les quelques instants que représentent l'espace de l'engoulement, je savais que je luttais pour une identité qui allait certainement se dissiper à nouveau dans la confusion. »

---

<sup>92</sup> Pour mieux comprendre ce rêve, le lecteur peut lire, soit le sonnet intitulé VICTOIRE ! de Miguel de Unamuno (annexe 4), soit LE RÊVE DE GABAÓN du livre des Rois de la *Bible* (annexe 7)

Et comme si la narration de son cauchemar venait de lui ouvrir les yeux sur le caractère éphémère de son problème, son absence de substance, ou plutôt, son inexistence, Jean restât perplexe. Satisfaite, pour ma part, d'avoir participé, à travers une écoute, à cette prise de conscience, je lui rétorquait : « Que j'aimerais moi aussi avoir les idées aussi claires ! », ajoutant en moi-même « même s'il devait m'en coûter la transparence de mon identité ».

La résolution d'un problème ne se réalise pas toujours d'elle-même, comme cela vient d'arriver à Jean. Quelques fois, le problème s'évapore parce qu'il en surgit un autre, dérivé du premier.

Alors que Jean constatait le caractère imaginaire de sa maladie, et ainsi, le début de sa guérison, et moi, le caractère suicidaire de mes envies, soit le début d'une agonie, Mme Boudailliez Sylvie, le psychologue, vint inviter Jean à entrer dans son cabinet. Et lui racontant immédiatement ce qui venait de lui arriver, c'est à dire, qu'il n'avait aucune maladie, elle lui rétorquât :

- Ne vous précipitez pas Jean ! Votre histoire me rappelle celui de l'athée qui priait Dieu de ne pas le secourir<sup>93</sup>, un paradoxe qu'il faut prendre le temps d'analyser, de décomposer pour ensuite le reconstruire. Mais, de tout cela et de votre rêve, nous y reviendrons la semaine prochaine, si vous le voulez bien...

En créant de toute pièce ce dernier extrait de communication, j'ai apporté la preuve aux lecteurs de la simulation de tout acte de communication. À mon avis, si communiquer signifie figurer des réalités inexistantes, il convient de dédier un chapitre à communiquer véritablement. Pour ce faire, je m'appuierai sur ce qui représente le mieux la réalité, sur ce qui propose être l'illustration d'un communiqué, d'une situation ou d'un fait réel, à savoir, l'exemple.

---

<sup>93</sup> Voir le sonnet intitulé LA PRIÈRE DE L'ATHÉE de Miguel de Unamuno (annexe 5)

### 3. Exemples

Pour vérifier le bon entendement d'un message de la part d'un récepteur, ou pour lui donner matière à vérification, l'émetteur complète généralement celui-là par l'énonciation d'un exemple. L'exemple se veut donc être la répétition du même communiqué sous une autre forme. S'inspirant, le plus souvent, d'une situation de la vie quotidienne, l'émetteur adapte cet exemple au message, à son ton et à son sens, et au récepteur, à son niveau socioculturel et intellectuel. Sous cette double condition, l'exemple peut alors revêtir autant de formes qu'il existe d'hommes et de réalités.

Afin de démontrer aux hommes le caractère insignifiant de chaque communiqué, je n'énoncerai que deux exemples : me mettant dans la peau d'un critique littéraire d'abord, je distinguerai trois grandes manières de rendre publique une œuvre littéraire et, plus particulièrement, celle étudiée jusqu'ici, soit le *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno ; puis, à travers la description

de la figure de Miguel de Unamuno, j'utiliserai la seule et unique manière, impersonnelle, d'atteindre le cœur de tous les lecteurs existants.

### 3.1. Les critiques littéraires

Le métier de critique littéraire consiste avant tout à évaluer la qualité d'une œuvre, d'un film ou d'un tableau ou autre art, afin d'avertir le public de ce qu'il va lire ou regarder. Pour justifier de la qualification donnée à l'œuvre publicitaire, le critique résume, commente et donne un avis sur les caractéristiques les plus attrayantes de l'œuvre. Se dirigeant à la fois à un public habitué à lire des critiques, et à un autre, qui n'en lit que par hasard, le critique doit adopter le lexique, la syntaxe et la sémantique qui correspond aux deux genres de publics, et au style (comique, dramatique, psychologique ou autre) de l'œuvre critiquée. Pour ce faire, le critique doit être simple et concis car, généralement au service d'un journal, il ne dispose que de quelques lignes pour convaincre le public de la véracité de son évaluation.

En tant que jeune critique littéraire, je propose d'évaluer le *Rosaire de sonnets lyriques* selon trois degrés d'expectatives de la part du lecteur. De la plus simple à la plus complexe, j'irai de la description des aspects les plus attrayants de l'œuvre, à la complexité de sa structure, en passant par l'énumération des qualités humaines et culturelles qu'apporte sa lecture.

Le *Rosaire de sonnets lyriques*<sup>94</sup> est une œuvre poétique qui avait déjà été éditée en 1911 sous le même intitulé, par les librairies de Fernando Fe et de Victoriano Suárez, aux éditions de la Imprenta Española, à Madrid. Cette petite œuvre qui, de par ses 80 pages d'impression, facilite une lecture rapide, a été écrite, durant un court délai de 6 mois, de septembre 1910 à février 1911 par Miguel de Unamuno, professeur de Littérature Grec, Recteur de l'université de Salamanque, et auteur de plusieurs genres littéraires. En traduisant, en si peu de pages et dans un délai si court, toute l'intensité émotionnelle du poète, toute l'œuvre paraît attrayante. Et parce que chaque poème porte l'indication de l'endroit où il a été écrit, généralement Salamanque ou Bilbao, les provinces situées entre Salamanque et Bilbao, ou entre Asturias et León, l'œuvre permet au lecteur de parcourir les mêmes

---

<sup>94</sup> UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, O. C., ed. Afrodísio Aguado, Madrid, 1958

voyages<sup>95</sup> que Unamuno à travers le nord de l'Espagne. Le premier et le dernier poème de l'œuvre est un autre des aspects particulièrement attractif puisque, dans le premier, intitulé ORFÈVRE, le poète évalue lui-même l'ensemble de l'œuvre qu'il qualifie d'oeuvre d'art, et dans le dernier, intitulé ON CONTINUERA, il confesse l'existence d'autres poèmes qui complètent le *Rosaire*, et invite implicitement le lecteur à les chercher, en Italie peut-être, comme il indique en pie de page à la fin de ORFÈVRE.

Le 26 février 2009, à Hem

Quelconque probable acheteur qui commence par feuilleter le *Rosaire* remarquera immédiatement sa composition en sonnets, une des formes poétiques la plus fréquemment utilisée dans l'histoire de la littérature espagnole<sup>96</sup>. Grâce à la répétition d'un même mètre (rime et rythme), d'une même forme (deux quatrains et deux tercets), et d'un même registre lexical (imagé), le *Rosaire* permet au lecteur d'éveiller ses sens auditives, olfactives, tactiles, visuelles et gustatives.

---

<sup>95</sup> Sur le caractère voyageur du poète et sur sa vie, j'invite le lecteur à lire l'oeuvre intitulée *Un agónico español. Unamuno: su vida, su obra su tiempo*, de María Dolores Pérez-Lucas, ed. Almar, Salamanque, 1986, ou alors, l'intitulée *Vida de don Miguel*, de Emilio Salcedo, ed. Anaya, Salamanque, 1964

<sup>96</sup> Naît en Italie, c'est le Marquis de Santillana qui l'importe, par son imitation, en Espagne (XVème siècle), perfectionné ensuite par Boscán et Garcilaso. Sa composition est fréquente surtout durant la Renaissance et l'époque Barroque. *D. T. L.*



Aussi, le lecteur remarquera que la majeure partie des sonnets s'avère être illustrée par les références (un auteur, une œuvre, une citation) de leur source d'inspiration, inscrites celles-ci en épigraphe. Ainsi, le sonnet intitulé AL TRAMONTAR DEL SOL<sup>97</sup> est illustré d'une citation de Garcilaso, Jean Jacques Rousseau illustre LE MAL DE PENSER<sup>98</sup>, et quelques fois, c'est un inconnu qui illustre un sonnet, tel l'intitulé NON SERVIAM<sup>99</sup>. Par cette illustration, le *Rosaire* devient une œuvre quelconque, autant poétique que narrative, théâtrale ou essayiste.

Attirante grâce à cette diversité générique, le *Rosaire* s'avère donc être, comme une bibliographie illustrée, la source d'une inépuisable richesse lexicale.

Gloria de Carvalho

---

<sup>97</sup> Ainsi commence la citation en épigraphe: “[...] las nubes coloradas al tramontar del sol bordadas de oro », *Egloga Primera* (411-412, de Garcilaso), « Al tramontar del sol », *Rosario de sonetos líricos*, p. 351

<sup>98</sup> La citation de Jean Jacques Rousseau est la suivante: « L'homme qui pense est un animal dépravé », *Rosario de sonetos líricos*, p. 376

<sup>99</sup> C'est un esclave quelconque (cualquier esclavo) qui, en épigraphe à “Non serviam”, clame “Vive la liberté!”, *Rosario de sonetos líricos*, p. 410

Semblable à un journal intime, puisque le poète note à la fin de chaque sonnet, le jour et l'endroit où il a écrit, le *Rosaire* distribue ses 128 sonnets entre le début du mois de septembre de 1910 et le 20 février de 1911, soit, dans un délai approximatif de 170 jours, repartis, dans le corps de l'œuvre, en 5 grandes parties. Entre la première et la troisième partie, intitulées LES SONNETS DE BILBAO et ENFIN À LA MAISON (écrits quotidiennement entre septembre et le 28 octobre, soit à Bilbao, soit à Salamanque), la seconde partie, intitulée DE RETOUR À LA MAISON n'est composée que de 6 sonnets, écrits tous en une seule nuit, celle du 20 septembre, jusqu'à ce que le soleil se lève, le 21 septembre, au passage de chacune des villes suivantes : en sortant de Bilbao, face à Orduña, entre Pancorbo et Burgos, entre Burgos et Valladolid, entre Valladolid et Medina del Campo, jusqu'à arriver à la gare de Medina. Entre la troisième et la quatrième partie, ASTURIAS Y LEON, ou entre la quatrième et la cinquième partie, DE RETOUR À LA

MAISON, aucun sonnet n'a été écrit au cours des 8 jours qui séparent la 3<sup>ème</sup> et la 4<sup>ème</sup> partie, et durant 2 jours entre la 4<sup>ème</sup> et la 5<sup>ème</sup> partie.

Un spécialiste de Miguel de Unamuno pourrait, pour mieux savourer sa lecture, combler ces silences, soit en réunissant les sonnets non publiés, soit en réunissant tous ceux qui furent édités dans une revue<sup>100</sup> de l'époque. D'une autre manière, le même spécialiste pourrait également réorganiser la première partie, puisque tous les sonnets sont datés, sans aucune précision, au long du mois de septembre, à l'exception du 20<sup>ème</sup> jour du même mois.

À la maison

À travers l'énonciation de différentes critiques littéraires, chacun mettant en relief un aspect particulier du *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno,

---

<sup>100</sup> Parmi les journaux de l'époque, le lecteur peut consulter entre autres l'intitulé *Nuestro tiempo* (Madrid) ou l'intitulé *Cataluña* (Barcelone).

j'ai distingué trois genres de lecteurs, le lecteur occasionnel, celui qui se cultive grâce à sa sensibilité ou le devient à force de volonté. L'écrivain, pour sa part, se dirige aux trois genres de lecteurs à la fois afin de permettre à tous de s'identifier. Pour ce faire, il fait semblant d'être un homme quelconque, en se créant une personnalité impersonnelle, comme je vais le démontrer à travers la succincte biographie de Miguel de Unamuno.

### 3.2. Miguel de Unamuno

Malgré la renommée nationale que la charge de ses fonctions de Recteur de l'université de Salamanque et de professeur de Littérature Grec lui attribuèrent, et, malgré la renommée internationale que la création et la publication de divers œuvres, de différents genres littéraires lui permirent, Miguel de Unamuno<sup>101</sup> fut un homme qui a toujours affirmé une personnalité impersonnelle.

---

<sup>101</sup> Naît durant la guerre carliste, en 1864, Miguel de Unamuno connaît l'instabilité du gouvernement jusqu'à la prise au pouvoir du général Prim qui instaure une dictature, en vigueur jusqu'à la guerre civile et l'année de la mort du poète en 1936. Op. cit. María Dolores Pérez-Lucas, *Un agónico español. Unamuno: su vida, su obra su tiempo*, ed. Almar, Salamanca, 1986.

À l'origine d'une maladie au cœur<sup>102</sup> qui lui a fait croire que, tout comme son fils Raimond, il allait mourir, Miguel de Unamuno trouve le rythme -anodin- qui convient le plus à sa personnalité. En effet, alors qu'auparavant il n'avait jamais prêter attention au rythme de son cœur, l'angine de poitrine dont il souffre lui fait dénoter un certain rythme cardiaque. Cependant, dans l'impossibilité de distinguer afin de comparer ou de calquer le rythme cardiaque normal et universel, du rythme cardiaque de sa maladie, le poète entre dans un dilemme qui sera le point de départ à la volonté d'affirmer sa personnalité.

Pour reproduire la difficulté respiratoire, le poète commence par annuler le rythme universel imposé par les normes de versification rhétorique afin de le substituer par un rythme, à première vue, personnel, tel que je vais démontrer à travers l'analyse du sonnet intitulé RÊVE FINAL.

---

<sup>102</sup> Op. cit. María Dolores, Pérez-Lucas, *Un agónico español. Unamuno: su vida, su obra su tiempo*, ed. Almar, Salamanca, 1986.

Pour empêcher la pause médiale obligatoire à l'hémistiche des vers alexandrins, par exemple, le poète a recours à l'énonciation d'une phrase descriptive, causal ou circonstanciel, tel le fait « de ne pas dormir » (v. 3) à cause des « insomnies du doute » (v. 4), car, ayant pour rôle celui de compléter la proposition principale, aucune rupture phonétique ne peut se réaliser, sous peine d'ôter le sens au vers.

Et pour empêcher la pause finale, le poète recours à toutes les figures de styles qui impliquent une continuité de l'énonciation d'un vers jusqu'au début du vers suivant, tel que l'enjambement de ce qui caractéristique « la sainteté du bois » (v. 11), dans le tercet suivant.

Sans aucunes pauses obligatoires, le poète crée deux autres pauses, adaptées au nouveau rythme cardiaque : la première, après le rejet<sup>103</sup> de la « foi » (v. 4) et la

---

<sup>103</sup> Le rejet ou l'hémistiche court est la pause la plus brève du groupe mélodique castillan; il n'arrive pas à quatre temps. Il se réalise en début de vers. Il peut donner lieu à un enjambement abrupt, mais exister également de façon autonome. Op. cit., « El encabalgamiento en la métrica española », *Revista de Filología Española*, p. 122 (Suivant le courant de Maurice Grammont, Marouzeau distingue le rejet de l'enjambement de cette manière : «le rejet est un élément de phrase de faible

seconde, avant le contre-rejet<sup>104</sup> « lasse » (v. 4) du RÊVE FINAL, donnant la sensation d'un rythme plus court que la normale. Cependant, en disposant symétriquement, les sujets « âme » (v. 3) et « foi » (v. 4), l'un en dessous de l'autre, au début des vers, et les adjectifs « malade » (v. 3) et « lasse » (v. 4), à la fin des vers, le poète crée également un chiasme<sup>105</sup> qui, tout en confondant les syntagmes, confond tous les rythmes possibles.

Et, au plus le rythme sémantique ou syntaxique est court, au plus le rythme cardiaque s'accélère, obligeant le poète à créer des pauses à celles déjà imposées.

Entre les tercets du RÊVE FINAL, le poète a recours à l'enjambement abrupt<sup>106</sup> pour ajouter à la pause médiale, une pause syntaxique dans le vers enjambé, « douleur »

---

étendue que, placé au début d'un vers, se rattache étroitement par la construction au vers précédent; et, l'enjambement, disposition telle que la phrase enjambe sur le vers sans qu'on puisse marquer un temps d'arrêt à la coupe finale", *ibidem*, p. 124.

<sup>104</sup> Le contre-rejet est cet hémistiche moindre de quatre syllabes qui se réalise à la fin d'un vers et qui ne suppose pas d'enjambé sur le suivant. Le contre-rejet peut former un enjambement quand les raisons syntaxiques l'y obligent », *Op. cit.*, « Estructura del encabalgamiento en la métrica española », *Revista de Filología Española*, p. 126

<sup>105</sup> Chiasme: figure fondée sur la symétrie dans la distribution des syntagmes à l'intérieur de la phrase. On peut schématiser par une disposition en croix du type 1-2-2-1 dans une figure à quatre termes, sans qu'il y ait nécessairement répétition de l'un d'entre eux. *Versification espagnole et petit traité des figures*, Bensoussan, Mathilde et Albert, Presses de l'Université de Rennes 2, Rennes, 1992.

<sup>106</sup> Le genre d'enjambement se distingue par la longueur du vers enjambé. Si la fluidité du vers qui enjambe s'arrête avant la cinquième syllabe de l'enjambé, la pause se fait avant cette syllabe et l'enjambement reçoit le nom d'*abrupt*. Si au contraire, le vers qui enjambe continue sur l'enjambé, jusqu'à la cinquième ou sixième syllabe, ou jusqu'à la fin du vers, l'enjambement recevra le nom de *suave*." (Dámaso Alonso), "Estructura del encabalgamiento en la métrica española", *Op. cit.*, *Revista de Filología Española*, p. 118.

(v. 12), et une pause sémantique dans le vers en enjambement, « bois » (v. 11), aspirant à chaque fois qu'il expire une ou deux syllabes (« bois », « douleur », « rêve »). Cependant, à travers cette accumulation de pauses phonétiques, le poète ne met en relief aucune particularité rythmique car ces pauses correspondent, en réalité, à la distinction de chaque mot.

Au long de sa convalescence, Miguel de Unamuno observe qu'il a beau distinguer le rythme de son cœur du rythme de la rhétorique à travers le déplacement des pauses, normalement médiales et finales, et à travers l'addition d'autres pauses, le rythme du poème reste le même. Perplexe, le poète décide de faire de cet état de doute une façon d'être propre à lui-même.

Et si l'état le plus commun à l'homme est celui d'être catholique et pratiquant, le poète commence par mettre en doute le sens et la manière de prier. En effet, si la prière est un acte propre aux catholiques qui désirent glorifier Dieu ou lui demander une grâce quelconque, le poète donne à la prière la forme poétique



d'un sonnet, tel l'intitulé LA PRIÈRE DE L'ATHÉE. Ainsi, en mettant en bouche d'un athée qui prie, la forme propre à la composition d'un poème, Miguel de Unamuno met en doute autant le sens religieux du contenu poétique que l'absence de forme préétablie de toute prière.

Dans le corps du sonnet et, plus précisément, dans le vers enjambé, situé entre les quatrains, c'est toute la façon d'être athée que le poète met en doute. Défini généralement comme étant celui qui, de sa propre volonté et par absence de conviction, ne croit en aucune existence divine, l'athée devient celui qui ne croit ni même en la qualité du terme « athée ». En effet, s'il se montre soucieux de respecter le rythme endécasyllabe du sonnet, l'athée a forcément recours à la synalèphe entre les voyelles [o] et [i] de la locution espagnole « ruego y [...] » (v. 5), ce qui l'oblige à énoncer les deux brides de phrases sémantiques sans interruption. Et alors que cette union empêche la compréhension du contenu du vers, l'athée montre ainsi la spontanéité de sa personne et, par conséquent, son absence d'idée de ce que représente le fait d'être athée. Si, par contre, il se montre soucieux de respecter le

sens contenu dans les deux propositions, il aura recours au hiatus, soit à la séparation des voyelles [o] et [i] de la même locution espagnole « ruego y [...] ». Et en séparant les deux propositions sémantiques, alors que l'emploi de la conjonction de coordination « y » est celle d'unir les termes, l'athée montre la pureté rationnelle de sa personne, son absence de logique, et, par conséquent, son incapacité de croire.

Comme tout être humain, Miguel de Unamuno croit d'abord, et erronément, que la personnalité est propre et unique à chacun. C'est en découvrant sa ressemblance avec n'importe quel autre homme de l'univers que Miguel de Unamuno trouvera sa propre personnalité. Pour convaincre l'Homme de cette vérité, Miguel met en doute autant celui qui ne croit en rien que celui qui croit. Si celui qui ne croit pas, ne peut pas croire non plus en lui-même, ni en aucune autre façon d'être lui-même, celui qui croit, ne peut pas cesser de croire en toutes les façons d'être, humain ou divin. La recherche de soi commence lorsque l'on croit ne pas, ou plus, avoir de personnalité. Celui qui, comme la majeure partie du monde, dit connaître totalement sa personnalité, n'existe plus car il est limité à n'être que

ce qu'il se dit être, sans jamais devenir un autre. Tandis que celui qui ne croit pas avoir de personnalité car il ne prend jamais aucune initiation ou de décision, existe vraiment car il peut devenir tout ce qu'il pense ou ce qu'il ressent. La personnalité se manifeste donc lorsque l'être reste indifférent face au doute, tel que j'ai décrit dans l'intitulé « L'exemple d'un communiqué»<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> L'exemple d'un communiqué, 2.4., La figuration, 2., I, PREMIÈRE PARTIE, p.p. 95-101.

## II. EXEMPLE : le doute

Alors que l'exemple a pour but de permettre au récepteur de vérifier le bon entendement du contenu d'un communiqué, il a également pour effet celui de mettre en doute le récepteur puisque, en représentant la définition théorique d'un terme, il revêt nécessairement une forme distincte de l'originale. Le récepteur qui compare la définition théorique à la mise en pratique de l'exemple, se retrouve toujours face à des différences qui le laisse perplexe. Le doute<sup>108</sup> n'est donc pas compris comme étant le sentiment d'incertitude de quelqu'un face à un mystère ou à l'obligation d'opter entre des idées opposées sur un thème précis, mais plutôt comme le sentiment d'un vide face une même idée divergente.

Pour représenter la figure du doute d'abord, je distinguerai les éléments nécessaires à la communication écrite (le titre et l'épigraphe) en une partie théorique et une autre, pratique. Pour provoquer ensuite le doute chez le lecteur, je me dédierai à

---

<sup>108</sup> Doute: terme venant du latin (*dubitatio, -onis*: doute; et en grec., *apora, aporesis* et *diaporesis*: obstacle qui barre le pas, perplexité) et qui désigne une figure rhétorique [...] qui présente une certaine analogie avec l'interrogation rhétorique et, surtout, avec la communication, fréquemment utilisé dans l'oratoire classique, pour attirer l'attention du public, à qui l'orateur simulait demander de l'aide sur la façon dont résoudre un doute, décider correctement ou trouver la forme idéale d'exprimer une idée. *D. T. L.*

construire un vide à partir de la ressemblance de deux éléments, l'exemple et la citation, et de leur différence.

## 2. 1. La figure du doute

Celui qui veut communiquer par écrit commence toujours par annoncer l'objet de son communiqué afin d'attirer l'attention du lecteur. Informant le lecteur du genre, du ton et du thème traité dans le communiqué, cet objet est généralement représenté par un titre<sup>109</sup>.

Imprimé en lettre capital et en caractère majuscule, le titre d'une œuvre est généralement positionné au centre de la page d'accueil. A l'intérieur d'une œuvre, le titre voit réduire ou agrandir la taille de sa lettre capitale selon qu'il annonce un chapitre, un sous chapitre ou un paragraphe, le reste de l'œuvre étant imprimé en caractère minuscule. C'est précisément ce désajustement entre l'annonce de l'objet

---

<sup>109</sup> Titre: mot ou phrase par laquelle on nomme un texte, un manuscrit ou un imprimé, ou chacune de ses parties ou divisions. Appliqué à une œuvre littéraire, le titre joue le rôle d'identificateur, d'informateur du contenu, et attire l'attention du lecteur sur son intérêt. Un titre peut être simple ou composé, d'un titre et d'un sous titre. *D. T. L.* ou, Titre : c'est l'énoncé du contenu d'un livre ou d'un écrit quelconque, qui s'inscrit au début de celui-ci ; nom que l'on donne à une œuvre littéraire ou artistique. *M. M.*

d'une manière impériale et le caractère insignifiant du contenu qui met en doute la véracité de l'objet communiqué. L'intitulé LA PAROLE<sup>110</sup>, par exemple, de Miguel de Unamuno, laisse le lecteur perplexe puisqu'il est imprimé en lettre capital tandis que le sonnet est imprimé en caractère minuscule.

De longueur généralement brève, d'un ou deux mots afin de faciliter sa mémorisation, le titre est censé signifier le contenu de toute l'œuvre sans aucune omission. C'est ce désajustement entre le nombre de signes employés pour représenter une totalité artistique qui met en doute la véracité de l'annonce communiqué puisque aucun mot, simple ou composé, ne porte en lui tout et tous les possibles signifiés d'une œuvre. Ainsi Miguel de Unamuno met en doute l'intitulé LA PAROLE, puisqu'il décompose en deux quatrains et deux tercets, un titre qui annonce une seule promesse ou un seul acte de parole.

---

<sup>110</sup> LA PALABRA, "En casa ya", *Rosario de sonetos líricos*, O. C., Miguel de Unamuno, Parte III, p. 362

Et si le titre revêt la forme d'un mot dont le sens est multiple et universel, il n'informe plus non plus le lecteur sur le sens généralement unique de l'œuvre. Quel que soit, par exemple, le thème traité dans le sonnet intitulé LA PAROLE<sup>111</sup>, le lecteur peut croire qu'il va lire la transcription de l'histoire biblique, celle qui raconte la promesse de Dieu faite aux hommes quant à leur résurrection après la mort, ou l'histoire de la parole, son origine et son évolution, ou encore, les différentes règles grammaticales nécessaires à l'élaboration d'une phrase simple.

L'épigraphe<sup>112</sup>, situé généralement à la suite du titre et avant le corps de l'œuvre, du chapitre ou du poème, annonce un auteur, généralement celui qui a inspiré l'auteur qui le cite, un ami ou un membre de la famille qui a participé, d'une façon ou d'une autre, à la création de l'œuvre. Différent du nom inscrit sur la page d'accueil, le(s) nom(s) cité(s) en épigraphe se présentent comme une signature qui affirme la propriété, complète ou partielle de l'écrit, mettant en doute le véritable

---

<sup>111</sup> Parole de Dieu (ou divine), La : Les Évangiles, ce que disent les prédicateurs. *M. M.*

<sup>112</sup> Épigraphe: expression qui précède chaque chapitre ou division d'un livre, annonçant son contenu ; n'importe quelle phrase, sentence ou citation qui est placé au début d'un écrit et suggère quelque chose de son contenu o de celui qui l'a inspiré. *M. M.*

auteur de l'œuvre et son véritable degré d'appartenance. L'épigraphe qui suit à l'intitulé LA PAROLE, soit Saint Jean et Saint Matthieu, met en doute le degré de participation de chacun à l'écriture du sonnet car, s'ajoutant au nom de Miguel de Unamuno inscrit sur la page d'accueil du *Rosaire de sonnets lyriques*, les Saints sont surtout réputés pour leur participation à l'écriture de la *Bible*.

Les noms cités en épigraphe peuvent également faire référence aux auteurs dont on cite un extrait de texte. Imprimés les noms propres en lettre capital majuscule tandis que les phrases cités sont en caractère cursives pour se distinguer de l'ensemble de l'oeuvre, généralement imprimée en romaine, ces noms cités en épigraphe mettent en doute l'appartenance des citations, du texte, et même de l'œuvre, puisqu'il n'existe aucun lien graphique entre les noms et les textes cités. Ainsi, dans l'épigraphe à LA PAROLE qui annonce les citations de JEAN I, 1 et MAT., VI, 9, la seule similitude graphique qui existe unit l'intitulé LA PAROLE aux noms des saints, auteurs déjà de la *Bible*.



Citée en épigraphe ou dans le corps même d'un texte, la citation consiste à compléter ou à illustrer l'œuvre, le chapitre ou l'argument dans lequel elle s'insère. En même temps, originaire d'une autre œuvre, la citation est complètement indépendante et sans aucune relation avec le texte dans lequel elle s'insère. Insérés, par exemple, entre les vers du sonnet intitulé LA PAROLE, écrit en 1910, les versets de Saint Jean et de Saint Matthieu, écrits eux au premier siècle après Jésus-Christ dans une œuvre religieuse qui mélange tous les genres littéraires, la *Bible*, mettent en doute l'objet traité dans le texte car si aucun thème n'appartient à un certain genre littéraire, aucun objet ne peut être identifié.

Alors que je démontrerais l'existence d'un vide entre la définition des éléments employés dans un but communicatif (le titre et l'épigraphe) et sa mise en pratique, exemplifiant ce vide à travers les sonnets du *Rosaire de sonnets lyriques* de Miguel de Unamuno, j'ai créé un procédé qui, invitant à avoir recours à la comparaison, amène à mettre en doute. En m'inspirant maintenant de cette théorie, je représenterai la figure du doute sous toute sa forme, originale et dérivé. En

comparant, par exemple, l'exemple à la citation, j'aboutirai à la création de la dubitation de celui qui se trouve face à deux options similaires ; et en énumérant les distinctions entre la citation et le texte qui cite, j'aboutirai à la création d'un dérivatif du doute, celui qui amène à la création d'une troisième option.

## 2. 2. Le doute par ressemblance ou différence

Bien que uniques, la citation<sup>113</sup> et l'exemple s'ajoutent dans un communiqué à la manière d'une répétition de ce qui a déjà été dit. Sortant d'une œuvre originale pour aller s'insérer dans le contexte d'une autre œuvre, également originale, l'exemple se confond avec le texte qui cite, empêchant au lecteur de savoir si la citation exemplifie une œuvre originale ou si l'œuvre exemplifie la citation.

D'un point de vue graphique, c'est l'impression en caractère cursif qui permet de distinguer la citation du texte qui cite. Plus tard, c'est l'usage des

---

<sup>113</sup> Citation: répétition ou copie d'une phrase, d'un vers ou d'un fragment de texte appartenant à un certain locuteur ou auteur qui s'insère dans la communication d'un autre locuteur ou dans l'œuvre d'un autre auteur. Cette copie ou insertion peut être consciente ou inconsciente, exacte ou partiellement modifiée. [...]. *D. T. L.*

guillemets et des parenthèses qui substituera cette fonction de distinction. Servant alors à adoucir le caractère sérieux du texte ou il s'insère grâce à sa façon d'enlancer les lettres dessinées d'un trait oblique, la cursive s'avère être la forme la plus appropriée à la représentation de l'exemple. En même temps, cet emploi constant du caractère cursif, quel que soit le ton de la citation, met en doute le véritable sens de l'exemple : en faisant imprimer les versets de la *Bible* en caractère cursif dans le sonnet intitulé LA PALABRA, Miguel de Unamuno enlève le côté sérieux du contenu biblique et, ainsi, sa crédibilité. Et, cet emploi constant du caractère cursif, quel que soit la provenance de la citation, met également en doute l'originalité de l'auteur. En faisant imprimer le verset de Saint Jean et celui de Saint Matthieu en cursive, le poète enlève toute personnalité individuelle aux respectifs auteurs, empêchant même leur distinction. Et si l'auteur cité s'avère être unique, sans aucune possibilité d'être confondu avec d'autres auteurs, c'est la personnalité de celui qui est cité et de celui qui cite, qui s'avère être mit en doute car, ni le caractère cursif ne peut refléter la véritable écriture de l'écrivain, ni la romane empêche l'idée d'une préalable écriture à la main de la part de l'auteur. En effet, créé le caractère cursif

pour refléter la beauté de l'écriture à la main, son emploi s'avère rendre impersonnel l'écrivain puisque chaque lettre cursive et toutes elles, depuis que l'imprimante existe, continuent d'avoir la même forme oblique, quel que soit le genre de l'écrit. De la même manière, la lettre romane, qui se caractérise par l'uniformité et l'impersonnalité de ses lettres, rend impersonnel l'écrivain qui l'utilise puisqu'elle substitue l'originalité et la personnalité d'une certaine écriture par une autre quelconque.

Malgré la libre structure syntaxique et sémantique de l'exemple et de la citation, les deux revêtent généralement une certaine forme structurelle selon le but pour lequel ils sont employés : s'ils sont employés pour éclairer quelque chose, un argument ou autre, ils revêtent la forme d'une phrase simple ou complexe ; et s'ils sont utilisés pour compléter un autre argument, ils revêtent la forme d'une phrase partielle.

En effet, en intégrant un contexte particulier, celui de l'œuvre qui cite, l'exemple reçoit généralement une série de modifications qui permet de le fondre dans le dit contexte, empêchant par là même la distinction du sens original de chaque texte. Les oeuvres étant généralement écrites par leurs respectifs auteurs à la première personne du singulier, la principale modification que reçoit l'exemple cité est le passage à un style indirect, marquant ainsi son origine d'un autre contexte. En changeant de style, l'exemple change également sa première personne du singulier par une troisième, ce qui empêche de connaître la véritable position du personnage cité puisqu'il est passé d'une proximité relationnelle entre les personnages à aucune relation particulière. En commençant le tercet de LA PALABRA par le second verset de la prière de Saint Matthieu, le fameux « Notre Père »<sup>114</sup>, Miguel de Unamuno se voit obliger d'employer l'impératif du verbe « être », d'annuler le pronom relatif « que », et de nommer le sujet à qui se dirige telle prière, changeant alors le pronom possessif « ton » par « le nom de Dieu ». De cette manière, le poète prive Dieu de la propriété de sa divinité puisque le « nom » ne s'avère

---

<sup>114</sup> La prière de Saint Matthieu commence ainsi: « Padre nuestro que estás en los cielos, que tu nombre sea santificado », Évangile selon Saint Matthieu, *Bible*, éd. Desclé de Brouwer, Bilbao, 1969, p. 1311

indiquer aucune personnalité, ni aucune propriété. Et, si par le biais d'un tutoiement, Saint Matthieu s'avérait être proche de Dieu, au cours de ce passage au corps du sonnet de Miguel de Unamuno, Saint Matthieu s'avère être si loin de Dieu que sa croyance en une existence divine paraît douteuse.

Tout en jouant cette même fonction d'illustrer un argument, la citation peut également intégrer le corps de la phrase qui cite. D'un point de vue calligraphique, les deux phrases se distingueront par l'impression en romane de la phrase qui cite, tandis que la phrase citée sera imprimée en caractère cursif. D'un point de vue syntaxique également les deux phrases se distingueront, par la voix active de la phrase qui cite, tandis que la phrase citée sera énoncée à la voix passive. En effet, en ne formant plus qu'une seule phrase, il sera nécessaire que, des deux sujets actifs, l'un perde son activité, devenant l'objet qui subit l'action. En même temps, les deux brides de phrases sont unies par un verbe qui, équivalent aux deux points et, donc, vide de sens, ne dirige l'action ni vers l'un ou l'autre sujet. Dans le vers qui donne début au sonnet intitulé LA PAROLE par exemple, les substantifs « clé » et

« verbe » sont, respectivement, autant sujet que complément puisqu'ils sont uni par le verbe « être ». De sorte que, si le lecteur s'intéresse à la nature des objets cités, il pourra octroyer au substantif « clé » la fonction d'objet tandis que le « verbe » deviendra le sujet actif ; et s'il s'intéresse à la fonctionnalité des objets, il pourra octroyer à la « clé » la nature du sujet tandis que le « verbe » reste un simple objet.

Au long de ce sous chapitre, et à chaque fois que j'ai exemplifié un aspect particulier de la citation, j'ai abouti à l'indifférence entre l'emploi de l'exemple plutôt que la citation, ou vice-versa. À partir de cette constatation, je peux affirmer que la mise en doute n'est pas un acte naturel mais est créé par l'homme à travers l'usage des mots. Et si la mise en doute n'obéit à aucun procédé exemplaire, il existe des conditions qui favorisent sa création de la part de l'homme. C'est ce que je propose de développer à partir de la décomposition de la définition de l'acte de création.

### 2. 3. La création

Généralement défini comme le fait de « faire en sorte que quelque chose commence à exister » (*M. M.*), l'acte de création sert à donner un nom à l'objet auquel débouche le créateur<sup>115</sup> par l'usage d'un instrument. Dans le domaine des Lettres, par exemple, l'homme atteint le statut d'écrivain parce qu'il a su créer une œuvre originale par le biais de la parole. Et parce que tout acte créatif commence lorsqu'un autre s'est achevé, je partirais de l'analyse du dernier tercet du sonnet intitulé LA PAROLE de Miguel de Unamuno pour commencer à créer une œuvre qui traitera de la définition décomposée de l'acte de création.

Créer, c'est avant tout donner vie à quelque chose qui n'existe pas encore. Et pour créer ce qui n'existe pas, le créateur prend pour point de départ ce qui existe déjà et, plus précisément, d'une certaine composante d'un objet quelconque. En effet, un seul et unique objet étant toujours formé de plusieurs et mêmes composantes à la fois, aucunes de ces composantes ne se distinguent jamais, ne

---

<sup>115</sup> Créateur: terme d'origine latine (*creator*) avec lequel on désignait divers fonctions. inventeur, fondateur, père, auteur d'une œuvre ; fonctions attribuées de manière éminentes, dans une conception religieuse ou philosophique, au « faiseur de toutes les choses », Dieu. *D. T. L.*



formant jamais qu'un seul objet. Cependant, si on ajoute à l'appellatif d'un tel objet, une certaine caractéristique de sa composition, le même objet devient quelque chose de nouveau, se détachant de par sa particularité et son originalité. Le créateur arrive à cette récréation par l'usage, entre autres, de la préposition « de »<sup>116</sup>, positionner entre l'objet cité et sa caractérisation. En effet, en rendant typique un trait caractéristique, la préposition « de » possède la qualité de rénover chaque objet existant. Ainsi, en ajoutant à la « réalité » du sonnet LA PAROLE, la qualité d'être « idéal » (v. 13), Miguel de Unamuno rénove constamment le monde puisqu'il le réduit à devenir tous les réels possibles et imaginés par celui qui rêve. C'est à dire, l'objet créé par une nouvelle caractérisation ne doit pas être enfermé dans une définition qui limite les sens et les conditions de son usage, lui ôtant par la même la particularité de son originalité, mais doit rester indéterminé afin d'étendre son sens à toutes les interprétations possibles et son usage à aucune en particulier. Ainsi à travers l'allusion au caractère infini de « la réalité d'idées », dans l'intitulé

---

<sup>116</sup> « Le syntagme d'un substantif sans article n'identifie pas mais sous classe ou typifie un trait caractéristique. C'est pour cela que le syntagme nominal entier ne reçoit pas nécessairement l'article défini qui indique l'unicité du référent, mais peut être introduit par l'article indéfini. », Op. cit., *Grammaire descriptive de la R. A. E.*, T. I, chap. 13, p.p. 912-913

LA PAROLE, Miguel de Unamuno définit l'acte de création comme étant un acte qui est toujours le début de quelque chose à faire, sous-entendant par là non plus celui qui cherche toujours de nouveaux termes à rénover mais celui qui cherche continuellement à exprimer le même de différentes manières.

Créer, par conséquent, implique de donner vie à des êtres qui, s'ils n'existent pas encore, naissent de ceux qui existent<sup>117</sup> déjà. Ces êtres s'avèrent, donc, être créés selon des critères universels, propres aux êtres vivants et animés, permettant ainsi aux lecteurs de les identifier comme tels. Pour créer ces êtres universels, le créateur les nomme généralement par une catégorie ou un genre particulier, ou même, par aucun genre, ni catégorie en particulier puisqu'au moins il caractérise, qualifie et nomme l'être créé, au plus il lui donne de vie universelle. Le créateur atteint un tel degré d'universalité en donnant un nom commun à ce qui, naissant de

---

<sup>117</sup> "Miguel de Unamuno est sans doute celui qui, avec le plus d'insistance, a réfléchi à la fonction du poète en tant que créateur. Le créateur crée un monde de fiction et construit des êtres aussi vivants que l'auteur, qui est, à la fois, personne et personnage, être vivant et esprit romancier, comme dit Augusto Pérez dans *Niebla* : « Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo... ». Cette idée de création réapparaît dans le prologue à *Tres novelas ejemplares* (Le fait est que tous mes personnages, tous les agoniques que j'ai créés, je les ai sortis de mon esprit) et dans *Cómo se hace una novela*, où il manifeste son désir d'écrire une histoire dans laquelle "je pourrai mettre la plus intime expérience de mon exil, me créer, m'éterniser sous les traits de l'exilé et de l'interdit. », *D. T. L.*

l'union de deux catégories de personnes ou de deux genres d'êtres, porte la caractéristique des deux. C'est donc à travers l'usage de la comparaison ou d'une tout autre figure de style qui lui ressemble, que le créateur donne vie à des êtres nouveaux puisque, en comparant deux êtres distincts, il en apparaît nécessairement un troisième. En assimilant, par exemple, à travers le comparatif « comme » (v. 13), « l'homme » à « Dieu », Miguel de Unamuno crée un être qui, tel que l'indique le sens indéfini des deux substantifs sujets, ne possède aucune particularité, créant ainsi un non-être, soit, un être qui ne possède ni trait humain, ni divin. Alors, pour donner une caractéristique à ce non-être, caractéristique qui permettra au lecteur de l'identifier, le poète fait allusion à une même manière de créer des mondes, à savoir, à travers l'usage de « la parole » (v. 13). En même temps, en introduisant le moyen de « la parole » par, en espagnol, la préposition « avec » qui marque le nécessaire accompagnement, le poète octroie autant de capacité d'agir à la parole qu'au non-être. Ce qui paraissait être seul l'instrument de création, « la parole », devient l'élément moteur et créateur de ce qui paraissait être le sujet grammatical, le non-être. Les « réalités idéales » s'avèrent donc être créées, soit, d'un point de vue

grammatical, par l'homme divinisé, soit, d'un point de vue sémantique, au moyen de « la parole ». De sorte que, la création ne se réalise pas par le biais d'un instrument matériel, humain ou divin, mais par le biais d'une action réciproque de l'objet créer qui, à son tour, crée son créateur.

Créer, c'est donc un acte spontané et libre de normes puisque, si la parole peut recréer constamment les êtres et les objets existants avec le créateur, il est sous entendu que le créateur sache recevoir les idées et les transposées librement à travers l'usage de la parole. Aux moments où il laisse libre cours à ses pensées et ses sentiments, le créateur emploie généralement des figures de styles, tel que l'énumération, la gradation ou autres figures qui, d'une manière ou d'une autre, permettent de multiplier les termes relatifs à un même champ lexical. L'énumération facilite la libre transposition des pensées et des sentiments parce qu'elle n'implique pas l'exposition des idées en cours dans un ordre précis, celui qui classe les sujets, leurs actes ou la répercussion de leurs actes selon un ordre d'importance, croissant ou décroissant, et n'implique pas non plus de ne pas suivre

d'ordre précis, tel que je viens de suivre. Miguel de Unamuno, par exemple, arrive à cette automatisation de l'acte de création à travers l'énumération des verbes « forger » et « labourer » (v. 13), accumulés par l'usage de la conjonction de coordination « et », et, dans d'autres cas, par l'usage simple de la virgule. A travers cette énumération des verbes « forger et labourer », le poète crée l'image d'une ambiance artisanale, une ambiance dans laquelle le lecteur, absorbé à son tour par la réception des mots, devient créateur, par exemple, d'une ambiance. Il est donc nécessaire pour arriver à créer spontanément que le créateur, lecteur ou auteur, soit tant exercé, qu'il ait tant de fois répété les mêmes mécanismes, de différentes manières, qu'il se les ait appropriés, arrivant même à les réaliser sans s'en rendre compte.

Créer, c'est donc se spécialiser dans une matière bien précise, manuelle ou intellectuelle. Le créateur, spécialisé par exemple dans la description de faits et d'actes, emploiera toujours des temps verbaux indéfinis, tel que le présent, le passé simple ou l'imparfait de l'indicatif. En laissant indéfini le début et la fin d'un acte,

le spécialiste sous entendent qu'il continue de s'exercer dans sa spécialité à travers les actes qu'il décrit. Le spécialiste l'est donc non seulement durant le temps de sa labeur, passé déjà, mais aussi à chaque instant à venir et durant tous le reste du temps. Cette constance dans le travail d'un instrument est également affirmé par Miguel de Unamuno à travers l'usage du présent de l'indicatif des verbes « forger » et « labourer », tandis que ces mêmes verbes étendent la spécialité du créateur à d'autres disciplines, tel le travail du fer ou celui de la terre. La spécialisation du créateur dans un domaine précis n'implique pas seulement de travailler constamment une discipline déterminé, mais d'étendre ses connaissances à d'autres savoir car, généralement toutes liées et enlacées entre elles, les disciplines font toutes partie de chaque spécialité. Être spécialisé dans un domaine précis n'équivaut donc pas à connaître, seul, un domaine mais tous les autres domaines possibles.

Créer, c'est également réaliser une œuvre, non pas en copiant telle qu'elle apparaît la réalité, mais en l'imitant<sup>118</sup> ou, mieux encore, en la figurant. La figuration<sup>119</sup> de la réalité se manifeste généralement par la projection du présent des personnages, des événements de leur vie et de leur situation sociopolitique et culturelle, soit dans le passé, soit dans le futur. Par cette projection, l'auteur crée un déséquilibre spatio-temporel qui donne un ton burlesque à la réalité décrite comme étant sérieuse, ou un ton sérieux, si cette même réalité apparaît comme étant burlesque. Pour réussir à calquer cette forme dérivée de la réalité, le créateur utilise généralement la métaphore, soit, une figure stylistique qui, en substituant un signe par son semblant, donne l'image d'une nouvelle réalité, une réalité jusqu'alors inexistante. En substituant, par exemple, la « réalité » de LA PALABRA par son genre féminin et son nombre singulier, soit, l'article féminin « la » (v. 14), Miguel de Unamuno annule, et le contenu signifié dans le signe « réalité », et son

---

<sup>118</sup> Création: dans la *Poética* de Aristote, la création littéraire (*poiesis*) est entendue comme l'imitation (*mimesis*) d'une action (*praxis*) et comme représentation de caractères (*éthos*), concepts qui sont applicables, par exemple, à la tragédie. *D. T. L.*

<sup>119</sup> Voir la définition dans le terme "figure" du *D. T. L.*

signifiant [réalité], pour suggérer toutes les formes et les sens possibles introduites par l'article « la ».

Et créer, c'est rendre la voix narrative transparente pour que tous les hommes puissent s'identifier à l'émetteur. Pour rendre sa voix transparente, l'écrivain a généralement recours à la forme du discours direct puisque, par l'emploi d'une première personne du singulier, il permet à quiconque veut bien s'en approprié, de devenir l'émetteur de la narration. En effet, la voix qui s'exprime à la première personne du singulier, sans aucune nécessité de cité son propre nom, ni celui des récepteurs auxquels il se dirige. À travers l'emploi d'une même personne qui s'exprime à la première personne, Miguel de Unamuno permet à quelconque lecteur de s'identifier à l'émetteur du discours direct des vers 13 et 14 du sonnet intitulé VICTOIRE! Et, à travers de l'apostrophe « pauvres hommes » (v. 13), qui fait référence à tous ceux à qui se dirige tel discours, Miguel de Unamuno permet à quelconque émetteur de redevenir récepteur puisque, ni la qualité du genre humain, ni le degré de pauvreté s'avère être là définis. Nous pouvons donc tous comprendre



la création d'une œuvre comme étant l'acte qui, naissant de rien, ni de personne en particulier, fait partie de n'importe quel homme qui prend le temps de transcrire son identité.

Nous sommes tous de probables créateurs, si à la vue d'un tableau ou à la lecture d'un poème, nous lui donnons une certaine continuité, en interprétant son contenu conformément à notre propre façon d'être. Et tous, sommes également de probables créateurs, si nous interprétons le contenu artistique conformément à la façon d'être du créateur. Au lecteur de cette thèse, je propose de devenir écrivain, soit à travers l'interprétation d'une petite œuvre qui, n'apparaissant pas dans le sommaire de cette thèse, se veut être un véritable acte de communication sur le genre humain ; soit en allant directement interpréter, tel que je le décris dans l'introduction à la deuxième partie de cette thèse, la série d'extraits des œuvres que j'ai tiré de divers genres littéraires et artistiques.

## EL HOMBRE Y LA PALABRA

A lo largo de una tesis sobre *La paradoja de Miguel de Unamuno*, realizada entre los años 2006 y 2009, bajo la dirección del Señor Díez de Revenga, he conocido a Miguel de Unamuno bajo dos facetas: como escritor de varias obras literarias de distintos géneros, y como lector de otras tantas obras, de distintos géneros. Quien se detiene a echar un vistazo a su bibliografía, destacará, pues, la publicación de novelas, tales como *Niebla* (1914), *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), o *La tía tula* (1921); la publicación de ensayos, tales como *Amor y pedagogía* o *En torno al casticismo*, publicados ambos en 1902, *La vida de Don Quijote y de Sancho Panza* (1905), *El sentimiento trágico de la vida* (1912), o *La agonía del cristianismo* (1925); la publicación de poemas, tal como *Poesías* (1907), *Rosario de sonetos líricos* (1911), *El Cristo de Velásquez* (1913-1920), *Rimas de dentro* (1923), o *Teresa* (1924); y la publicación de algunas piezas de teatro, tal como *Todo un hombre* (1925), *Raquel encanada* (1933), *El hermano Juan* o *El mundo del teatro* (1934). Y, quien se detiene a leer tales obras, descubrirá las referencias de sus fuentes de inspiración, tal como

*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes, *Biblia* de los Apóstoles, los Mesías y otros participantes; y también podrá descubrir la participación del mismo Miguel en algunas obras, tal como la redacción del prólogo a la *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1912) de Benedetto Croce.

De esta doble mirada sobre la figura de Miguel de Unamuno surge la siguiente obra que se presenta como la síntesis de mi tesis porque, de otro modo, también pone de manifiesto una propia opinión sobre el género humano (objeto de la síntesis), con la forma propia a cualquier ser humano (función de la síntesis). En efecto, si Miguel de Unamuno logra dirigirse a todos los hombres existentes, escribiendo cualquier género literario, también pretendo dirigirme a todos los lectores, sin abarcar ningún género literario en particular, pues, aquí, sólo se trata de expresar una opinión, usando la forma más corriente y más apropiada a dicha expresión personal, a saber, los verbos tales como pensar, creer, opinar o parecer, centrandome mi opinión en un tema común a todos, a saber, la figura del hombre.

Partiendo de un sujeto humano, sea él principalmente lector, escritor u otro, demostraré que es semejante a cualquier otro de su género porque, mientras cumple su estatus, ya está en devenir el precedente o el siguiente hombre. Esto es, el lector deviene, durante su participación, escritor, quien, a su vez deviene necesariamente portavoz de la conciencia universal, con tal que afirme su personalidad, o sea, su conciencia individual.

## I. LECTOR

Cada persona que, a un momento del día, decide ser lector cree erróneamente poseer una personalidad propia y esencial por el sólo hecho de escoger un determinado género literario entre otros. Sin embargo, si el hecho de escoger una obra de género poético deja creer al lector que es un romántico-sentimental; un aventurero, si escoge una novela de aventura, de terror o policíaca, o, más bien, jugador, si decide leer un ensayo, en realidad, ningún género literario corresponde

con alguna personalidad humana, pues, cada género se dirige a todos los lectores posibles.

Para convencer al lector de tal verdad, demostraré que todos los tipos de lectores del mismo género, poético<sup>120</sup> por ejemplo, llegan a la misma participación creativa. Al identificarse con algún personaje, un paisaje determinado, o un contexto socio-histórico y cultural, el lector participa necesariamente a la recreación de la obra de arte. Y, si el grado de esta recreación es propia a cada uno, tampoco deja de ser semejante ya que cada contenido comunicado en la obra requiere siempre la misma participación por parte del lector: si un soneto requiere el devenir protagonista del lector, todos los lectores devendrán protagonistas a la lectura de éste, si otros requieren el devenir narrador, investigador, testimonio o escritor del lector, todos devendrán narradores, investigadores, testimonios o escritores a la lectura de estos otros.

---

<sup>120</sup> La obra poética que escojo aquí estudiar es la titulada *Rosario de sonetos líricos*, de Miguel de Unamuno, sacada de *Obras Completas*, ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958.

En un género poético donde una voz poética expresa en voz propia unos sentimientos o unos pensamientos a una tierca persona dicha *intradiegética*<sup>121</sup>, o sea, a una persona interna al texto, todos los lectores experimentarán un conflicto íntimo entre el devenir protagonista<sup>122</sup> del “yo” que habla, o protagonista del “tú” que escucha. A la lectura del soneto titulado LA ORACIÓN DEL ATEO por ejemplo, donde un ateo justifica directamente a Dios de su incredulidad, el lector experimentará a la vez el anhelo por existir frente a los que no creen en él a través del protagonismo de la figura de Dios, y la angustia por no creer en la propia existencia a través de la figura del ateo.

En un mismo género poético, donde interviene esta vez una voz narrativa llamada *heterodiegética*<sup>123</sup>, es decir, una voz que narra la historia de uno o varios personajes sin intervenir en ésta, dejando incluso a aquellos narrar las propias

---

<sup>121</sup> El destinatario puede ser interno (intradiegético) al texto, o bien externo: es el caso del lector “virtual”, supuesto por el narratorio (extradiegético). *D. T. L.*

<sup>122</sup> Protagonista: palabra de origen griega (*protos*: primero; y *agon*: combate, diálogo) con la que se designaba en el teatro clásico al actor principal. En la comedia griega se entiende por *agon* el conflicto entre personajes que constituye el núcleo generador de la intriga, y que se manifiesta a través del diálogo y de la acción. *D. T. L.*

<sup>123</sup> Cuando la primera persona es empleada para contar la historia del protagonista, es lo que constituye la voz narrativa y la que da origen a dos tipos de relatos: *homodiegético* (cuando el narrador participa en la historia contada por él) y el relato *heterodiegético*, si no participa. Véase la definición del término “voz”, en el *D. T. L.*

historias, todos los lectores revisten la figura y la función de los personajes, deviniendo, por lo tanto, o narradores *heterodieéticos*, si no participan en las historias narradas en voz propia, o narradores *homodieéticos*, si participan directamente en la misma. En el soneto titulado ¡VICTORIA! por ejemplo, donde un narrador *heterodieético* deja su voz narrativa al personaje principal para que cuenta su propia historia, el lector se apodera de la voz narrativa del personaje para devenir a la vez, protagonista y narrador de un relato *autodieético*<sup>124</sup>, o sea, de un relato en el que siempre es narrador el que desempeña un protagonismo.

Durante el desempeño de dicho protagonismo narrativo, alcanzado éste a través de un monólogo interior o de un estilo indirecto libre<sup>125</sup>, el lector se halla en conflicto entre el devenir un protagonista que revela una confidencia (un “yo”), o el devenir sólo el testimonio de dicha confidencia (un “tú”). En efecto, al divulgar una información al público, tal como supone el efecto de un monólogo interior, el locutor

---

<sup>124</sup> Cuando un personaje-narrador no sólo participa en la historia sino que, además, es el protagonista de la misma, da origen a un relato *autodieético*. Véase en la definición del término “voz”, en el *D. T. L.*

<sup>125</sup> El estilo indirecto libre es el estilo con el que el narrador se sitúa en la óptica y modo de sentir y hablar del personaje. Véase la definición del término “narrador”, en el *D. T. L.*

deviene portador<sup>126</sup> de una novedad que, cambiando necesariamente el rumbo de la historia, pone en duda la veracidad de toda la Historia. Y, si decidiera no divulgar nada más allá de este monólogo interior, el lector pone en duda la personalidad del ser humano ya que nosotros somos los que hacemos y escriimos la Historia.

Si decidieras distinguirte de “yo”, tú, lector, quedarás testigo de lo narrado y portavoz de un mensaje por divulgar. Como tal testimonio<sup>127</sup> de un mensaje de tipo socio-cultural o lingüístico, desempeñarás el papel de mensajero o de guía que debe enseñar y extender tal mensaje en todas partes. Para ello, usarás las propias palabras del área socio-cultural<sup>128</sup> del mensajero original, o las de tu propio área socio-cultural. A la lectura del último verso de LA PALABRA (v. 14) por ejemplo, si entiendes el “no profan[ar]” la palabra en un sentido literal, te comprometes en

---

<sup>126</sup> En la definición del término “escritor”, leemos: [...] podría definirse al escritor como un artista del lenguaje o un “creador literario”. Con este sintagma lo define F. Lázaro Carreter (1977) en un artículo en el que contrapone las características y funciones del autor de obras literarias con las del periodista, cuyas “responsabilidades” son la “información, su utilidad inmediata y su verificabilidad”. *D. T. L.*

<sup>127</sup> En la definición del término “escritor”, leemos: La función de “guía” o de “testimonio” y acicate moral, por parte de intelectuales y escritores, ha sido evidente en el siglo XX. *D. T. L.* Y, en la definición de “escritura”: el escritor es testimonio de una lengua y de un estilo, como producto natural del tiempo y de la persona biológica [...]. *D. T. L.*

<sup>128</sup> Escritura: [...] la identidad del escritor viene de su escritura que es consecuencia de la elección de un comportamiento humano, la afirmación de un cierto bien, lo cual implica una forma de compromiso y un acto de solidaridad histórica. Este compromiso del escritor da un tono y un determinado “ethos” a su obra. La escritura surge de la idea que el escritor tiene sobre la función social de su forma. *D. T. L.*



difundir la palabra de Dios tal como está escrito en la *Biblia* o en LA PALABRA de Miguel de Unamuno; y si entiendes este mismo “no profan[ar]” en un sentido figurado, te comprometes en divulgar la palabra de Dios con tus propias palabras.

Desembocando siempre en un conflicto íntimo, el lector acaba por figurar y resolver tal conflicto conforme requiere el motivo por el que lee una determinada obra. Es decir, si lee por afición al escritor, por obligación a investigar, por gusto o por curiosidad, el lector dirigirá su modo de leer de acuerdo con su experiencia de la ausencia de posicionamiento, de la fragmentación de su ser, de la confusión o del desgarramiento.

El aficionado a un determinado autor y a sus obras suele hojear previamente la obra escogida para conocer el carácter gráfico empleado en la impresión, el número de página y su composición en capítulos o en partes. Impaciente por reencontrar el estilo del autor o por tener una idea del tema tratado, el lector suele emprender enseguida una lectura de los escritos más cortos. Con los 80 folios del

*Rosario* en las manos, el lector distinguirá fácilmente sus cinco partes gracias a la impresión en letra capital de los títulos, entre las cuales podrá leer las más breves, las partes II y IV, pues, se componen cada una de seis sonetos: “De vuelta a casa” (Parte II), escrita entre el 20 y el 21 de septiembre de 1910, en el tren que iba de Bilbao a Medina del campo, y “Asturias y León” (Parte IV), escrita entre Oviedo y Zamora, del 6 al 9 de noviembre de 1910. Así, al leer, sin orden espacio-temporal, todos los sonetos confundidos, el lector disuelve un conflicto íntimo que se traduce por la ausencia de posicionamiento.

El investigador, por su parte, suele irse al índice para identificar las partes que constituyen la obra, antes de emprender su lectura. En efecto, para informarse sumariamente del contenido de cada una de ellas, el investigador empieza por leer, detenidamente, los títulos y subtítulos de cada parte. Si sabe ya algo de lo que va a leer o si busca confirmación de algo que conoce ya, el investigador se detiene sólo en la lectura de los capítulos que tratan de un determinado aspecto. Interesado, por ejemplo, por el aspecto familiar y hogareño de Miguel de Unamuno, el investigador

puede leer el *Rosario*, desde los 21 sonetos que componen “Los sonetos de Bilbao” (Parte I), pasando por los 61 sonetos de “En casa ya” (Parte III), para terminar con los 34 sonetos que constituyen “De nuevo en casa”. Pues, escogiendo detenerse en la lectura de las partes cuyos títulos aseguran ya la situación geográfica de su escritura, sea, Bilbao, la tierra natal del poeta, o, Salamanca, la tierra que consideró como su segunda patria, el investigador fragmenta la vida de Miguel de Unamuno conforme su estado de espíritu.

Si es ocioso, el lector que quiere hacerse una idea de los temas tratados por el escritor se fijará previamente en los títulos dados a cada soneto para relacionar entre ellos, o los homónimos, las palabras que se escriben de la misma manera pero cuyo sentido difiere, o los sinónimos, las palabras que conllevan el mismo significado pero cuya forma difiere. Si el lector del *Rosario* se interesa por lo científico, empezará por leer LA LEY DE LA GRAVEDAD (Parte I), el cual soneto lo llevará a leer LA LEY DEL MILAGRO (Parte III). Si anhela extender sus conocimientos en el dominio científico, la misma LEY DE GRAVEDAD lo llevará a leer BAJO ETERNA

LUNA y EL AZAR DE LOS CAMINOS (Parte I), o DESDE MI CIELO y AL TRAMONTAR DEL SOL (Parte II). Sin poder nunca reunir todos los sonetos que tratan de un tema según una analogía sólo semántica o sólo sintáctica, el lector ordenará la obra conforme la confusión de su estado de ánimo.

Si es curioso por conocer previamente el estilo de la obra, el lector suele detenerse, casualmente, en algún subcapítulo, un párrafo, o un poema, según el género de lo que se prepara a leer. A través de esta primera y rápida lectura, el lector se hace sobre todo una idea del tono y del ritmo de la obra, dada por la recurrencia fonética de los términos empleados. En el SUEÑO FINAL del *Rosario* de Miguel de Unamuno por ejemplo, la aliteración en [m], [n] y [l] refleja evidentemente el anhelo de la voz poética por alcanzar el sueño final. Deteniéndose casualmente en dicho soneto, el lector logra figurar el desgarramiento de su conflicto quedando, tal como la voz poética, sin voz, pues, si la [m] atrae hacia la tierra, la [l] atrae hacia los Cielos.

Cada vez que el hombre lee el extracto de una obra se confunde con los demás lectores del mismo extracto, pues, todos experimentan un mismo conflicto íntimo entre el cumplir la una u otra función. Acabando siempre por figurar dicho conflicto a través de una interpretación de la obra, el lector ya refleja una personalidad. No obstante, esta personalidad solamente surge de la confusión entre la impersonalidad del género humano, como enseño a continuación.

## II. ESCRITOR

El hombre que decide oficializar su trabajo de escritura pasando del estatus de escribiente<sup>129</sup> al de escritor, o sea, pasando de usar el lenguaje por unos fines prácticos y económicos para usarlo por unos fines artísticos, también cree erróneamente poseer una personalidad individual. Pues, al exponer sus conflictos íntimos y su experiencia de la vida a todo el mundo, el escritor pierde el monopolio de su personalidad individual.

---

<sup>129</sup> Escritor: término de origen latino (*scriptor*) con el que se designaba tanto al copista (*scriptor librarius*: copista de libros) como al autor de obras literarias. En castellano existen dos palabras con idéntico lexema para referirse a las dos acepciones mencionadas: *escribiente* (copista o transcriptor) y *escritor* (autor). Semejante dualidad existe en francés con los términos que R. Barthes utiliza para distinguir dos modalidades de uso del lenguaje: una con fines prácticos (*écrivain*) y otra con fines artísticos (*écrivain*). D. L. T.

Escogiendo un determinado género literario para exponer sus conflictos, el escritor también cree erróneamente afirmar alguna fuerza y una forma de personalidad. No obstante, siendo la poesía<sup>130</sup>, por ejemplo, un género propio a la expresión de los sentimientos y de los conflictos íntimos, el escritor no distingue ninguna fuerza de personalidad; y, siendo la forma poética<sup>131</sup> determinada por el uso obligatorio de un cierto número de palabras (conforme el ritmo), que terminan de cierta manera (conforme la rima), el escritor tampoco llega a afirmar ninguna forma individual de personalidad. Si decide exponer sus conflictos íntimos a través de la creación de una obra de género novelístico, tampoco el escritor distinguirá alguna fuerza de personalidad ya que esconde continuamente sus conflictos detrás de la figura de algún personaje ficticio, ni distinguirá alguna forma de personalidad ya que el género novelístico requiere el empleo de una forma continua de la narración. O escogiendo exponer sus conflictos a través de la creación de una obra

---

<sup>130</sup> La poesía “tiene que ver ante todo con la expresión de los sentimientos y emociones; y esos sentimientos y emociones son particulares, mientras que el pensamiento es general. [...] Otra función de la poesía es la comunicación de una experiencia nueva, o alguna interpretación nueva de lo ya experimentado para lo cual no hallamos palabras que amplía nuestro conocimiento o depura nuestra sensibilidad. *D. T. L.*

<sup>131</sup> Op. Cit., *Versification espagnole et petit traité des figures*, de Mathilde et Albert Bensoussan, éd. Presses Universitaires Rennes 2, Rennes, 1992.

de género ensayístico, el escritor tampoco transmitirá alguna forma de personalidad, pues, la propia persona se halla decompuesta en innumerables capítulos, tal como impone la forma ensayística, ni alguna fuerza de personalidad, pues, escondiéndose detrás de cada situación, de cada personaje y de cada pensamiento, la forma de ser individual no se halla en ninguna en particular sino en todas ellas confundidas.

Siendo, el hombre, en su esencia, una multitud de seres, el escritor también suele descomponer cada forma de ser de su persona en una enumeración de seres, nacidos todos de las experiencias pasadas. No obstante, ahí tampoco el escritor afirma una personalidad única e individual, pues, según la “Ley de casualidad”<sup>132</sup>, ningún acto pasado queda aislado del presente sino que es liado a él por una necesaria continuidad de causa a efecto. Con ello, entendemos que el hombre no es nunca un ser presente, resultando de esta continuidad de actos causales sino que es,

---

<sup>132</sup> “[...] es aquí el concepto de la relación de causa a efecto, cuyo primer término determina al segundo en el tiempo como consecuencia y no como algo que pudiera preceder meramente en la imagen. Así, pues, sólo porque sometemos la sucesión de los fenómenos a la ley de causalidad, es posible la experiencia misma, o sea, el conocimiento empírico de los fenómenos; por consiguiente estos mismos, como objeto de experiencia, no son posibles más que por esa misma ley.”, *Crítica de la razón pura*, Kant, p.119.

a cada instante, la simultaneidad de todos ellos, es un ser presente, compuesto de pasado, mientras mira hacia el futuro. Así, al dejar de ser algo en particular y siendo todos los seres a la vez, el escritor no sólo llega a afirmar la propia personalidad sino que figura la del género humano, deviniendo el portavoz de la conciencia universal.

Esta simultaneidad del ser presente es alcanzada a través de una total ausencia de duración de los actos, pues, dejando de durar, los actos devienen cosas estáticas, siempre presentes. El escritor alcanza esta suspensión de los hechos mediante el uso de los pronombres relativos “que”, “por que”, la conjunción “pues”<sup>133</sup>, los dos puntos<sup>134</sup> o el punto, pues, introduciendo tanto una proposición causal como consecuente, el escritor confunde y desordena los actos, dando a la anterioridad de un acto, posterioridad. Al unir, en el primer verso a la ¡VICTORIA!, el

---

<sup>133</sup> “La conjunción *pues*, del latín *post*, tiene por significación etimológica, *después*. Se presenta, entre otras, con valores consecutivos y causales.”, p. 1182. Y, sobre la conjunción *que*: “[...] para algunos gramáticos, el participio y *que*, son considerados como locuciones conjuntivas. En general, se especializan en una determinada relación que se equipara a la causalidad”, p. 1014, y, léase para su valor consecutivo, el subtítulo “Valoración consecutiva con *que*”, p. 1050, *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, 1999.

<sup>134</sup> Op. cit., El uso de los dos puntos, según indica la *Gramática descriptiva*, hace oficio de aclaración de la locución precedente, p. 1014.



grito del caudillo (“¡adelante!”), con la afirmación de la victoria (“es vuestra la victoria”) mediante el pronombre relativo “que” (v. 1), Miguel de Unamuno impide al lector distinguir ambos actos. Sin percepción alguna del orden de los actos, el lector es libre de decidir del curso de la historia, sabiendo que ya está ya escrita. Si el lector es realista o pesimista, podrá imaginar la figura desanimada de los soldados que, al ser pocos numerosos en relación con la parte adversa, no creen salir victoriosos del combate; y si es optimista, podrá imaginar la figura de gran euforia de los mismos que, pese a su poco número, habrán superado a la parte adversa.

A lo largo de su vida, el hombre crea su personalidad acumulando experiencias vividas y, mientras vive, recrea constantemente la misma, acoplando siempre la forma de ser, pasada ya, con la nueva forma por venir. De modo que, ningún hombre es nunca definitivamente definido sino que está en constante definición, uniendo siempre en su presente sus seres pasados con los que están por venir. En el SUEÑO FINAL, por ejemplo, Miguel de Unamuno representa la instantaneidad de la vida del hombre uniendo el ciclo de la vida con el de la muerte

por medio de un término que conlleva el sentido de fraternidad, tal el sustantivo “hermana” (v. 14). Por medio de este sustantivo, el paso de un ciclo a otro es tan instantáneo que impide al lector saber si la vida prosigue o precede a la muerte. También, al unir a ambos ciclos mediante el empleo del verbo “reanudar” (v. 14) que indica la constante repetición de dicha unión, el poeta da a este instante una duración infinita. Esto es, mientras el hombre es, a cada instante, otro, pasado ya, este instante puede durar infinita o fugazmente, según la sensibilidad de su percepción. Al posicionar, por ejemplo, los sustantivos “muerte” y “vida” entre dos hemistiquios, el poeta obliga al lector a imaginar la medida temporal entre el paso del uno al otro estado y, al no ser unidos por un guión, ni separados por una coma, el lector puede interpretar el espacio entre ambos actos, o como una infinitud temporal, o como un paso muy breve. Si relaciona el blanco con la infinitud temporal, el lector interpretará el paso de la muerte a la vida como un acto tan penoso que improbable de resolución, y si relaciona el blanco con la pausa respiratoria obligatoria en el hemistiquio, el mismo interpretará aquel paso como un acto tan breve que casi resulta imperceptible, si no inexistente.

La única manera de llegar a ser uno mismo es armonizando, simultánea e instantáneamente, el contenido de su esencia con la manera de ser, o convencional, o original.

Equilibrado, físico y emocionalmente, el convencional comunica sin preocuparse de dar forma a la parte racional o emocional, pues, ambas partes ya se manifiestan simultánea e instantáneamente. En un momento de su vida en que el raciocine dominaba la emoción, Miguel de Unamuno vuelve a encontrar el equilibrio, reproduciendo, en el SUEÑO FINAL por ejemplo, un ambiente adormecedor a través de una rima consonante en [erma] y [acia] en los cuartetos, y en [eño] y [una] en los tercetos, pues, mientras deja la razón adormecer, el poeta da más espacio expresivo al contenido espiritual. Y, en otro momento de su vida en que todo le parecía vacío de sentido, tal como expresa a través de LA PALABRA, el poeta

encuentra el equilibrio dando una forma estética, una rima (tal como el “principio”, v. 11) a dicho vacío, representado por la palabra de relleno “ripio”<sup>135</sup> (v. 14).

Confiado, por su parte, el original halla la forma correspondiente con su esencia, poniendo en duda la propia confianza, pues, si es verdadera, ésta se alimenta necesariamente de aquella. En el contexto del soneto intitulado ¡VICTORIA!, por ejemplo, el poeta pone en duda el sentimiento de confianza del hombre repitiendo, una vez bajo la forma del verbo sustantivado, “deseo” (v. 14), y otra vez, bajo la forma del verbo conjugado en primera persona, “creo” (v. 11), un mismo sentimiento de voluntad o de confianza. Pues, al privar tales signos, “deseo” y “creo”, de una consonante entre las vocales contiguas [e] y la [o] que serviría de asentamiento entre ambas vocales<sup>136</sup>, el poeta pone en duda la intensidad de la certeza del hombre.

---

<sup>135</sup> Ripio: palabra de relleno, frases hechas, clichés estereotipados que aparecen en determinados poemas, a veces por mera exigencia de rima, que degradan la calidad de la composición, derivando hacia el prosaísmo y la vulgaridad. *D. T. L.*

<sup>136</sup> Conforme la acentuación de las palabras que, conteniendo dos vocales fuertes contiguas (a, e, o), constituyen siempre dos sílabas. Véase también el capítulo II de la *Gramática española* de Alcina y Blecua.

Escribiendo, tales cuales surgen, sus experiencias pasadas, el escritor divide el género humano en dos categorías, el convencional y el original. No obstante, ambas categorías de hombre representan la conciencia colectiva, sin por lo tanto conocer la conciencia individual. Para enseñar al lector cómo conocer la propia conciencia individual, figuraré el proceso que va desde la conciencia universal a la conciencia individual.

### III. LA CONCIENCIA DE LA INCONCIENCIA

Independientemente de su edad, de su sexo o de su estatus socio-profesional, el hombre se compone necesariamente de una parte conciente<sup>137</sup> e inconsciente<sup>138</sup>, cada una compuesta a la vez de materia racional y de esencia espiritual, de modo que ningún devenir conciente o inconsciente se percibe. Sin embargo, para concienciar al lector de su posible devenir, descompondré su movimiento en tres tiempos, de la inconciencia al conocimiento de su vacío, de la confusión a la unión de

---

<sup>137</sup> “Ser conciente es percibir y reconocer el mundo externo y a sí mismo en relación con este mundo externo. El “sí mismo” o el “yo” es el centro de la conciencia, una grandeza infinitamente compleja, algo como una condensación y un amontonamiento de informaciones y de sensaciones.”, C. J. Jung, *L’homme a la découverte de son âme*, éd. Albin Michel, Paris, 1987, p. 104.

<sup>138</sup> Op. Cit., Jung, *L’homme a la découverte de son âme*, p.p. 51-52.

la conciencia con la inconciencia, y de la confianza a la conciencia de la inconciencia.

Porque el hombre nace inconsciente de existir, cabe empezar la descripción del proceso que lleva a la conciencia individual por lo que más difícil de conocer resulta, a saber, la inconciencia. Escondida detrás de las sensaciones, las experiencias y los eventos negados por la conciencia<sup>139</sup>, la inconciencia suele hacerse presente en dos categorías de hombres, los que, introvertidos y fascinados por el mundo interior, acaban por encerrarse en un mundo imaginario, y los que, extrovertidos, suelen huir de ellos mismos, contando a quienquiera escucharlos todo lo que se les ocurre como para deshacerse de todo lo que les es propio porque temen hallarse solos con sus propias convicciones frente al mundo. Negada, pues, por la conciencia del hombre y existente sólo en el olvido, la inconciencia vuelve a devenir consciente en el acto de recordar.

---

<sup>139</sup> Todo lo que ofusca, irrita, molesta, la conciencia lo graba pero sin tomarlo en consideración. Todas estas experiencias dejan huellas amnésicas y pertenecientes a la inconciencia. Op. Cit., Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, p.220.

Surgen de la parte emocional, el recuerdo de tipo racional tiene por fin el de recrear las imágenes, los olores, las sensaciones táctiles y gustativas del evento recordado, mientras que, al surgir de la parte emocional, el recuerdo emocional tiene por fin el de ordenar la situación recordada en una cadena de actos causales y consecuentes. Así, sumándose ordenadamente todas las sensaciones de un determinado evento, el hombre parece vivir, nueva y conscientemente, dicho evento. No obstante, el recuerdo también resulta ser la fuente de un vacío existencial, pues, mientras el hombre vive el recuerdo de su ser pasado fuera del espacio y del tiempo presente, también deja de existir conscientemente el presente y el pasado. Del mismo modo el ateo de LA ORACIÓN DEL ATEO sigue viviendo en la inconsciencia porque, mientras recuerda lo que nunca volverá a ser, a saber, creyente, también deja de ser en el presente, ateo. Perdiendo conciencia de la persona presente mientras toma conciencia de lo inexistente ya, el hombre experimenta una total confusión.

Conciente ahora de la existencia de alguna inconsciencia, el hombre supera el estado de confusión recomponiendo la totalidad del ser. Y, esta recomposición se

realiza evaluando y seleccionando las cualidades que quiere conservar en la conciencia, y los defectos que quiere dejar a la inconciencia. Y, mientras la conservación de las cualidades se realiza olvidándose las, el olvido de los defectos se realiza analizándolos<sup>140</sup>, pues, al decorticar y descomponer el cuerpo de los defectos, el hombre anula su existencia en el consciente, mientras cimienta la permanencia de las cualidades abandonando sus esencias. Libre ya de toda confusión, el hombre puede devenir totalmente conciente de sí mismo, tal como el narrador omnisciente de LA PALABRA que, al narrar la propia historia, la del hombre, desde la esclavitud a su libertad, toma conciencia de su necesaria existencia en el futuro.

Con las ideas claras, el hombre puede tomar conciencia de la insignificancia de la inconciencia. Por un lado, el hombre toma conciencia de su desinterés por ciertas emociones, descubriendo el desorden en que los hechos pasados se revelan tales actos, tal como el narrador omnisciente del titulado ¡VICTORIA! que, narrando la victoria de una batalla antes que la manera de alcanzarla, pone de manifiesto su

---

<sup>140</sup> « Seule la connaissance de la situation consciente permet de préciser le signe sous lequel il faut placer les contenus inconscients. », op. cit., Jung, *L'homme a la découverte de son âme*, p. 263.



desinterés por la memoria del caudillo. Y el hombre toma conciencia de su desinterés por cierta sensibilidad física o cierta transformación corporal, descubriendo la intensidad en que las reacciones físicas se desvelan al cuerpo durante los sueños<sup>141</sup>, siendo los sueños una mezcla de sensaciones, de sentimientos y de pensamientos que han escapado a la conciencia<sup>142</sup>, tal como la voz poética del SUEÑO FINAL que, al rogar a la Madre de Gracia el calor necesario al alcance del sueño final, toma conciencia de la carencia de sensibilidad física.

Sea cual sea el quehacer del hombre, lector, escritor, o el ser solamente un individuo, el hombre sólo deviene alguien confundándose entre todos los demás de su género. Pues, tal como indica el signo “género”, el hombre forma parte de una totalidad que le impide traspasar las características de su distinción a otra cosa que el criterio de la especie, animal o vegetal por ejemplo.

---

<sup>141</sup> « Le rêve, dérivant de l'activité de l'inconscient, donne une représentation des contenus qui y sommeillent ; non pas de tous les contenus qui y figurent, mais seulement de certains d'entre eux qui, par voie d'association, s'actualisent, se cristallisent et se sélectionnent, en corrélation avec l'état momentané de la conscience. », op. cit., Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, p. 212.

<sup>142</sup> Op. Cit., Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, p. 220.

## DEUXIEME PARTIE : Les sabliers

Peut-être semble t-il futile d'ajouter à une première partie, originale, cette autre partie, composée des extraits de diverses œuvres littéraires et artistiques, et plus encore, dans le but de convaincre le lecteur de poursuivre un dessein créateur.

Comme je viens d'insinuer dans le deuxième chapitre de la première partie<sup>143</sup>, cette deuxième partie, intitulée « les sabliers », donne aux lecteurs désireux de devenir écrivain une base avec laquelle ils peuvent s'exercer au talent d'écrivain puisqu'elle se compose des extraits de textes tirés de différents genres littéraires et de différents auteurs et des extraits tirés d'un même genre littéraire et d'un même auteur. De cette façon, le lecteur pourra s'exercer sur les différentes manières d'exercer l'art de l'écriture. En effet, en diversifiant le genre des extraits de textes, le lecteur aura tendance à enlacer ceux-là par un thème commun, alors qu'en multipliant ceux qui traitent d'un même thème, il aura tendance à les séparer par une forme d'expression différente.

---

<sup>143</sup> Voir Chapitre II. EXEMPLE: le doute, PREMIÈRE PARTIE : le terme de la comparaison, p.116

À ceux qui veulent s'exercer sur la méthode la plus rhétorique de communiquer, je propose de réaliser la liste de tous les éléments relatifs à un thème précis, que ces éléments soient des substantifs, des verbes, ou seulement, des particules. En effet, pour donner à chaque sentiment, la forme juste de son ressentir, l'auteur a toujours recours à des termes précis. À partir de l'analyse de cette liste, c'est à dire, en mettant en relief les points communs et les différences entre l'usage académique ou grammatical d'un terme et celui que réalise l'auteur dans son texte, le lecteur pourra justifier de chaque ressentir de l'auteur.

Parmi les extraits que je propose à la suite, le lecteur notera, par exemple, la redondance du thème relatif au sacrifice. Selon le nombre d'apparition graphique du terme « sacrifice », deux fois au singulier dans le NEUVIÈME ENTRETIEN de Joseph de Maistre (annexe 4), ou deux fois au pluriel dans LE RÊVE DE GABAÓN des Prophètes (annexe 8), le lecteur pourra interpréter l'importance de son expression. Dans le PROLOGUE de Saint Jean (annexe 2), en échange, le terme « sacrifice »

n'apparaît nulle part. C'est l'emploi des adverbes relatifs à la localisation spatiale et temporelle, tel que « derrière », « devant » ou « avant » qui abondent et qui permettent au lecteur d'interpréter l'intensité de l'idée du sacrifice par sa seule allusion. À travers la lecture du RÊVE DE GABAÓN des Prophètes (annexe 8), le lecteur pourra assimiler l'attitude de sacrifice conformément à l'expression de l'humilité. Et à travers la lecture de l'intitulé ILUSION SUR SA DIFFÉRENCE de Benedetto Croce (annexe 6), il pourra assimiler l'expression du sacrifice à L'INDIFFÉRENCE soit, à la clairvoyance de son expression.

D'un autre côté, le lecteur pourra également se faire une idée de l'expérience du sacrifice de la part de chaque auteur en mesurant l'espace abandonné inévitablement à l'éditeur, à son nom, au lieu et à l'année de publication de l'œuvre. En effet, en signant dès la page d'accueil, l'éditeur s'approprie, d'une certaine manière, de l'œuvre au même titre que l'auteur. Le lecteur peut aussi se faire une idée du sacrifice de l'auteur en mesurant le temps mort, passé entre la remise de l'œuvre entre les mains de l'éditeur et la publication de celle-ci. Le

lecteur terminera de comprendre le sacrifice expérimenté par l'auteur en mesurant le temps et l'espace nécessaire avant de traiter du sentiment de sacrifice, soit, en situant chacun des extraits qui traitent de ce thème dans l'œuvre, tel que je réalise dans le sommaire de cette thèse.

Aux autres lecteurs qui jusqu'ici sont arrivés, et qui veulent communiquer sous une forme esthétique personnelle, je propose de trouver également le lien entre tous les extraits qui traitent d'un même thème, à savoir, chaque sonnet de Miguel de Unamuno et sa source d'inspiration, indiquée celle-ci en épigraphe. En effet, ayant pour rôle celui de compléter ou d'illustrer les textes qu'ils introduisent, en l'occurrence ici les sonnets, les épigraphes traitent nécessairement, du même thème. En comparant, par exemple, l'expérience narrée dans LA PAROLE ou dans VICTOIRE! à la source de son inspiration, le lecteur notera facilement une ampliation de l'idée originale puisque, composés de deux quatrains et de deux tercets, les sonnets s'étendent à un total de quatorze vers, tandis que leur source d'inspiration se réduisent à la moitié d'un verset (le I, 1 de Saint Jean dans LA

PAROLE) ou au nom d'un personnage (DE MAISTRE, dans VICTOIRE !). C'est, donc, sous la forme d'un mot clé que le lecteur pourra trouver le lien entre les deux auteurs cités. Pour le sonnet intitulé LA PAROLE, par exemple, le lecteur pourra énumérer des mots tels que « croyance », « histoire » ou « biblique » ; et dans l'intitulé VICTOIRE !, il pourra énumérer des mots tels que « homme politique », « écrivain » ou « philosophe ».

Le lecteur qui tire de cette théorie une expérience émotionnelle, aura certainement envie de partager celle-ci avec tout le monde, soit, en illustrant l'idée originale, soit, en substituant les citations inscrites en épigraphes par d'autres, personnelles. À l'idée contenue dans le RÊVE FINAL par exemple, moi j'ai choisis de réaliser le désir de rêver exprimé par la voix poétique, en substituant le chant endormeur, annoncé dans l'épigraphe original à travers le PSAUME CXXVII, 2 (1), par l'idée originale, à savoir, LE RÊVE DE GABAÓN. Cependant, le lecteur pourra également créer son propre sonnet en lui donnant l'exemple qui correspond le mieux à sa façon d'être. Ainsi, par exemple, à ce que j'interprète dans LA PRIÈRE DE

L'ATHÉE comme étant l'expression de la peur d'un athée, la peur d'arrêter d'exister parce qu'il doute de la propre existence, je choisis de lui ôter toute la peur en ajoutant en épigraphe, l'extrait de Benedetto Croce, intitulé ILLUSION SUR SA DIFFÉRENCE, car, tel que l'auteur qui ne distingue pas « l'intuition et l'expression », mon expérience de la confusion m'amène à ne pas distinguer l'existence d'une quelconque inexistence.

Et parce que communiquer implique nécessairement d'avoir un émetteur et un récepteur qui se distinguent et s'unissent par l'intermédiaire d'un message, je simule une conversation en alternant les extraits de textes tirés de divers genres littéraires aux sonnets de Miguel de Unamuno, permettant ainsi au lecteur<sup>144</sup> de continuer cette conversation dans une autre édition peut-être.

---

<sup>144</sup> “[...] des “je”, hommes uniques et irremplaçables, qui ont des choses uniques et irremplaçables à dire à leurs lecteurs. Des lecteurs qui, à leur tour, ont besoin d’être écoutés par des hommes écrivains et non seulement pas des lecteurs. Des auditeurs, des dialoguants, des créateurs.», *Cuadernos de la Cátedra de Miguel de Unamuno*, XVIII, “La paradoja unamuniana”, de Antonio Castro Castro, Faculté de Philologie y Lettres, Université de Salamanque, 1968, 83

Anexo 1:

LA PALABRA<sup>145</sup>

Juan, I, 1; Mat., VI, 9

Llave del ser, fue en un principio el verbo  
por el que se hizo todo cuanto muda  
y el verbo es la cadena con que anuda  
Dios los dispersos granos de su acervo.

Por él el hombre deja de ser siervo,  
se vale de él en la batalla ruda  
y en él la apaga cuando su alma suda  
como en la fuente tras de acoso el ciervo.

Sea de Dios santificado el nombre  
que es Dios también, pues fue con la palabra  
como creara el mundo en un principio.

Con la palabra, como Dios, el hombre  
su realidad de ideas forja y labra:  
nunca la profanéis a huero ripio.

Salamanca, 28 de setiembre, 1910

---

<sup>145</sup> *Rosario de sonetos líricos*, Miguel de Unamuno, Parte III, "En casa ya", p. 362



Anexo 2:

PRÓLOGO<sup>146</sup>

Juan da testimonio de él y clama:

“Este era del que yo dije:

El que viene detrás de mí

se ha puesto delante de mí,

porque existía antes que yo”.

---

<sup>146</sup> Evangelio según San Juan, *Biblia de Jerusalén*, ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, Prólogo, p. 1412, v.v. 41-45

Anexo 3:

¡VICTORIA!<sup>147</sup>

DE MAISTRE

“¡Adelante, que es vuestra la victoria!”,  
clamaba en el combate el buen caudillo  
fingiendo la confianza obligatoria  
mientras su pecho el poderoso trillo

de tedio laceraba, y a la gloria  
sin creer en ella les llevó; el castillo  
rindióse ante su empuje, y su memoria  
brilla hoy de tal hazaña con el brillo.

“¿Y esto es vencer?”- se dijo al verse solo-  
mas ¡ea! hay que engañar a los hermanos;  
vence el que cree vencer; yo que no creo

debo engañarles; por su bien me inmolo;  
ellos quieren vivir; pobres humanos,  
que así fingen el mundo a su deseo!”

Salamanca, 22 de enero, 1911

---

<sup>147</sup> *Rosario de sonetos líricos*, Miguel de Unamuno, Parte V, “De nuevo en casa”, p. 412

Anexo 4<sup>148</sup>:

Je fais lire maintenant l'autre passage tiré des *Considérations sur la France*, 2<sup>o</sup> édition, Londres, 1787, in-8<sup>o</sup>, chap. 3, p. 53.

Je sens bien que, dans toutes ces considérations, nous sommes continuellement assaillis par le tableau si fatigant des innocents qui périssent avec les coupables ; mais sans nous enfoncer dans cette question qui tient à tout ce qu'il y a de plus profond, on peut la considérer seulement dans son rapport avec le dogme universel et aussi ancien que le monde, *de la réversibilité des douleurs de l'innocence au profit des coupables*.

Ce fut de ce dogme, ce me semble, que les anciens firent dériver l'usage des sacrifices qu'ils pratiquèrent dans tout l'univers, et qu'ils jugeaient utiles, non seulement aux vivants, mais encore aux morts ; usage typique que l'habitude nous fait envisager sans étonnement, mais dont il n'est pas moins difficile d'atteindre la racine.

Les *dévouements*, si fameux dans l'antiquité, tenaient encore au même dogme. Décius avait la *foi* que le sacrifice de sa vie serait accepté par la divinité, et qu'il pouvait faire équilibre à tous les maux qui menaçaient sa patrie.

---

<sup>148</sup> Joseph De Maistre (Chambéry, avril, 1753 - Turin, février, 1821), *Éclaircissements sur les sacrifices*, "Neuvième entretien", Agora, Paris, 1994, p.p. 145-147

Le christianisme est venu consacrer ce dogme qui est infiniment naturel à l'homme, quoiqu'il paraisse difficile d'y arriver par le raisonnement.

Ainsi, il peut y avoir eu dans le cœur de Louis VI, dans celui de la céleste Élisabeth, tel mouvement, telle acceptation, capable de sauver la France.

On demande quelquefois à quoi servent ces austérités terribles exercées par certains ordres religieux, et qui sont aussi des dévouements : autant vaudrait précisément demander à quoi sert le christianisme, puisqu'il repose tout entier sur ce même dogme agrandi, de *l'innocence payant pour le crime*.

L'autorité qui approuve ces ordres choisit quelques hommes et les isole du monde pour en faire des *conducteurs*.

Il n'y a que violence dans l'univers ; mais nous sommes gâtés par la philosophie moderne, qui nous a dit que *tout est bien*, tandis que le mal a tout souillé, et que dans un sens très vrai, *tout est mal*, puisque rien n'est à sa place. La note tonique du système de notre création ayant baissé, toutes les autres ont baissé proportionnellement, suivant les règles de l'harmonie. *Tous les êtres gémissent* et tendent avec effort et douleur vers un autre ordre de choses.

ILUSIONES SOBRE SU DIFERENCIA

“La intuición y la expresión”,

*Estética*, de Benedetto Croce.

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,  
y en tu nada recoge estas mis quejas,  
Tú que a los pobres hombres nunca dejas  
sin consuelo de engaño. No resistes

a nuestro ruego y nuestro anhelo vistes.  
Cuando Tú de mi mente más te alejas,  
más recuerdo las plácidas consejas,  
con que mi ama endulzóme noches tristes.

¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande  
que no eres sino Idea; es muy angosta  
la realidad por mucho que se expande

para abarcarte. Sufro yo a tu costa,  
Dios no existente, pues si Tú existieras  
existiría yo también de veras.

Salamanca, 26 de setiembre, 1910

---

<sup>149</sup> *Rosario de sonetos líricos*, Miguel de Unamuno, Parte III, “En casa ya”, p. 359.

## Anexo 6:

[...] Se oye decir a algunos que tienen en la mente muchos e importantes pensamientos, pero que no aciertan a expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los hubieran traducido en hermosas palabras articuladas; los hubieran expresado por lo tanto. Si, en el acto de expresarlos, aquellos pensamientos parecían desvanecerse o se reducían a pobres y escasos, es sencillamente que no existían o que eran precisamente escasos y pobres.

(“Ilusiones sobre su diferencia”<sup>150</sup>)

---

<sup>150</sup> Croce, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, “La intuición y la expresión: Ilusiones sobre su diferencia”, Primera parte, cap. I, ed. Librería de Francisco Beltrán, Madrid, p. 55

Álzame al Padre en tus brazos, Madre de Gracia,  
y ponme en los de Él para que en ellos duerma  
el alma que de no dormir está ya enferma,  
su fe, con los insomnios de la duda, lacia.

Haz que me dé, a su amado, sueño que no sacia  
y a su calor se funda mi alma como esperma,  
pues tan sólo en el sueño, a su calor se merma  
de este vano vivir la diabólica audacia.

Este amargo pan de dolores pide sueño,  
sueño en los brazos del Señor donde la cuna  
se mece lenta que hizo de aquel santo leño

de dolor. Ese sueño es mística laguna  
que en eterno bautismo de riego abrileno  
con su hermana la muerte la vida reanuda.

Salamanca, 30 de setiembre, 1910

---

<sup>151</sup> *Rosario de sonetos líricos*, Miguel de Unamuno, Parte III, "En casa ya", p. 365

Anexo 8:

EL SUEÑO DE GABAÓN<sup>152</sup>

Salmo 128 (127)

Fue el rey a Gabaón para ofrecer allí sacrificios, porque aquel es el alto principal.

Salomón ofreció mil holocaustos en aquel altar. En Gabaón Yahveh se apareció a

Salomón en sueños por la noche. Dijo Dios: “Pídeme lo que quieras que te dé”.

Salomón dijo: “Tú has tenido gran amor a tu siervo David mi padre, porque él ha caminado en tu presencia con fidelidad, con justicia y rectitud de corazón contigo.

Tú le has conservado este gran amor y le has concedido que hoy se siente en su trono un hijo suyo. Ahora Yahveh mi Dios, tú has hecho rey a tu siervo en lugar de

David mi padre, pero yo soy un niño pequeño que no sabe salir ni entrar. Tu siervo está en medio del pueblo que has elegido, pueblo numeroso que no se puede contar

ni numerar por su muchedumbre. Concede, pues, a tu siervo, un corazón que entienda para juzgar a tu pueblo, para discernir entre el bien y el mal, pues ¿quién

---

<sup>152</sup> LOS PROFETAS, *Antiguo Testamento, Biblia*, Libro primero de los Reyes, “El sueño de Gabaón”, II, 1, ed. Desclée de Brouwer, Bilbao, p.p. 343-344.



será capaz de juzgar a este pueblo tuyo tan grande?”. Plugo a los ojos del Señor esta súplica de Salomón, y le dijo Dios: “Porque has pedido esto y, en vez de pedir para ti larga vida, riquezas, o la muerte de tus enemigos, has pedido discernimiento para saber juzgar, cumpro tu ruego y te doy un corazón sabio e inteligente como no lo hubo antes de ti ni lo habrá después. También te concedo lo que no has pedido, riquezas y gloria, como no tuvo nadie entre los reyes. Si andas por mis caminos, guardando mis preceptos y mis mandamientos, como anduvo David tu padre, yo prolongaré tus días.” Se despertó Salomón y era un sueño. Entró en Jerusalén y se puso delante del arca de la alianza del Señor; ofreció holocaustos y sacrificios de comunión y dio un banquete a todos sus servidores.

Anexo 9:



San Jerónimo en su celda, 1512



## CONCLUSION

Sans but précis, j'ai donné à cette thèse une figure entièrement paradoxale : j'ai construit à nouveau ce qui existait déjà, à savoir, l'inexistence du paradoxe, en recréant totalement l'absence de personnalité de l'homme et de l'objet de son évolution, à savoir, la parole. En effet, sans aucun moyen pour donner vie à l'inexistence, j'ai détruit, fragmenté et annulé un objet, soit la thèse, en une multitude d'autres objets, à première vue, sans rapport avec le sujet de ma thèse, soit, l'Homme et la parole. Sans aucun effort et de manière innée, j'ai ensuite ajusté tous les contenus exposés dans cette thèse à leurs respectives formes. Désireuse alors de redonner vie au paradoxe, à la parole, et surtout, au genre humain, j'ai construit un semblant de communication. Pour ce faire, j'ai principalement eu recours à deux autres figures de style : la métaphore qui, n'existant à travers aucun signifiant précis, regroupe toutes les réalités possibles, et l'exemple qui, en portant une certaine réalité, réunit toutes elles sans distinction. De sorte que, à chaque idée que je communiquais, je créais un nouvel objet car, aucun acte de communication se

répète deux fois sous la même forme, tel l'intitulé *Rosaire de sonnets lyriques* qui revêt une forme poétique exemplaire dans le seul but de former des poètes, tout en mettant en doute l'homme et son état d'être, afin qu'ils deviennent tous quelconques. Libre enfin d'affirmer mon expérience de la communication, j'ai fini par comparer la figure du paradoxe à celle du doute parce que, si les deux surgissent d'une idée ou d'une expérience personnelle, elles n'arrêtent pas de s'évaporer pour devenir universelles, et si elles s'avèrent être présentes dans chaque mot, chaque phrase, chaque communiqué, elles ne sont là que pour remplir l'homme du sentiment de vide du doute. De sorte que, tel le doute, le paradoxe n'est rien d'autre qu'une figure de style parmi tant d'autres qui restitue à l'acte de communication, au communiqué et à l'homme, son originalité.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCINA Juan y BLECUA, J. M., *Gramática española*, Ariel, Barcelona, 2001
- BALBÍN, Rafael, *Sistema de rítmica castellana*, ed. Gredos (3º), Madrid, 1975
- BENSOUSSAN, Mathilde et Albert, *Versification espagnole et petit traité des figures*, Presses de l'Université Rennes 2, Rennes, 1992
- CALDERÓN, Demetrio Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996
- CASTRO CASTRO, Antonio, *La paradoja unamuniana*, Cuadernos de la cátedra de Miguel de Unamuno, XVIII, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Salamanca, 1968
- CATACH, Nina, *La ponctuation*, Presses universitaires, Paris, 1994
- COHEN, Marcel, *La grande invention de l'écriture et son évolution*, Impr. Nationale, Paris, 1958
- CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Espasa Calpe (7º ed.), Madrid, 1967
- DE MAISTRE, Joseph, *Considérations sur la France*, ed. Rialp, Londres, 1787

- GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga Primera*, Cuadernos hispanoamericanos, Hacia una poética de Garcilaso: la subversión de la armonía en su arte, Patrick Gallagher, Madrid, 1977
- GENETTE, G., et TODOROV. T., *Théorie des genres*, éd. Seuil, Cher, 1986
- GOURIOU, Charles, *Mémento typographique*, Hachette, Paris, 1973
- JUNG, C., G., *L'homme a la découverte de son âme*, éd. Albin Michel, Paris, 1987
- JÜNGER, Ernst, *Le traité du sablier*, Ernst Jünger, éd. Christian Bourgeois, Paris, 1995
- KOKELBERG, Jean, *Les techniques de style : vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, éd. Nathan, Paris, 1991
- MARÍA MOLINER, *Diccionario español*, Gredos (2º) ed., Madrid, 2000
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Manual de gramática histórica española*, Espasa (23º ed.), Madrid, 1999
- MOSQUERA VILLAR, José Luis, *De la lógica a la paradójica* (un estudio entorno a Unamuno), Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1979

- NAVARRO, Tomás, *Manual de Pronunciación española*, ed. Guadarrama, Madrid, 1974
  
- PEREZ-LUCAS, María-Dolores, *Un agónico español. Unamuno: su vida, su obra, su tiempo*, ed. Almar, Salamanca, 1986
  
- QUILIS, A., ESGUEVA, M., GUTIERREZ, M. L., RUIZ-VA, P., *Lengua española*, ed. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1993
  
- QUILIS, A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Revista de Filología Española, Anexo LXXVII, ed. Aguirre, Madrid, 1964
  
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, dirigida por Ignacio Bosque y Violeta Demonte, *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Espasa, Madrid, 1999
  
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Espasa Calpe, Madrid, 2001
  
- ROUSSEAU, J. J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Gallimard, Paris, 1996
  
- SAN MATEO, *Evangelio de San Mateo*, ed. española Desclée de Brouwer, Bilbao, 1969



- SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Charles Bally et Albert Séchahaye, Payot, Paris, 1987
  
- SALCEDO, Emilio, *Vida de don Miguel*, ed. Anaya, Salamanca, 1964
  
- SPANG, Kart, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Universidad de Murcia, 1983
  
- UNAMUNO, Miguel de, *Rosario de sonetos líricos*, Obras Completas, ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1958