

Cédille

revista de estudios franceses

Guillaume Apollinaire
Nathacha Appanah
discours touristique
Francisco Sobrino
Lila Hassaine
Oui
audiodescription
Jean Giraudoux
Jean Anouilh
Zeina Abirached
Philippe Claudel
Maryam Madjidi
roman graphique teatro
Roukiata Ouedraogo
Victor Cherbuliez
Albert Camus
BDAFRICA
Jean Cocteau
Jean-Paul Sartre
Madama Cottin
Écrivaines francophones
Clara Campoamor
J.-M.G. Le Clezio

nº 22

(otoño / automne 2022)

<https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>



Asociación de
Francesistas de la
Universidad
Española



Universidad
de La Laguna

Cédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española con la colaboración de la Universidad de La Laguna.

Cédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista, nota de lectura o nota necrológica– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, aspectos culturales relacionados con la lengua y/o la literatura francesas, etc.). Los artículos de investigación recibidos serán sometidos al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (evaluación anónima por pares) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille>

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille>

Contacto: revista.cedille@gmail.com || cedille@ull.es

Dirección postal:

José M. Oliver Frade

Facultad de Humanidades (sección de Filología)

Universidad de La Laguna

Apartado 456

C.P. 38200 San Cristóbal de La Laguna

Santa Cruz de Tenerife (España)

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Cédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación y una mayor difusión. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los artículos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores o del editor para publicarlos en cualquier otro soporte, así como para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla-La Mancha), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Lourdes Carriedo López (Universidad Complutense de Madrid), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), M^a Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevielle (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo) y Marc Viémon (Universidad de Sevilla).

Comité científico asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. POR), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. POR), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. POR), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Sorbonne Université. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), M^a Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Sorbonne Université. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES).



ISSN: 1699-4949

nº 22, otoño de 2022

ÍNDICE SUMMARY

José M. Oliver

- Presentación del nº 22 y noticias de *Çédille* 7
Presentation of *Çédille*, 22

MONOGRAFÍA 15

Écrivaines interculturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives

Margarita Alfaro, Beatriz Mangada & Ana Belén Soto (eds.) 17

- Écrivaines interculturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives. Avant-propos
Intercultural Francophone Women Writers in Europe: Creative Perspectives, Inclusive Voices. Foreword

Margarita Alfaro Amieiro 23

- L'expérience de la migration en France ou la quête de l'éthique cosmopolite. Analyse du roman *Soleil amer* de Lilia Hassaine
The Experience of Migration in France or the Quest for a Cosmopolitan Ethics. Analysis of the Novel *Soleil amer* by Lilia Hassaine

Pilar Andrade Boué 41

- La précarité sociale et environnementale dans les romans franco-mauriciens de Nathacha Appanah
Social and Environmental Precariousness in Nathacha Appanah's French-Mauritian Novels

Beatriz Mangada Cañas 61

- La création littéraire et artistique de Zeina Abirached, un espace de réflexion et de rencontres interculturelles
The Literary and Artistic Creation of Zeina Abirached, a Space for Reflection and Intercultural Encounters

David Muñoz Carrobles	77
Roukiata Ouedraogo, une écriture au féminin entre la mémoire et le présent Roukiata Ouedraogo, Female Writing between Memory and the Present	
Ana Belén Soto	91
Enjeux et défis de la mobilité dans <i>Pour que je m'aime encore</i> de Maryam Madjidi Issues and Challenges of Mobility in <i>Pour que je m'aime encore</i> de Maryam Madjidi	
VARIA	
José Luis Aja Sánchez	117
El teatro francés de tema mitológico en España (1920-1950). Recepción y traducción French Mythological Theatre in Spain (1920-1950): Reception and Translation	
Dominique Bonnet	153
<i>Jean-Bark</i> de Philippe Claudel ou le tombeau littéraire comme architecture de la création <i>Jean-Bark</i> by Philippe Claudel or the Literary Tomb as Architecture of Creation	
Manuel Bruña Cuevas	167
Sur les sources du dictionnaire français-espagnol de Francisco Sobrino On the Sources of Francisco Sobrino's French-Spanish Dictionary	
Maria Dolors Cañada Pujols, Laura Acosta-Ortega & Aina Obis Monné	211
<i>Oui</i> como marcador interaccional: usos y funciones en francés como lengua adicional <i>Oui</i> as an Interactional Marker: Uses and Functions in French as an Additional Language	
María Isabel Corbí Sáez	237
<i>La révolution espagnole...</i> de Clara Campoamor: presencia y alcance en el campo cultural y literario francés Clara Campoamor's <i>Révolution espagnole...</i> : Its Presence and Reach in the French Cultural and Literary Field	
Blaise-Michel Djomaleu Kamadeu	263
Évolution des représentations de la diversité culturelle chez les auteurs africains de la migritude The Evolution of Representations of Cultural Diversity among African Authors of Migritude	

Mercedes Eurrutia Cavero & Aránzazu Gil Casadomet	277
La polarité négative dans le discours touristique français. Marqueurs adjectivaux et nominaux Negative Polarity in French Tourism Discourse. Adjectival and Nominal Markers	
María Remedios Fernández Ruiz	311
La literatura africana francófona en España: estudio cuantitativo a partir de la base de datos BDAFRICA Francophone African Literature in Spain: Quantitative Study Stemming from the BDAFRICA Database	
María de los Ángeles Hernández Gómez	331
Entre attente et isolement : la demande d'asile dans le roman graphique français contemporain Between Waiting and Isolation: Asylum Seeking in Contemporary French Graphic Novels	
Elena Meseguer Paños	353
Temps vécu et partagé dans <i>Tempête</i> de Jean-Marie Gustave Le Clézio Time Lived and Shared in <i>Tempête</i> by Jean-Marie Gustave Le Clézio	
Emilio José Ocampos Palomar	371
La recepción de la <i>littérature fin de siècle</i> en Manuel Reina: traducción y creación The Reception of <i>littérature fin de siècle</i> in Manuel Reina: Translation and Creation	
Beatriz Onandia Ruiz	405
<i>Madama Cottin</i> : esquisse d'une réception espagnole (1810-1850) <i>Madama Cottin</i> : Sketch of a Spanish Reception (1810-1850)	
Ángela Magdalena Romera Pintor	423
Échos de Victor Cherbuliez dans <i>L'étrange petit comte</i> de Max du Veuzit Echoes from Victor Cherbuliez in <i>L'étrange petit comte</i> by Max du Veuzit	
Raquel Sanz Moreno	455
L'écriture en français à travers l'appréhension d'un nouveau genre textuel : l'audiodescription Writing in French through the Understanding of a New Textual Genre: the Audio Description	
NOTAS DE LECTURA	
Marta Contreras Pérez	475
Une littérature transnationale, interculturelle et féminine en Europe Transnational, Intercultural and Women's Literature in Europe	
Aurora María García Martínez	481

Enseigner le français tout en apprenant Teaching French while Learning	
Isabel Esther González Alarcón	487
Un hispanófilo en acción: <i>Rebelión en Asturias</i> de Albert Camus A Hispanophile in Action: Albert Camus's <i>Uprising in Asturias</i>	
Adriana Lastičová	491
Le resurgissement de la figure de l'artiste dans les fictions contemporaines The Resurgence of the Figure of the Artist in Contemporary Fiction	
Andréa Marques de Almeida Bouix	495
Multiculturalité et plurilinguisme : défis pour la formation des professeurs des écoles Multiculturalism and Plurilingualism: Challenges for Primary Teachers' Formation	
Julia Ori	501
<i>Carmen</i> à l'épreuve du present <i>Carmen</i> Challenging the Present	
Hermes Salceda	507
Les images du deuil : l'écriture de Georges Perec et le cinéma The Images of Mourning: Georges Perec's Writing and the Cinema	
Gemma Sanz Espinar	513
Hacia un nuevo MCER. Objetivo: mediación Towards a New CEFR. Objective: Mediation	

Presentación de Çédille nº 22

Acudimos puntualmente a nuestra cita con las lectoras y lectores de Çédille con este número 22 en el que se dan cita un total de veintisiete contribuciones presentadas por una treintena de investigadores e investigadoras pertenecientes en su mayoría a universidades españolas, aunque también hay una pequeña representación de centros de Camerún, de Estados Unidos y del Reino Unido.

Este volumen, correspondiente al otoño de 2022, se abre con la decimoquinta entrega de la serie «MONOGRAFÍAS», que lleva por título *Écrivaines interculturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives*, y cuya edición ha estado al cuidado de las profesoras de la Universidad Autónoma de Madrid Margarita Alfaro Amieiro, Beatriz Mangada Cañas y Ana Belén Soto Cano. Tras una breve presentación de la monografía, se reúnen aquí cinco artículos: en el primero, Margarita Alfaro analiza una novela de la escritora francesa de origen argelino Lilia Hassaine relacionada con la emigración en Francia. A continuación, Pilar Andrade Boué examina, bajo una mirada ecosocial e intercultural, varias novelas de la escritora franco-mauriciana Nathacha Appanah. Seguidamente, Beatriz Mangada Cañas explora la experiencia del exilio y la vivencia de la interculturalidad a través de la escritura autoficcional en una de las novelas gráficas de la artista franco-libanesa Zeina Abirached. También es la literatura autoficcional y, en parte, la novela gráfica el tema de fondo del trabajo que presenta Diego Muñoz Carrobles sobre la escritora francesa de origen burkinés Roukiata Oedraogo. Concluye la monografía con la contribución de Ana Belén Soto, quien focaliza su investigación en la proyección literaria de la experiencia transfronteriza que la escritora francesa de origen iraní Maryam Madjidi registra desde el prisma de la autoficción.

La sección «VARIA» nos ofrece catorce artículos de distintas materias relacionadas con los estudios franceses que, como es habitual en la revista, se presentan siguiendo el orden alfabético del apellido de sus autoras y autores. Así, en primer lugar, José Luis Aja Sánchez estudia el eco en España del teatro de tema mitológico de Apollinaire, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre y Camus en el periodo de entreguerras. A continuación, Dominique Bonnet examina el proceso de duelo que el escritor y cineasta Philippe Claudel traslada en su novela *Jean-Bark* tras la muerte de un amigo. La lexicografía bilingüe histórica es el tema de fondo de la contribución de Manuel Bruña Cuevas, que propone una nueva interpretación de las fuentes utilizadas por Francisco Sobrino en las dos primeras ediciones de su *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (1705, 1721). La cuarta aportación de la serie «VARIA» está firmada por Maria Dolors Cañada Pujols, Laura Acosta-Ortega y Aina Obis Monné, quienes analizan el uso oral de *oui* en un grupo de aprendices de francés como lengua adicional. Seguidamente, María Isabel Corbí Sáez se ocupa de la resonancia que tuvo en Francia el ensayo de carácter autobiográfico publicado en 1937 por la diputada española Clara Campoamor con el título de *La révolution espagnole vue par une républicaine*. Por su parte,

Blaise-Michel Djomaleu Kamadeu adopta un enfoque sociocrítico para observar y comparar la evolución de las representaciones de la diversidad cultural en tres obras de otros tantos autores africanos: Kossi Efoui, Alain Mabanckou y Fatou Diome. El artículo de Mercedes Eurrutia Cavero y Aránzazu Gil Casadomet analiza la polaridad negativa (o no) de una serie de marcadores adjetivales y nominales en un corpus de documentos auténticos en línea pertenecientes al ámbito turístico. María Remedios Fernández Ruiz presenta la base de datos bibliográfica BDAFRICA con el fin de mostrar por primera vez datos cuantitativos relativos a la recepción de la literatura africana francófona en España. A continuación, María de los Ángeles Hernández Gómez analiza tres novelas gráficas contemporáneas dedicadas a la representación del proceso de solicitud de asilo de personas exiliadas en el territorio francés. La temporalidad en la novela *Tempête*, de Jean-Marie-Gustave Le Clézio, constituye el objeto de estudio del artículo firmado por Elena Meseguer Paños. La influencia de la literatura francesa de las postrimerías del siglo XIX en la labor traductora y poética del cordobés Manuel Reina integra el estudio que plantea Emilio José Ocampos Palomar. El decimosegundo trabajo de la sección «VARIA» es obra de Beatriz Onandia Ruiz, que plantea un primer acercamiento al estudio de la recepción en España de la obra literaria de Sophie Cottin. Seguidamente, Ángela Magdalena Romera Pintor se propone demostrar cómo la escritora Max du Veuzit se inspiró, más de setenta años después, en la novela de Victor Cherbuliez *Le comte Kostia*. Finaliza este bloque con la aportación de Raquel Sanz-Moreno, que presenta los resultados de una investigación cualitativa basada en el empleo de la audiodescripción en una clase de FLE.

Este número 22 se cierra con ocho «NOTAS DE LECTURA» sobre distintos libros publicados entre 2020 y 2022. Inicia esta sección Marta Contreras Pérez presentando el repertorio de trabajos que, bajo el título de *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (2020), han editado Margarita Alfaro, Stéphane Sawas y Ana Belén Soto, y en el que intervienen investigadoras e investigadores de Austria, España, Francia, Grecia y Turquía analizando, en el contexto de la literatura ectópica, la obra de una serie de escritoras que se plantean temas relacionados con el exilio, la inmigración o la alteridad, entre otros. Le sigue la reseña que Aurora María García Martínez dedica al volumen editado por Mercedes Eurrutia Cavero y Aránzazu Gil Casadomet, titulado *El francés para fines específicos en ciencias humanas y sociales en el ámbito universitario* (2022), y en el que se recogen análisis y experiencias de una decena de especialistas en la enseñanza del francés (FOS) de distintas universidades españolas. La tercera nota de lectura está firmada por Isabel Esther González Alarcón y trata de la versión española que Alfredo Álvarez ha hecho del libro de Albert Camus *Révolte dans les Asturies* (*Rebelión en Asturias*, 2021 [1937]). A continuación, Adriana Lastičová explica *La création à l'œuvre dans la fiction d'aujourd'hui* (2022), compilación de dieciséis trabajos del grupo multidisciplinar de investigación ARLYC que ha reunido Anne-Marie Reboul con la colaboración de Patricia Martínez. La quinta nota de lectura es obra de Andréa

Marques de Almeida Bouix, que comenta el contenido de la obra colectiva *Formación del profesorado europeo de educación primaria en multiculturalidad y plurilingüismo: España, Francia, Italia y Grecia* (2022), que ha sido editada por María-Teresa del-Olmo-Ibáñez, Alejandro Cremades-Montesinos y Raúl Gutiérrez Fresneda, y reúne once contribuciones de especialistas en la enseñanza de la segunda lengua procedentes de distintos centros de investigación europeos. Julia Ori se ocupa de sintetizar los nueve estudios que, alrededor del arquetipo y los mitos derivados de la *Carmen* de Mérimée (y de Bizet), se reúnen en el libro dirigido por Claire Lozier e Isabelle Marc bajo el título de *Carmen revisitée / Revisiter Carmen. Nouveaux visages d'un mythe transversal* (2020). La influencia y la relación del cine con la escritura de Georges Perec es el tema principal del libro de Christelle Reggiani que comenta Hermes Salceda, *Perec et le cinéma* (2022). Finalmente, Gemma Sanz Espinar se encarga de presentar la nueva propuesta que, sobre el Marco común europeo de referencia de las lenguas, hacen Frédérique Longuet y Claude Springer en *Autour du CECR Volume complémentaire (2018): médiation et collaboration. Une dialectique de la Relation écologique et sociosémiotique* (2021).

Presencia en bases de datos, repertorios bibliográficos y plataformas de calidad

Tras la publicación del número 21 el pasado 9 de mayo de 2022, hemos recibido algunas buenas y nuevas noticias acerca del reconocimiento de *Çédille*. Así, tan solo unos pocos días después recibimos la noticia de que Elsevier acababa de publicar el *SCImago Journal Rank* (SJR) correspondiente a 2021, en el que se confirma la consolidación de nuestra revista en el segundo cuartil (Q2) de la categoría «Literature and Literary Theorie» (950 revistas) y en el tercer cuartil (Q3) de «Language and Linguistics» (1103 revistas). A finales de julio la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología nos comunicó que *Çédille* ha renovado su *Sello de Calidad* correspondiente al periodo 2022-2023 y, además, ha obtenido la mención de *Buenas Prácticas Editoriales en Igualdad de Género*. Algo más tarde, a primeros de agosto, se hace público el *Ranking de visibilidad e impacto de revistas científicas españolas de Humanidades y Ciencias Sociales con Sello de Calidad FECyT 2021*, donde *Çédille* se sitúa en el primer cuartil (Q1) tanto de las revistas de la materia de «Lingüística» como de la de «Literatura». A ello se ha de añadir que la revista apuntala mantiene su presencia en los indicadores que Clarivate ordena en *Journal Citation Reports*.

Seguidamente, y como viene siendo habitual, ofrecemos un listado de los principales repositorios, bases de datos, repertorios y sistemas o plataformas de calidad en los que *Çédille* se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada:



1findr



Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur



Agence Universitaire de la Francophonie



Archives de littérature du Moyen Âge



Bibliografía de Interpretación y Traducción



CAPES (Ministério da Educação do Brasil)



Carhus Plus+



Clasificación Integrada de Revistas Científicas



CiteFactor. Academic Scientific Journals



CNKI Scholar



Consortium of Online Public Access Catalogues



Crossref



Dialnet



DICE (CSIC)



Dimensions



Directory of Open Access Journal



Dulcinea



EBSCO



ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)



European Reference Index for the Humanities



EuroPub



*Sello de Calidad
Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología*



Google Académico



IBZ Online (de Gruyter)



ICI World of Journals



Index Copernicus International



International Institute of Organized Research



Información y Documentación de la Ciencia en España



Infobase Index



In-Rech



Journal Base [CNRS]



Journal Citation Reports [Clarivate]



Journal Finder



Journal Metrics

	<i>Journal Scholar Metrics</i>
	<i>Journal Table of Contents</i>
	<i>Latindex</i>
	<i>Literature Online</i>
	<i>MIAR</i>
	<i>Microsoft academic</i>
	<i>Mir@bel</i>
	<i>MLA Directory of Periodicals</i>
	<i>Open Science Directory</i>
	<i>ProQuest</i>
	<i>Publons</i>
	<i>Ranking of Excellence in Research for Australia</i>
	<i>REDIB</i>
	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>RETI</i>
	<i>ROAD</i>
	<i>Science Gate</i>



Panel de evaluadores

Prosiguiendo con nuestra costumbre de hacer pública periódicamente¹ la identidad de los expertos –ajenos al Consejo Editorial– que intervienen en el proceso de evaluación de los trabajos que nos son propuestos, presentamos seguidamente el panel de especialistas que han realizado esta labor entre el 1 de septiembre de 2021 y el 30 de septiembre de 2022:

Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata. ARG), Sophie Albert (Sorbonne Université. FR), Carmen Alberdi Urquizu (Universidad de Granada. ESP), Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid.

¹ Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Cédille* solo hace público cada cierto tiempo el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de los trabajos. Otros listados de evaluadores se han publicado en los números 4 (abril de 2008), 6 (abril de 2010), 8 (abril de 2012), 11 (abril de 2015), 13 (abril de 2017), 14 (abril de 2018), 15 (abril de 2019), 16 (otoño de 2019), 17 (primavera de 2020), 18 (otoño de 2020), 19 (primavera de 2021), 20 (otoño de 2021) y 21 (primavera de 2022).

ESP), Florian Alix (Sorbonne Université. FR), Emma Álvarez-Prendes (Universidad de Oviedo. ESP), María del Rosario Álvarez Rubio (Universidad de Oviedo. ESP), Jean-Claude Anscombe (Centre national de la recherche scientifique. FR), Flavia Aragón Ronsano (Universidad de Cádiz. ESP), Encarna Atienza Cerezo (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Anne Aubry (Universidad Pablo de Olavide. ESP), André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Esperanza Bermejo Larrea (Universidad de Zaragoza. ESP), María Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP), Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada. ESP), Jesús Camarero Arribas (Universidad del País Vasco. ESP), María Loreto Cantón Rodríguez (Universidad de Almería. ESP), Gilles Col (Université de Poitiers. FR), María Isabel Corbí Sáez (Universitat d'Alacant. ESP), Adela Cortijo Talavera (Universitat de València. ESP), Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia. ESP), Christina Dechamps (Universidade Nova de Lisboa. POR), Juliette Delahaie (Université de Lille. FR), Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP), Delphine Denis (Sorbonne Université. FR), Cristian Díaz Rodríguez (Université de Strasbourg. FR), Geneviève Dreyfus-Armand (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. FR), Anne-Simone Dufief (Université Angers. FR), Marie Franco (Université Sorbonne Nouvelle. FR), Aurélia Gaillard (Université Bordeaux Montaigne. FR), Francisca García Luque (Universidad de Cádiz. ESP), Isabel Esther González Alarcón (Universidad de Almería. ESP), María Luisa Guerrero Alonso (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Adelaida Hermoso Mellado-Damas (Universidad de Sevilla. ESP), M^a Vicenta Hernández Álvarez (Universidad de Salamanca. ESP), Nieves Ibeas Vuelta (Universidad de Zaragoza. ESP), Gonzalo Iturregui Gallardo (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP), Ana Isabel Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá. ESP), Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP), Myriam Mallart Brussosa (Universitat de Barcelona. ESP), Justin Olivier Mballa (Université de Yaoundé I, CAM), Carmen Marimón Llorca (Universitat d'Alacant. ESP), María Rosario Martí Marco (Universitat d'Alacant. ESP), Patricia Martínez García (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Pedro Salvador Méndez Robles (Universidad de Murcia. ESP), Elena Meseguer Paños (Universidad de Murcia. ESP), M^a Carmen Molina Romero (Universidad de Granada. ESP), María Luisa Mora Millán (Universidad de Cádiz. ESP), Montserrat Morales Peco (Universidad de Castilla-La Mancha. ESP), Isabelle Moreels (Universidad de Extremadura. ESP), Aina Obis Monné (Harvard University. EEUU), Julia Ori (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Silvia Palma (Université de Reims. FR), Maribel Peñalver Vicea (Universitat d'Alacant. ESP), Laura Pino Serrano (Universidade de Santiago de Compostela. ESP), Alicia Piquer Desvaux (Universitat de Barcelona. ESP), Ignacio Ramos Gay (Universitat de València.

ESP), Anne-Marie Reboul (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Martine Renouprez (Universidad de Cádiz. ESP), Ángela Magdalena Romera Pintor (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ESP), Hélène Rufat Pelleró (Universitat Pompeu Fabra. ESP), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid. ESP), Candela Salgado Ivanich (Universidad de Salamanca. ESP), Elisabet Sánchez Tocino (Investigadora independiente. ESP), Sergi Sancho Fibla (Université Catholique de Louvain. BE), María Pilar Suárez Pascual (Universidad Autónoma de Madrid. ESP), Hélène Vassiliadou (Université de Strasbourg. FR), Lydia Vázquez Jiménez (Universidad del País Vasco. ESP), Daniela Ventura (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ES), Cristina Vinuesa Muñoz (Universidad Complutense de Madrid. ESP)

**Écrivaines interculturelles francophones en Europe :
regards créatifs, voix inclusives.
Avant-propos.**

Margarita ALFARO AMIEIRO
Universidad Autónoma de Madrid
margarita.alfaro@uam.es
<https://orcid.org/000-0002-0958-3412>

Beatriz MANGADA CAÑAS
Universidad Autónoma de Madrid
beatriz.mangada@uam.es
<https://orcid.org/0000-0002-3207-6419>

Ana Belén SOTO
Universidad Autónoma de Madrid
anabelen.soto@uam.es
<https://orcid.org/0000-0001-8164-8420>

Depuis la fin du XX^e siècle, le territoire européen est devenu un espace privilégié d'accueil, notamment pour un collectif au féminin venu d'ailleurs. Exilées, immigrées ou réfugiées, ces femmes trouvent dans le sol européen non seulement un lieu d'hospitalité, mais aussi un terrain fertile du point de vue du développement personnel et artistique à la suite de leur capacité d'intégration dans la société d'accueil, d'une part, et de leur devoir de témoignage, d'autre part. C'est dans ce contexte, et au seuil du XXI^e siècle, que bon nombre d'accords ont rendu possible la création de nouveaux cadres d'intégration à l'échelle globale et internationale (voire l'*Agenda 2030 pour le Développement Durable* adopté le 25 septembre 2015 au sein des Nations Unies ; le *Traité sur le fonctionnement de l'Union européenne* signé à Lisbonne le 13 décembre 2007 ; et la *Charte des droits fondamentaux* adoptée le 7 décembre 2000 par l'Union européenne). Il s'agit d'un ensemble de contrats intergouvernementaux qui mettent en place une feuille de route universelle se focalisant sur l'élimination de la pauvreté et la lutte contre les inégalités, les discriminations et l'injustice.

L'apport littéraire de ces femmes aux accents d'ailleurs met en exergue la projection sociohistorique de la littérature, tout particulièrement dans le contexte qui nous occupe, car elle s'érige en espace de rencontre et de dialogue propice à l'intercompréhension et à la tolérance. Ces valeurs servent à renforcer la conception de l'Europe

comme « terre d'accueil » (Brincourt, 1997) à travers l'expression autofictionnelle des réminiscences vécues. Il s'agit d'une réalité qui a été récemment objet d'étude aussi bien sous une perspective théorique que pratique à travers l'analyse d'ouvrages et d'auteurs de référence dans la mosaïque de création littéraire francophone (Alfaro, Sawas, Soto, *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, Peter Lang, 2020 ; Chaudet, Cubeddu-Proux, Moura, *L'Atlantique littéraire au féminin. Perspectives comparatistes*, PUBP, 2021 ; Chaudet, Détrie, Le Blanc, Moussa, *Hors frontières. Écritures du déplacement dans une perspective mondiale*, *Revue de littérature générale et comparée*, 2021 ; ou encore, la monographie *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*, dirigée par Vicente Montes et Dominique Ninanne et publiée dans *Çédille, revista de estudios franceses*, au printemps 2022). Il s'agit d'un corpus d'analyse qui contribue, par une réflexion intellectuelle et esthétique, à la création « des cadres novateurs qui puissent tracer les voies où les conditions sociales seraient favorables à tous, hommes et femmes » (Alfaro, Sawas, Soto, 2020 : 10).

À ce stade de la réflexion, il convient également de signaler les différentes études qui sont réalisées dans le cadre du projet I+D+i intitulé « Voces y miradas literarias en femenino : construyendo una sociedad europea inclusiva » et financé par le Ministère de Science et d'Innovation, ainsi que dans le cadre du projet I+D+i intitulé « Autoficción, compromiso e identidad : voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain » (SI3/PJI/2021-00521) et financé par la Communauté de Madrid. C'est dans ce contexte de recherche et à travers la publication d'articles, volumes collectifs et monographies que nous nous proposons de mettre en lumière l'importance accordée à la littérature interculturelle écrite au féminin et à portée autofictionnelle dans l'objectif de mieux peaufiner et appréhender la réalité que ce corpus littéraire aspire à transmettre, notamment sous le prisme de la résilience, entendue par Boris Cyrulnik (2019) comme élément clé en termes d'impact socioculturel. L'objectif est donc de mettre en avant l'importance stratégique de ces contributions littéraires, que nous avons classées sous le concept de *xénographies féminines* en Europe, et qui représentent les tesselles d'une mosaïque sociétale qui dénonce la discrimination, la marginalisation et l'intolérance, à la fois qu'elle favorise l'inclusion, la visibilité, l'émancipation et la démarginalisation des femmes étrangères en Europe.

Dans cette livraison de *Çédille* nous pouvons découvrir des concepts émergents capables d'expliquer l'évolution et la transformation de la littérature européenne sous le prisme du déplacement et de la compétence interculturelle et multilingue. De même, des champs littéraires singuliers se forgent associés à un ensemble d'aires géographiques et culturelles (tels le Moyen et l'Extrême Orient, l'Europe de l'Est, l'Afrique du Nord, l'Afrique de l'Ouest, l'Océan Indien, parmi d'autres), et enrichissent le socle littéraire

européen. En plus, l'expression littéraire au féminin se manifeste sous le prisme de l'introspection et l'autofiction. Et finalement, nous pouvons observer la présence d'une réflexion autour des sociétés actuelles en termes d'interculturalité et d'inclusion dans l'objectif de promouvoir une nouvelle dimension heuristique qui facilite l'observation de nouvelles réalités, telles que l'analyse, la médiation et la modification de processus et structures capables d'offrir l'expression littéraire comme une voie de cohésion en Europe où les compétences et les attitudes interpersonnelles, interculturelles, sociales et civiques soient le noyau du nouveau paradigme de création littéraire dans l'Europe d'aujourd'hui.

Les contributions des chercheurs ici publiées viennent enrichir la cartographie des littératures francophones (le Maghreb, l'Océan Indien, le Moyen Orient et l'Extrême Orient), étant donné que nous observons une mosaïque d'auteurs représentative de différentes origines. En outre, chaque analyse s'avère être fort déterminante afin de découvrir et montrer la pertinence des questions soulevées et qui dérivent de la nécessité de mettre en avant les insuffisances de notre société contemporaine. C'est dans ce contexte que Margarita Alfaro se penche dans le premier article sur l'analyse des conséquences des mouvements migratoires en France tout au long du XX^e siècle ainsi que sur les réflexions apportées par certains critiques à ce propos, tels François Jullien, Bertrand Badie, Tahar Ben Jelloun et Boaventura de Sousa Santos. Alfaro s'attarde sur l'analyse du roman *Soleil amer*, publié en 2021 par l'auteure d'origine algérienne Lilia Hassaine. Il s'agit d'un univers romanesque qui décrit les problèmes socioéconomiques vécus au passé et la confrontation culturelle entre le Sud et le Nord, disons entre le paradigme de la tradition et celui du progrès. Finalement, l'auteure expose une réflexion où l'intégration sociale apparaît comme une issue nécessaire exprimée par la notion *d'éthique cosmopolite*, d'après Adela Cortina (2021). Ensuite, Pilar Andrade dans sa contribution cible les « romans tropicaux » de l'écrivaine mauricienne d'expression française Nathacha Appanah, abordant notamment les particularités sociales, culturelles et environnementales des scénographies et leurs conséquences sur les personnages. Les tissages de tous ces éléments fait ressortir la richesse d'une identité fécondée par plusieurs cultures, mais en même temps les enjeux de cette complexité, qui évolue dans des espaces très menacés par les aléas naturels. D'un autre point de vue, Beatriz Mangada s'intéresse à la confluence du dessin et de l'écriture comme moyen d'expression créative chez Zeina Abirached pour parler de sa condition d'écrivaine interculturelle et de l'importance du travail de mémoire. L'étude proposée de son roman graphique *Le Piano oriental* (2015) explore les enjeux créatifs et discursifs de cette œuvre singulière qui prône l'entente et l'intégration à travers un regard introspectif et résilient sur l'expérience de l'exil. Par la suite, Diego Muñoz nous découvre l'écrivaine d'origine

burkinabé Roukiata Oedraogo sous une perspective multimodale. C'est par le biais de l'analyse de son premier roman, *Du miel sous les galettes* (2020), ainsi que du roman graphique *Ouagadougou pressé* (2021), réalisé en collaboration avec la dessinatrice Aude Massot, que Muñoz aborde la fictionnalisation de l'expérience vécue. Les deux ouvrages montrent la pertinence de la construction identitaire multiple des protagonistes sous un triple angle : la description spatiale, le développement temporel soit dans le pays d'accueil soit dans le pays d'origine et l'inscription de l'instance énonciative. Et pour clôturer ce volume, Ana Belén Soto contribue à mettre en lumière les défis et enjeux de la mobilité sociale sous une double optique : transnational et transclasse. C'est à travers l'analyse de *Pour que je m'aime encore* (2021) que Soto s'attarde sur l'expérience transfrontalière que Maryam Madjidi expose au moyen de l'autofiction pour mettre en valeur le questionnement inhérent aux identités multiples et rendre visibles les problèmes qui taraudent nos sociétés contemporaines. Nous voici donc face à une livraison de *Cédille* qui nous permet d'inscrire l'apport littéraire des xénographies francophones de l'extrême contemporain dans la perspective abordée par Alexander Gefen dans son ouvrage intitulé *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Autrement dit, à l'instar de Gefen (2017 : 10) nous constatons qu'il existe de nos jours « une attention nouvelle portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité [...]. La littérature française [et francophone] contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGIER, Michel (2016) : *Les migrants et nous. Comprendre Babel*. Paris, CNRS.
- AGIER, Michel (2018) : *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. Paris, Le Seuil.
- ALFARO, Margarita & Beatriz MANGADA [coords.] (2014) : *Atlas literario intercultural. Xénografías femeninas en Europa*. Madrid, Calambur (col. Ensayo).
- ALFARO, Margarita; Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO [coords.] (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Paris, Peter Lang.
- ARNOLD, Markus (2017) : *La littérature mauricienne contemporaine : Un espace de création post-colonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Münster, éd. LIT.
- BADIE, Bertrand ; Rony BRAUMAN ; Emmanuel DECAUX ; Guillaume DEVIN & Catherine WIHTOL (2008) : *Pour un autre regard sur les migrations. Construire une gouvernance mondiale*. Paris, La Découverte.

- BAINBRIGGE, Susane ; Joy CHARNLEY & Caroline VERDIER [coord.] (2010) : *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. Bruxelles, Peter Lang (coll. Belgian Francophone Library).
- BEN JELLOUN, Tahar (1994) : *La soudure fraternelle*. Paris, Arléa.
- BESSIÈRE, Jean (2011) : *Littératures d'aujourd'hui : Contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*. Paris, Honoré Champion.
- BISANSANWA, Justin & Kasereka KAVWAHIREHI (2017) : *Dire le social dans le roman francophone contemporain*. Paris, Honoré Champion.
- BOUJU, Emmanuel (2002) : *Réinventer la littérature*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- BRINCOURT, André (1997) : *Langue française, terre d'accueil*. Monaco, Éditions du Rocher.
- CICCHELLI, Vincenzo (2016) : *Pluriel et commun. Sociologie d'un monde cosmopolite*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- CLIMENT, Vicent ; Francesc MICHAVILA & María RIPOLLÉS [coords.] (2017) : *Los males de la Europa social. Buscando soluciones*. Madrid, Tecnos.
- CHAUDET, Chloé ; Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (2021) : *L'Atlantique littéraire au féminin. Perspectives comparatistes*. Paris, PUBP.
- CHAUDET, Chloé ; Muriel DÉTRIE ; Claudine LE BLANC & Sarga MOUSSA (2021) : « Hors frontières. Écritures du déplacement dans une perspective mondiale ». *Revue générale et comparée*, 26. URL : <https://journals.openedition.org/trans/4259>
- CORTINA, Adela (2017) : *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Barcelona, Paidós.
- CORTINA, Adela (2021) : *Ética cosmopolita*. Barcelona, Paidós.
- CYRULNIK, Boris. (2019) : *La nuit, j'écrirai des soleils*. Paris, Odile Jacob.
- GEFEN, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris, Éditions Corti.
- GIEC – Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat (2001) : *Bilan 2001 des changements climatiques : Conséquences, adaptation et vulnérabilité. Résumés du Groupe de travail II*. URL : <https://www.ipcc.ch/languages-2/francais/publications/>
- HÉRAN, François (2018) : *Migrations et sociétés*. Paris, Collège de France & Fayard.
- JULLIEN, François (2008) : *De l'universel, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris, Fayard.
- JULLIEN, François (2012) : *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris, Galilée.
- LE BRIS, Michel ; Jean ROUAUD & Eva ALMASSY (2007) : *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard.
- MATHIS-MOSER, Ursula & Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (2012) : *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris, Honoré Champion.

- MONTES NOGALES, Vicente & Dominique NINANNE [éds.] (2022) : *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*, in *Çédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografías 14), 15-197. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/issue/view/192>
- SIMONET-TENANT, Françoise [dir.] (2017) : *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*. Paris, Honoré Champion.
- TODOROV, Tzvetan (1989) : *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris, Le Seuil.
- VIART, Dominique (2001) : « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 317-336. URL: <https://doi.org/10.4000/books-pur.33321>
- WATERS, Julia (2018): *The Mauritian Novel. Fictions of Belonging*. Liverpool, Liverpool University Press.

L'expérience de la migration en France ou la quête de l'éthique cosmopolite. Analyse du roman *Soleil amer* de Lilia Hassaine

Margarita ALFARO AMIEIRO
Universidad Autónoma de Madrid
margarita.alfaro@uam.es
<https://orcid.org/000-0002-0958-3412>

Resumen

Este artículo muestra las consecuencias de los movimientos migratorios en Francia a lo largo del siglo XX, así como las propuestas de mejora desde la óptica de críticos actuales, entre otros, Bertrand Badie (2008), Tahar Ben Jelloun (1984, 2009), François Jullien (2008, 2012) y Boaventura de Sousa Santos (2009, 2015). En dicho marco, se impone la construcción de una ética cosmopolita (Cortina, 2021) capaz de articular el dialogismo que ofrece la literatura intercultural contemporánea escrita por mujeres (Alfaro, Sawas et Soto, 2020; Alfaro, 2022). En este contexto, la novela *Soleil amer* publicada en 2021 por la escritora francesa de origen argelino, Lilia Hassaine, describe los problemas de la migración en Francia durante cuatro décadas y las consecuencias vividas por una familia argelina en la que entran en confrontación los parámetros culturales Norte *vs* Sur y donde la relación dialógica de tradición *vs* progreso genera desencuentro. Por ello, expondremos en el presente artículo una reflexión analítica en torno a la integración social.

Palabras clave: movilidad, extranjero, integración, social, cosmopolitismo.

Résumé

Cet article montre les conséquences des mouvements migratoires en France tout au long du XX^e siècle, ainsi que des propositions d'amélioration du point de vue des critiques actuels, tels que Bertrand Badie (2008), Tahar Ben Jelloun (1984, 2009), François Jullien (2008, 2012) et Boaventura de Sousa Santos (2009, 2015). Dans ce cadre, s'impose la construction d'une éthique cosmopolite (Cortina, 2021) capable d'articuler le dialogisme offert par la littérature interculturelle contemporaine écrite par des femmes (Alfaro, Sawas et Soto, 2020 ; Alfaro, 2022). Dans ce contexte, le roman *Soleil amer* publié en 2021 par l'écrivaine française d'origine algérienne, Lilia Hassaine, décrit les problèmes migratoires en France depuis quatre décennies et les conséquences vécues par une famille algérienne dans laquelle les paramètres culturels Nord *vs* Sud entrent en confrontation et où tradition *vs* progrès génèrent des désaccords. De ce fait, nous évoquerons dans cet article une réflexion analytique autour de l'intégration sociale.

Mots clé : mobilité, étranger, intégration, social, cosmopolitisme.

Abstract

This article shows the consequences of migratory movements in France throughout the twentieth century, as well as the proposals for improvement from the perspective, of current critics such as Bertrand Badie (2008), Tahar Ben Jelloun (1984, 2009), François Jullien (2008, 2012) and Boaventura de Sousa Santos (2009, 2015). Within this framework, the construction of a cosmopolitan ethic is imposed (Cortina, 2021) able to articulate the dialogism offered by contemporary intercultural literature written by women (Alfaro, Sawas et Soto, 2020; Alfaro, 2022). In this context, the novel *Soleil amer* published in 2021 by the French writer of Algerian origin, Lilia Hassaine, describes the migration problems in France for four decades and the consequences experienced by an Algerian family in which the cultural parameters North *vs* South come into confrontation and where tradition *vs* progress generate disagreements. Therefore, we will evoke in this article an analytical reflection around social integration.

Keywords: mobility, foreign, integration, social, cosmopolitanism.

1. Introduction

Les phénomènes migratoires en Europe ont eu tout au long du XX^e siècle, et plus récemment au siècle actuel, une importance remarquable pour la compréhension du développement de nos sociétés contemporaines où se profile une nouvelle approche sur la question du cosmopolitisme (Tassin, 2014 : 2017). Par ailleurs, l'expérience initiale est devenue problématique due aux difficultés d'intégration et de reconnaissance des étrangers qui n'ont pas été bien acceptés dans les pays d'accueil (Héran, 2018). Or, depuis le début du XXI^e siècle, les intellectuels qui réfléchissent à ce propos sont nombreux. Au niveau européen, vus les enjeux globaux concernant la mobilité des citoyens, un groupe de travail a été créé en 2006, convoqué par la Direction Générale de la Coopération Internationale et du Développement du ministère des Affaires étrangères et européennes dans le but de réfléchir autour des défis les plus pressants auxquels les sociétés actuelles sont confrontées. Les résultats de ce travail qui a duré deux ans ont été dirigés par Bertrand Badie, professeur à l'Institut d'études politiques de Paris, et publiés en 2008 dans un essai intitulé *Pour un regard autre sur les migrations. Construire une gouvernance mondiale*. Le bilan est novateur et de ce fait neuf approches complémentaires abordent l'enjeu des migrations sous des perspectives sociales, institutionnelles et de gouvernance afin d'anticiper et de promouvoir des actions à portée internationale. L'objectif est donc de repenser l'enjeu des migrations à l'échelle européenne et de favoriser une approche multilatérale où les questions économiques et politiques sont importantes mais où la transformation sociale reste un véritable défi. Sans doute, pour nous, pour nos différents États, ainsi que pour les institutions transnationales, un autre regard est nécessaire, soit pour la société de départ soit pour la société d'accueil.

Dans ce contexte, nous constatons la pertinence des voix francophones contemporaines depuis plus de trois décennies et leur place dans le panorama littéraire en tant que littérature migrante (Chaulet-Achour, 1995 : 2006). Plus récemment, l'anthropologue Michel Agier dans ses essais intitulés *Les migrants et nous. Comprendre Babel* (2016) et *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité* (2018) s'interroge à propos de l'un des enjeux majeurs de notre temps : quelle place accorde-t-on à l'étranger dans nos sociétés actuelles ? S'agit-il d'un sujet inclus ou exclu du socle sociétal ? Pour ce faire, notre ligne de recherche, orientée vers l'étude de la littérature interculturelle en Europe nous montre un bon exemple d'écrivains venus d'ailleurs pour qui, la figure de l'étranger s'érige en moteur de la fiction autobiographique (Alfaro, Sawas et Soto, 2020 ; Alfaro, 2022). Il s'agit d'une mosaïque très variée et plurielle dont le sentiment de perte par rapport à la société d'origine et de déracinement dans la société d'accueil se manifeste de manière critique. Le paradigme invoqué prône la pertinence d'une construction modulée sur les notions d'*entre* et *dialogue*, d'après la réflexion introduite par Jean Bes-sière (2011) à propos d'une nouvelle conception théorique de la littérature où sont représentées les situations de conflit afin de trouver un schéma de résolution dialogique. Et plus concrètement, en suivant les apports avancés par le philosophe François Jullien (2008 et 2012) en tant que responsable de la *Chaire sur l'Altérité*, créée en 2011 à Paris, dont la vocation est d'explorer la notion d'écart et de promouvoir « un espace de réflexivité » (Jullien, 2012 : 31).

En partant de ces considérations, la position intellectuelle de Tahar Ben Jelloun, poète et romancier né à Fès en 1944, ayant remporté entre autres le Prix Goncourt en 1977 pour son roman *La nuit sacrée*, et surtout, la voix francophone de référence en rapport avec le phénomène migratoire est fort pertinente. À titre d'exemple, son roman intitulé *Partir* (2006) aborde au sein de la fiction les facteurs de la mobilité entre le nord de l'Afrique et l'Europe, notamment l'Espagne, où la problématique s'aggrave à cause de l'incompréhension entre deux réalités culturelles, si bien proches du point de vue territoriale, cependant éloignées du point de vue de l'acceptation et de l'hospitalité à cause des différences culturelles.

Tahar Ben Jelloun, en tant qu'intellectuel engagé du point de vue social, notamment dans la société française, propose d'approfondir cette réalité tout en analysant la question liée à la dénonciation du racisme. Il s'agit pour lui d'une réalité présente en France et en Europe qui loin d'être résolue, continue de se manifester de manière dangereuse, se traduisant par une intolérance et une inégalité sociale. Son essai intitulé *Le racisme expliqué à ma fille*, publié pour la première fois en 1998 et actualisé en 2009, donne le point de départ à notre questionnement. Notre auteur scrute de près les mots autour du racisme qui décrivent une réalité encore très négative et qui composent un panorama problématique au détriment des étrangers. Différence, étranger, xénophobie, préjugés, pulsion, discrimination, ghetto, refus, rejet, assimilation et colonialisme sont abordés du point de vue de leur signification dans la langue mais aussi du point

de vue social. D'après lui, le seul progrès possible est le fait de dénoncer, sensibiliser et créer un cadre normatif capable de limiter les actions négatives des humains, caractérisées par le mensonge, la violence ou la discrimination. Le but est donc de montrer l'existence d'une seule race qui est la race humaine.

Pour ce faire, l'auteur fait des enfants un public idéal qu'il faut éduquer en dehors des préjugés et des clichés négatifs. C'est pour cela que son essai évolue en raison du dialogue qu'il entreprend avec sa fille Mérième, âgée de 10 ans, qui lui pose des questions. Face au racisme ou à la xénophobie, le seul chemin possible laisse de côté la violence ou la haine. Jamais l'autoritarisme ou l'imposition par la force : « Reconnaître, c'est accepter le fait de l'égalité : il n'y a pas d'infériorité ni de supériorité fondée sur des apparences physiques. Il y a surtout le droit à la dignité et celui d'être regardé sans mépris, ni suspicion » (Ben Jelloun, 2009 : 14). Et plus loin, il affirme : « C'est par le métissage qu'on repousse le racisme même si des conflits peuvent surgir du fait de différences culturelles trop grandes » (Ben Jelloun, 2009 : 26). En ce qui concerne la sphère francophone, il considère que la notion *d'identité nationale* a aggravé le refus de l'étranger :

Quand on colle la notion d'identité à celle de l'immigration, on se trompe de problème. En revanche, quand on s'interroge sur le devenir de la société européenne de plus en plus métissée, on passe à un autre sujet : accepter ou refuser que l'identité européenne soit composée d'apports multiples d'origine étrangère (Ben Jelloun, 2009 : 172-173).

Et il conclut son essai en disant :

Bref, il s'agit d'accepter l'idée que le paysage européen ne sera plus « pur » mais composé de plusieurs apports et mélanges, c'est-à-dire enrichi, transformé et de plus en plus ouvert sur le monde. L'intégration est une opération qui se fait à deux. On ne s'intègre pas tout seul. S'intégrer ne veut pas dire renoncer aux composantes de son identité d'origine mais les adapter à une nouvelle vie où on donne et où l'on reçoit. C'est sur ses bases qu'une politique commune devrait être établie dans une concertation entre l'Europe et les pays du Sud (Ben Jelloun, 2009 : 175).

De ce point de vue, un aspect particulier auquel nous allons consacrer notre analyse, tient compte du cadre de la fiction, de la situation vécue au niveau social lors du phénomène migratoire en France tout au long de la deuxième partie du XX^e siècle. Notamment, les conséquences et les échecs peuvent aujourd'hui nous donner des pistes et sans doute nous situent au carrefour d'une nouvelle responsabilité en tant que citoyens européens : celle de forger un espace de pluralité, de compréhension et de reconstruction de la vie sociale. L'actualité en Europe nous conduit, donc, vers la nécessité de repenser les rapports humains et sociaux en partant de la (re)-connaissance de la réalité au passé récent, ses avantages et ses inconvénients, afin d'introduire une réflexion

guidée par l'ouverture et la construction d'un avenir durable. Pour ce faire, notre analyse littéraire se propose de montrer les traces d'une identité autochtone, disons locale, dans le roman *Soleil amer* publié en 2021 par l'auteure d'origine algérienne, Lilia Hassaine (1991-), sous des thèmes qui mettent en valeur la dimension de la double identité francophone des populations originaires du Nord de l'Afrique et de leur intégration ou non-intégration en France tout au long de la deuxième partie du XX^e siècle. À ce stade de la réflexion, il convient de signaler que nous comprenons le terme autochtonie en partant du sens donné par les sciences sociales qui mettent en avant l'importance des aspects locaux et leurs particularités, sachant, par ailleurs, que ces traits distinctifs peuvent évoluer en fonction d'une adaptabilité nécessaire et d'une ouverture.

Au point de départ de notre proposition nous constatons que la pensée occidentale et les différentes actions sociales menées à terme en faveur des mouvements migratoires lors du XX^e siècle partent d'une épistémologie dont une partie de l'identité socioculturelle était absente ou méconnue des deux côtés, par les deux réalités sociales confrontées. Il s'agit donc à notre avis d'identifier les absences présentes dans la dichotomie Nord/Sud et leur donner une nouvelle existence. À ce propos le sociologue Boaventura de Sousa Santos (2015 : 109) exprime :

En la fase de transición en la que nos encontramos, en que la razón metonímica, a pesar de estar muy desacreditada, es aún dominante, la ampliación del mundo y la dilatación del presente tiene que comenzar por un procedimiento que denomino sociología de las ausencias. [...] El objetivo de la sociología de las ausencias es transformar objetos imposibles en posibles, y con base en ellos transformar las ausencias en presencias, centrándose en los fragmentos de la experiencia social no socializador por la totalidad metonímica. ¿Qué existe en el Sur que escapa a la dicotomía Norte/Sur?

No hay un modo único o unívoco de no existir, ya que son varias las lógicas y los procesos a través de los cuales la razón metonímica produce la no existencia de lo que no cabe en su totalidad y en su tiempo lineal.

Le point en commun des conceptions où la *raison métonymique*, d'après son expression, s'impose est notamment la non-existence des cultures ou de manifestations qui répondent à une linéarité temporelle différente. Il s'agit donc d'une vision monoculturelle que le système accepte sans conditions. D'après le sociologue de référence, il y a cinq manières ou logiques rationnelles de forger la non-existence. Elles se concrètent dans une même conception qui est celle de la monoculture articulée dans différents plans, à savoir : la monoculture du savoir ; du temps linéaire ; du classement social ; de la hiérarchie dominante ; et la dernière, celle de la production. Chacune d'entre elles montre respectivement : le refus de la culture de l'autre ; l'acceptation de la modernité en dépit du temps de la tradition qui est perçu comme arriéré ; le classement social est

fait en fonction des notions raciales et de genre ; le poids de la domination impose l'universalisme et la globalisation sans tenir compte des valeurs locales et les particularités ; et finalement, ce qui est le plus important c'est la capacité de production et de productivité favorables à la croissance économique où la nature et l'être humain ont été laissés de côté. En revanche, ces aspects de la monoculture s'avèrent être des instruments en soi qui aident au développement d'une éthique où la personne et sa dignité sont au centre de la réflexion (Sousa Santos, 2015 : 109-113).

Dans l'ensemble, les cinq dimensions qui composent une même réalité ont provoqué historiquement des asymétries, des infériorités et des effacements. Cette conception a donné lieu à une mosaïque sociale désintégrée où les valeurs de tolérance et de reconnaissance ont été ignorées. La *raison métonymique hégémonique* construite sur des absences permet aujourd'hui de repenser et de dire la conception monoculturelle en partant du dialogue favorable à une pensée durable, disons *écologique*, où puissent s'intégrer et s'entrelacer les parties invisibles ou inexistantes afin de construire un monde multilatéral et multidimensionnel dont les critères sont les Droits de l'homme. L'idée d'universalisme, durement critiquée par différents agents sociaux francophones, tels que Calixthe Beyala (2000) ou Léonora Miano (2012), parmi d'autres, illumine une nouvelle cartographie où le local et le global entrent en contact. L'hégémonie culturelle et socio-économique, dont les conséquences ont été graves par le passé, doivent nous permettre, aujourd'hui, de travailler la créativité et l'imagination en nous servant de l'expression littéraire et de la fiction autobiographique. Ce n'est que dans cette direction qu'une nouvelle sociologie pourra émerger, dans l'objectif de « sustituir el vacío del futuro según el tiempo lineal (un vacío que tanto es todo como nada) por un futuro de posibilidades plurales y concretas, simultáneamente utópicas y realistas, que se va construyendo en el presente a partir de las actividades del cuidado » (Sousa Santos, 2015: 127).

L'itinéraire à suivre, en partant de l'imagination de la fiction qui nous est offerte par la littérature interculturelle d'aujourd'hui est donc celui de déconstruire au moyen de la critique et de montrer les conséquences des abus, pour reconstruire en dehors de la *raison métonymique*. À ce stade de la réflexion, et après avoir réfléchi sous le prisme d'un écrivain francophone d'origine maghrébine, hanté par la montée du racisme, Tahar Ben Jelloun, un philosophe contemporain qui voyage entre deux cosmovisions différentes, l'occidentale et l'orientale, François Jullien, le sociologue Boaventura de Sousa Santos qui analyse les rapports Nord/Sud ainsi que Michel Agier ou Vincenzo Cicchelli avec leurs conceptions décanonisées de la littérature, nous nous demandons si le détour par le dehors de notre identité nationale, disons européenne, peut nous conduire à un espace d'ouverture, à une nouvelle *éthique cosmopolite*, d'après la proposition d'Adela Cortina (2021). Cette philosophe réfléchit à ce propos et signale les trois caractéristiques inhérentes à la portée cosmopolite, à savoir : multitextuelle (différents textes et accords pourvus par la diversité d'états et de cultures) ; diachronique (surgis à différents

moments chronologiques) ; et diatopique (en provenance de différents lieux) (Cortina, 2021 : 163-164).

Le cosmopolitisme interculturel nous offre ainsi un modèle où s'entrelacent différentes cultures, toutes nécessaires à la transformation de nos sociétés : « La ética que ha de latir en el pulso de esa democracia cosmopolita debería de enraizarse cada vez más en un reconocimiento cordial. [...] Elaborar una *noonarrativa*, una narrativa común, se hace cada vez más difícil y necesario, y además fomenta el multilateralismo » (Cortina, 2021 : 170-172). Finalement, en partant de ces enjeux nous nous proposons d'orienter notre analyse littéraire vers les clés narratologiques et thématiques ainsi que leurs corrélations afin de découvrir les pistes d'interprétation et les possibles propositions capables de renouveler la vision de la migration en tant que prise de conscience nécessaire pour nos sociétés. Le roman objet de notre étude illustre les conflits sociaux et les changements qui en découlent.

2. Analyse de *Soleil amer* de Lilia Hassaine

Lilia Hassaine est française d'origine algérienne, née en 1991. Elle travaille dans le domaine de la communication en tant que journaliste et chroniqueuse depuis 2015, date de son diplôme décerné par l'Institut Français de Presse. De plus, elle a fait des études littéraires et a participé à d'autres initiatives dans le cadre du programme Monde Académie du *Monde*. Elle a publié son premier roman en 2019, intitulé *L'œil du paon*, où l'auteure retrace sous un angle fantastique et légendaire l'expérience d'un personnage féminin, Héra, qui quitte sa vie sauvage en Croatie pour se rendre à Paris, accueillie par sa tante, ville où elle doit se confronter à sa situation d'étrangère. Elle évoque en détail la complexité des relations humaines dominées par l'hypocrisie et les mensonges, qui sont en contraste avec la vie sauvage qu'elle a connue, en pleine nature. Puis en 2021, l'auteure publie son second roman, *Soleil amer*. L'auteure se plonge alors dans la question de l'intégration de l'immigration algérienne, sujet qui fera l'objet de notre étude. Ses deux romans publiés jusqu'à présent exhibent un style dynamique, élégant et clair où la richesse descriptive favorise le chromatisme et la plasticité des espaces. Plusieurs prix lui ont été décernés, elle a fait, par ailleurs, partie de la sélection de l'Académie Goncourt en 2021. En 2022 l'Institut de l'Université de Londres lui a remis un doctorat honorifique de littérature et a également reçu le 41^e Prix littéraire de la Ville de Caen.

Notre analyse du roman *Soleil amer* se propose d'aborder deux axes analytiques. Tout d'abord, nous ferons l'ébauche des questions techniques de la narration et par la suite notre regard se tournera vers la situation socio-économique et culturelle d'une famille d'origine algérienne vivant d'abord en Algérie, puis en France, et son évolution tout au long de presque quatre décennies, disons entre les années 60 et la fin des années 1990, au seuil du XXI^e siècle. Dans cette description, la condition des immigrés dans la société d'accueil et les problèmes sociaux associés à cette réalité ouvrent une perspective sociale vers les problématiques liées au racisme, aux difficultés d'inclusion et, aussi,

vers la situation des femmes dans la société d'origine. Finalement, nous concluons que l'autochtonie décrite par l'auteure se manifeste par le biais de l'opposition *tradition vs progrès* d'où se dégagent trois dimensions (territoriale, corporelle, anthropologique) fort pertinentes afin de pouvoir améliorer les politiques sociales en faveur notamment de l'intégration des migrants dans les contextes urbains occidentaux et de promouvoir une vision interculturelle. À la fin du roman nous pourrions constater que c'est la génération qui échappe à la malédiction du déplacement et de la misère qui s'intègre dans la société d'accueil et garde le souvenir mythique de son pays intérieur (la terre des origines). Ce que nous pourrions appeler l'autochtonie ancestrale.

Du point de vue anecdotique le roman est articulé d'après la linéarité temporelle en suivant une chronologie précise et des descriptions réalistes faites par un narrateur à la troisième personne qui raconte et nous fait découvrir les sentiments et l'évolution des personnages. La narration devient homodiégétique avec une vision polycopique offerte par le narrateur où s'alternent descriptions et dialogues des personnages. Au niveau de la coordonnée spatiale nous observons qu'il y a un rapport avec l'architecture dynamique du roman et la progression temporelle, elle s'éloigne d'une conception statique. Les différents plans spatiaux se succèdent de manière articulée et les allusions aux différents espaces convoqués donnent au lecteur une vision panoramique, d'un côté, et précise, de l'autre. Il y a donc une gradation en tenant compte des plans : un pays, une ville, la banlieue, les espaces urbains (rues, parcs, cafés, boutiques, immeubles, escaliers, écoles, parmi d'autres) où se rend visible la galerie de personnages qui deviennent les représentants d'une réalité sociale. À titre d'exemple : « Les grands ensembles, en périphérie de la ville où ils habitaient, étaient une opportunité rêvée [...]. À l'intérieur de ces nouveaux logements, tout était propre et neuf, salle de séjour, WC intérieurs, cuisine équipée. L'école se trouvait à deux pas, il y avait même un centre de loisirs » (Hassaine, 2021 : 32).

Par conséquent, la progression spatio-temporelle sera dominée par les événements et la vie des personnages principaux au fil du temps. La première allusion, celle qui ouvre le roman, date de 1959 à la Wilaya de Sétif en Algérie. Par la suite se succèdent trois grandes parties qui comprennent des périodes chronologiques plus vastes. Nous détaillons ensuite chacune d'elles. La première partie comprend les années 60 : plus concrètement 1964, 1965, 1968 et 1969. Chaque année s'articule autour de mouvements qui se juxtaposent et nous conduisent d'événement en événement, d'une expérience existentielle à l'autre et où le lecteur apprend progressivement les avatars des différents membres d'une famille algérienne qui quitte son pays et habite en France, en banlieue parisienne. La deuxième partie comprend les années 70, en particulier 1975 (12 mouvements) ; 1976 (6 mouvements) ; et 1977 (4 mouvements) où, également, le temps évolue selon des mouvements de plus en plus dynamiques et dont le rythme est marqué par le chevauchement. La troisième partie développe les années 80 : soit 1983 (8 mouvements) ; 1984 (2 mouvements) ; 1986 (4 mouvements) ; et 1987 (2

mouvements). Finalement, en suivant la logique chronologique utilisée, le roman se termine avec un mouvement qui se situe en 1997. De ce fait, l'incipit et l'excipit exhibent deux dates 1959 et 1997 de référence, paradigmatiques du point de vue des changements sociaux qui soulignent l'écoulement du temps, disons 4 décennies qui marquent l'évolution d'une famille, celle de Saïd (le père) et de Naja (la mère) et leurs enfants (Maryam, Sonia et Nour, les filles, nées en Algérie, et Amir et Daniel, les deux frères jumeaux, nés en France). D'abord c'est Saïd qui quitte son pays d'origine, l'Algérie, en 1959 pour aller vivre en France, après ce sera Naja, sa femme, et ses filles. Le début et la fin montrent aussi un cycle où la question des traits d'autochtonie évolue :

Saïd était fasciné par tout ce qui n'était pas lui.

D'un côté il se disait fier de ses origines et de sa culture, de l'autre il espérait se fondre dans le paysage français. D'un côté il désirait entrer au bled, de l'autre il rêvait que ses enfants s'intègrent. Il oscillait entre deux pays, entre deux projets, et élevait ses enfants dans la même dualité. La dualité comme identité, c'était déjà une contradiction, il n'existait pas de mot pour dire « un et deux » à la fois. Le langage échouait à décrire sa réalité. Alors, devant la faillite de la langue, on le renvoyait à son étrangeté : dans le regard des Français, il était l'immigré ; en Algérie ; il s'en était aperçu au mariage de Maryam, il était aussi devenu l'immigré. On ne veut pas de celui qui arrive, on en veut à celui qui nous quitte. Il appartient à un ailleurs, à un espace qui tient à distance. Ne pas être « un », c'est être suspecté de duplicité (Hassaine, 2021 : 69-70).

Saïd prend conscience, de manière tragique, qu'il était devenu ici (France) et là-bas (Algérie) un immigré, un étranger. Il a perdu ses traits identitaires de départ pour devenir un déraciné. Du point de vue de l'ancrage spatial, dans les deux mouvements, ouverture et fermeture, c'est le territoire autochtone, celui des origines qui est significatif, il est le scénario de la transformation ontologique identitaire et aussi des évocations ancestrales. Les ruines romaines, « ville nue » et entourée de « silence », ouvrent la représentation spatiale :

Les ruines de Djemila hébergent des fantômes, on les avait pourtant prévenus. Mais les enfants rêvaient chaque été, ils dépassaient le temple de Vénus, arpentaient les allées de la cité antique, réanimaient les statues. Dans cette oasis de pierre, perdue dans les montagnes de l'Aurès, ils campaient des personnages (Hassaine, 2021 : 13).

Par la suite les conditions climatologiques extrêmes et la misère avec laquelle doivent vivre les personnes qui habitent là-bas sont décrites avec rudesse et précision. Une misère constituée d'un monde périmé, une grandeur depuis longtemps inexistante, disparue depuis des siècles : « Le ciel se mêlait peu à peu à la couleur des ruines,

il se tentait d'ocre et de brume. Les brindilles s'amoncelaient en pelote, tourbillonnaient lentement dans la poussière. Sonia attrapa la main de sa sœur aînée, qui bâillait et clignait des yeux. L'air devient lourd, pesant. Il était temps de rentrer » (Hassaine, 2021 : 14). Une topologie où les habitants participent d'une sagesse associée au cosmos : « Au village, plus haut dans les montagnes, Naja reconnut le vent. Elle tissait et son panier s'envola quelques mètres plus loin. Les hommes du village descendirent en courant dans la vallée, il fallait faire vite. Bientôt, la tempête de sable étoufferait Djemila (Hassaine, 2021 : 14).

Par ailleurs, la fin du roman, datée de 1997, nous situe à nouveau en Algérie. C'est le voyage de reconnaissance d'un des personnages, l'un des enfants de Saïd et Naja (Daniel) qui était né en France en 1965 et qui n'avait pas vécu en Algérie. Malheureusement, son frère jumeau, Amir, tourne mal, il disparaît de manière tragique à cause de la drogue qui était devenue dans les années 70 et 80, l'un des plus importants fléaux sociaux, il n'avait pas su « rompre avec ses *mauvaises fréquentations* » (Hassaine, 2021 : 147).

Nous assistons donc à un voyage spatial ainsi qu'à un voyage intérieur. Les différents lieux montrent les étapes subies par une famille à travers plusieurs générations. C'est le retour aux origines, c'est la première personne qui parle, Daniel, qui se révolte et qui s'émeut, c'est la rencontre avec un temps original, inscrit au plus profond de soi, qui n'avait pas été le sien mais celui de ses parents et de ses grands-parents : « Certains lieux parlent la langue des souvenirs. Vous n'y êtes jamais allé, et pourtant vous reconnaissez tout. L'Algérie m'avait souvent visité. Elle était entrée dans mon cœur et y avait planté ses plantes vivaces et insoumises, capables de pousser sur la rocaïlle ou dans le sable » (Hassaine, 2021 : 155). Un espace chargé de souvenirs et associé à la sensorialité et l'expérience la plus primitive au contact avec la nature :

C'était mon pays intérieur, il me suffisait de fermer les yeux pour le retrouver : il y a tant de vérités dans ce qu'on invente. Je connaissais déjà le vent, celui qui laisse la mer en paix mais secoue les villages, arrache les citronniers, déracine les cyprès, balaye la valériane. Ce vent, c'était l'idée intime que je me faisais de cette terre, marasme de sentiments qui s'affrontent, sans jamais s'annuler. L'Algérie était pour moi cette amante insupportable, de celle qu'on aimerait quitter, mais sans laquelle on ne peut pas vivre (Hassaine, 2021 : 155).

Face aux ruines, symbolisant le monde ancien et les racines gréco-romaines du monde occidental où l'individu peut exercer son individualité et sa liberté, le désarroi de Daniel continue et augmente :

J'ai traîné pendant des années une tristesse persistante, j'avais envie de connaître ma source. Pas pour m'y complaire, ni m'apitoyer, car je crois au pouvoir des alchimistes, je crois que tout peut se transformer, même la boue, même le plomb, même la

douleur. Notre mémoire ne devrait pas devenir une pierre qui nous tire vers le fond, mais une vie contenue dans la nôtre qui, par un jeu de poupées russes, donne de l'épaisseur au temps et de la perspective aux choses. C'est pourquoi j'ai voulu faire ce voyage avec mes enfants (Hassaine, 2021 : 156).

Or, les souvenirs émergent du plus profond de son être et le temps se confond, passé et présent construisent une nouvelle expérience de plénitude ontologique d'où surgira un nouvel être :

Je marchais dans les vestiges de Djemila, moins pour chercher des racines que pour trouver des cimes où accrocher mon regard. Plus je marchais, plus j'avais la sensation d'avoir déjà arpenté ce chemin et dormi dans ces ruines. On vit parfois des moments qu'on a déjà vécus, sorte de faille spatio-temporelle où, l'espace d'un instant, plusieurs moi cohabitent. Le temps n'est pas chronologique. Je me souviens de ma fascination, petit, pour les frises historiques, celles qui nous donnaient l'impression d'une ligne droite, d'événements qui se succèdent. L'expérience du « présent déjà passé » m'a toujours fait penser qu'au contraire rien ne disparaît, tout renaît (Hassaine, 2021 : 156-157).

Finalement, Daniel se retrouve parmi les ruines, il accepte ses racines, son passé et c'est à partir de cette prise de conscience qu'il pourra par la suite évoluer et donner un sens nouveau à sa vie, à ses enfants qui devront construire un autre monde, un avenir porteur de paix, de tolérance et de compréhension : « J'ai laissé ma colère au quartier de mon adolescence, j'ai laissé les regrets, je me suis foutu la paix. Je suis devenu un homme, c'est-à-dire un homme conscient de son impuissance. La route fut longue jusqu'à Djemila » (Hassaine, 2021 : 156-158).

Dans ce cadre narratif, où la fonction testimoniale est importante, notre analyse propose de signaler la fonction idéologique où se profilent le contexte et les conditions des immigrés en France dans la deuxième partie du XX^e siècle ainsi que les attentes frustrées soit pour les étrangers, soit pour la société d'accueil. L'univers romanesque montre au départ, de manière très concrète, le contexte socio-économique et culturel en Algérie où règne la misère, tel qu'il a été déjà signalé. La progression thématique a lieu sous les principes de nouveauté et de répétition, les deux s'alternent et sont menées par le narrateur dont le fil conducteur va être la vie des personnages principaux lors de l'expérience migratoire. Sous ces conditions, Saïd était parti en France pour travailler en tant qu'ouvrier. Cinq ans plus tard, ce sont sa femme et ses trois filles qui vont vivre avec lui en France où la situation socio-économique et culturelle est décrite très en détail : l'état des ouvriers, leurs conditions de vie, la banlieue, les HLM, le manque d'intégration à l'école, les difficultés linguistiques, le refus social et la drogue pour les adolescents, parmi d'autres questions.

Ce projet tourna mal, tristement. Les immigrants devenaient invisibles et moins nécessaires pour le développement de la capacité de production à cause de la crise économique des années 70. En 1977, en France, le président de la République disait, au cadre de la fiction ce qui suit :

Giscard instaurait l'aide au retour pour les Algériens : 10.000 francs. 10.000 francs, c'est ce à quoi avaient droit tous ces gens pour laisser derrière eux vingt ou trente ans de vie. Les citoyens étrangers non productifs, c'est-à-dire les chômeurs, après s'être usés pendant des années pour construire les routes, les canalisations et les immeubles, étaient invités à rentrer *chez eux* – sous-entendu, *vous n'êtes pas chez vous*. La valeur d'un homme c'est sa valeur de main-d'œuvre, sa valeur d'outil. C'est le message qu'on leur délivrait. Sans quoi, ils devenaient des parasites sociaux (Hassaine, 2021 : 108).

Les étrangers étaient devenus des parasites sociaux qui incarnaient une nouvelle dimension de la misère, le refus du pauvre, d'après Cortina (2017a) : « Dans l'immeuble, il ne restait plus que les pauvres. Les classes moyennes avaient déserté, les Claudia, les Sheila... Il n'y avait plus qu'une catégorie de gens, celle des ouvriers » (Hassaine, 2021 : 109).

Or, tout au long de l'évolution linéaire la narration met en jeu une temporalité double en fonction des interventions des personnages. Le lecteur découvre deux réalités différentes au fil des événements : d'un côté, la vie des ouvriers et leur situation dans la société d'accueil après la guerre qui répondent à un rythme avec accélérations et ralentissements. L'ellipse est l'une des ressources du narrateur puisque des années sont absentes et d'autres, cependant, se font présentes et se manifestent aux yeux du lecteur afin d'illustrer l'évolution, les changements et l'action. Saïd, travailleur spécialisé dans le secteur de l'automobile, « de manoeuvre, il était devenu ouvrier spécialisé ; s'avait qu'il n'évoluerait plus » (Hassaine, 2021 : 19). Le lecteur assiste tout au long de la fiction à sa dégradation physique et psychologique qui est marquée par l'alcool et finalement par sa disparition. Il devient un personnage invisible et donc il perd sa capacité d'être utile pour la société à laquelle il appartient. Et d'autre part, le lecteur prend conscience de la vie de Naja, le personnage principal, et donc de la situation des femmes en Algérie, puis en France. Naja et ses trois filles, Myriam, Sonia et Noura, qui seront les victimes du poids de la tradition de la société d'origine et des conséquences du système patriarcal sur les femmes.

Le voyage de Naja, au moment où elle décide d'aller rencontrer son mari grâce aux économies que celui-ci avait pu faire représentera un nouvel espoir : « souvent, elle avait pensé à la France, à l'idée qu'elle se faisait du confort et de l'abondance » (Hassaine, 2021 : 19). Or, elle sera déçue, « elle avait déchantée », par les conditions et la considération de la société d'accueil dépourvue de compréhension et d'une vraie capacité d'acceptation :

Surtout, son mari n'était plus le même. Il avait vieilli brutalement, ses yeux avaient changé de couleur tant ils étaient devenus ternes et tristes. C'était la conséquence d'années de travail à la chaîne, dans les ateliers d'emboutissage de l'usine. Saïd avait connu les bidonvilles, puis écumé les foyers pour travailleurs immigrés, des dortoirs où les ouvriers s'entassaient à six ou sept sans intimité. Considérés comme de simples outils de travail, ces hommes avaient été coupés de leur famille et des plaisirs de la vie (Hassaine, 2021 : 20).

Ainsi, chaque jour, Naja et ses filles étaient les victimes de la violence de Saïd, de ses coups. La voix narrative affirme : « les femmes furent les proies des frustrations de leur mari » (Hassaine, 2021 : 19-20). Finalement, Saïd, représente le passé, l'immobilisme, il n'accepte pas d'évoluer, de s'ouvrir à la culture d'accueil et par conséquent d'améliorer la vie de ses filles. Il refuse la possibilité de leur donner une formation au-delà de l'enseignement primaire. Et encore plus, il prend une grave décision sans en parler à sa femme. Face au progrès social et aux exigences en faveur de la liberté de la femme, il organise le mariage de sa fille aînée, Maryam, à ses quinze ans en dehors de l'Hexagone, dans son pays d'origine : « En 1968, marier une fille de quinze ans était autorisé en France. Au même moment, Paris s'embrasait pour la liberté sexuelle » (Hassaine, 2021 : 37). Saïd représente donc la voix de la tradition, le poids des mœurs s'impose et sa réaction évidence l'invisibilité des femmes :

Le lendemain matin, Saïd réveilla Maryam à l'aube. Il lui dit de s'habiller chaudement et de remplir un sac de vêtements. Tout le monde dormait encore. Maryam ne comprenait pas ce qui se passait, peut-être rêvait-elle, tout était flou, embrumé [...]. Quelques minutes après le décollage, Saïd demanda à Maryam son certificat de résidence français. Il le déchira (Hassaine, 2021 : 61-62).

Dans le contexte patriarcal le mariage fait incontestablement partie du contrat entre deux familles où s'imposent les voix des hommes qui usurpent pour toujours les droits à la parole des femmes. Le prix à payer est douloureux : la violence silencieuse, l'oubli et le sacrifice s'installent :

Le mariage fut célébré deux jours plus tard en Algérie. [...] Elle rencontra son mari le jour même. Farid était à peine plus âgé qu'elle. Il avait de beaux yeux noirs, qu'il baissait par timidité. Elle fut troublée de constater qu'il lui plaisait, et que ce mariage était peut-être un moindre mal. Elle ne subirait plus les coups de son père. Elle ne verrait plus souffrir sa mère. [...] Saïd exultait, il se félicitait de ce « couple si bien assorti », et dansait sans arrêter. Jamais Maryam ne l'avait vu si enjoué, si fier. Mais, dans l'intimité de la chambre à coucher, Farid fut l'auteur d'une violence inouïe. Il outragea Maryam sans ménagement,

sans égard. Alors en fermant les yeux elle eut une vision étrange.
Elle vit la chèvre de l'histoire, la belle chèvre blanche, et le sang,
le sang qui tachait son pelage à mesure que le loup la dévorait
(Hassaine, 2021 : 62-63).

Par ailleurs, l'avenir pour les sœurs de Maryam semble devenir le même par la suite : « À 1500 kilomètres de là, la même nuit, ironie cruelle, Sonia eut ses règles pour la première fois. Elle savait ce que cela signifiait : elle ne partirait pas en classe verte avec l'école au printemps. Puis on la marierait, elle aussi » (Hassaine, 2021 : 63).

À ce propos, Fatima Mernissi (2001 et 2009) et Assia Djebar (2010) établissent dans leurs œuvres de réflexion un horizon d'ouverture où convergent tradition et modernité à l'égard de la vie des femmes dans le contexte des structures de la société maghrébine. Alain Touraine (2006 : 150-155) quant à lui signale que face aux impositions patriarcales « la modernité doit être comprise en tant que voie d'affirmation de l'individu » et en plus, « le progrès ne définit pas exclusivement la nouvelle société mais sa capacité de régler le fait différentiel et d'introduire une réflexion sur les hommes, qui construite à la fois un projet personnel et un projet social d'avenir ».

Par ailleurs, du point de vue narratologique, le roman répond à une visée réaliste, si bien que l'illusion mimétique est le résultat d'une construction fictionnelle réalisée par l'auteure. Cette fiction se rapproche d'une expérience homodiégétique, quelqu'un a raconté cette histoire qui est avant tout réelle ; cette expérience est inscrite dans un espace-temps réaliste où convergent l'Histoire et les histoires personnelles. L'auteure part d'un souci de réalisme, répond à une motivation de vraisemblance, et de ce fait les noms des personnages, les lieux, les connotations sociales et nationales illustrent une ferme volonté de dénoncer une situation et d'inaugurer une réflexion dont le défi est de fonder une nouvelle réalité capable d'intégrer les migrants et de transformer nos réalités sociales en Europe. Cette fiction établit un dialogue avec la réalité contemporaine et avec d'autres fictions qui ont abordé aussi la question de la migration. Le roman introduit une multiplicité de voix, représentant le passé, la tradition, mais aussi l'avenir, le monde à construire. Le défi des personnages à la fin du roman est d'aller au-delà de la rancœur et du désenchantement. Naja aimait la France malgré tout. Elle répétait à ses filles, à tout le monde : « L'Algérie et la France sont des sœurs empêchées. Elles n'ont pas réussi à vivre ensemble, mais n'ont jamais su vivre l'une sans l'autre » (Hassaine, 2021 : 141). Elle va lutter pour rendre possible la rencontre, la reconnaissance des uns et des autres. Daniel sera le porte-parole de ce souci.

Par conséquent, au cœur de la fiction, l'histoire de cette famille dans les années 90 est devenue un échec par rapport à l'idée d'intégration initiale dans un modèle utilitaire de progrès socio-économique. Peu à peu s'impose l'abandon, la perte et l'incapacité réciproque de la société d'accueil et des immigrants, à trouver une issue à un schéma social qui devient problématique et insoutenable. Les problèmes d'iniquité sociale ainsi que les différences territoriales sont manifestes. Or, avec l'évolution de

Daniel, sa prise de conscience et son sens de la responsabilité, un nouvel horizon en faveur de l'*entre-deux* surgit. Il évolue en faveur d'une *éthique cosmopolite* où l'ici et l'ailleurs se rencontrent (Cortina, 2021). En d'autres termes, s'impose une conception d'*hospitalité* capable de reconnaître l'étranger et de lui donner les meilleures conditions pour son intégration personnelle et sociale et qui réunit les compétences requises pour atteindre la « soudure fraternelle » (Ben Jelloun, 1984 et 1994 ; Agier, 2016 et 2018 ; Cicchelli, 2016 et 2018).

3. Conclusion

Pour conclure nous pouvons signaler que le roman analysé déploie les différentes dimensions de la notion d'identité autochtone et locale représentée par la famille de Saïd et Naja en contraste avec le progrès économique et culturel de la société française tout au long de quatre décennies dans la deuxième partie du XX^e siècle. Nous pouvons distinguer trois dimensions qui se complètent et qui font de ce roman un exemple de réflexion critique d'après la notion de *raison métonymique hégémonique* développée par Sousa Santos, et ici ébauchée lors de notre introduction. À savoir, les optiques territoriale, corporelle et anthropologique.

Premièrement, si nous nous attachons de peaufiner la dimension territoriale, nous observons un contraste entre l'espace naturel et l'espace urbain, dans les deux cas hostiles, d'abord en Algérie et plus tard en France. Les deux réalités cartographiques montrent les difficultés et donc les inconvénients pour offrir l'intégration souhaitable. Deuxièmement, la dimension du corps de la femme apparaît comme problématique face aux libertés atteintes en France en contraste avec les normes de la société arabe. Il y a dans l'édifice romanesque un manque de propriété personnelle du corps dans le contexte de la société patriarcale, notamment à cause du poids de la tradition et du sentiment de soumission intériorisée par les femmes. Cependant, la société d'accueil accepte la rupture des normes en faveur de l'ouverture et promeut ainsi une réappropriation du corps habité par la femme. Troisièmement, la dimension anthropologique exhibe les difficultés pour reconnaître la culture de l'Autre et l'acceptation de la culture d'origine pour aller à la rencontre de l'altérité. Ce parcours montre les difficultés dans les deux directions, dans les deux mondes qui évoluent de manière divergente. La convergence est donc un défi à cultiver.

Sous ce regard multidimensionnel, Daniel (dont l'étymologie en hébreu signifie la quête du bonheur surnaturel) s'avère être le personnage masculin, d'origine algérienne, né et éduqué en France, qui est capable d'évoluer dans la société d'accueil. Il devient le symbole du binôme *autochtonie / progrès*, disons d'une nouvelle *écologie du réel* face à l'idée de *métonymie hégémonique* représentante du passé. Deux pôles qui, loin d'être irréconciliables, nous interpellent, exigeant dialogue et tolérance. C'est ce que l'auteure définit à la fin du roman comme étant une alchimie capable de rendre possible la transformation (Hassaine, 2021 : 157). Le roman se termine par les réflexions de

Daniel, c'est lui qui parle, c'est sa voix qui marque au XXI^e siècle un nouvel avenir pour la société d'accueil et la société des origines :

J'avancai patiemment, traversai le temple de Vénus, franchis son arche. Une porte dressée au milieu des montagnes. Ni mur, ni maison. Une simple porte antique.

Ma femme criait « Daniel », je n'entendais que son écho.

L'ordre des minutes et des heures, des années, tout était bousculé.

Mes filles avaient mon âge. L'une était devenue danseuse, l'autre écrivait des romans, elles avaient l'air heureuses et joliment mélancoliques, elles aussi. Des douleurs qui ont fait sombrer notre génération, elles n'avaient garde que l'ombre projetée, utile à la création. Elles s'en inspiraient pour leur art, fouillaient en elles comme dans de vieux albums photos. Elles étaient devenues des alchimistes, et j'en étais fier (Hassaine, 2021 : 157).

Or, si l'Union Européenne du XXI^e siècle est devenue le Vieux Continent, du point de vue historique et démographique à cause du vieillissement, les politiques migratoires en Europe, et notamment en France, devraient avoir, à notre avis, l'objectif de lutter contre l'immigration inégale et à la fois d'accueillir les immigrants sans laisser de côté la promotion de systèmes de protection sociale afin de diminuer le risque de pauvreté et l'exclusion (Cortina, 2017a et 2017b). À ce propos, le défi immédiat devrait être celui de la durabilité des modèles sociaux européens qui tient compte de la triple perspective économique, sociale et politique (Puyol, 2017 : 277-281). Pour finir, nous tenons à souligner à l'instar de la sociologue et philosophe Adela Cortina (2021 : 26) et à situer au cœur de nos actions, dans le cadre de l'étude de la littérature interculturelle, l'importance de la reconnaissance de l'Autre, soit la nécessité de faire le chemin de l'altérité comme un parcours partagé de responsabilité morale : « En un mundo global, ese camino apunta, como una brújula, hacia la construcción de una sociedad cosmopolita, en la que todos los seres humanos sean ciudadanos, sin exclusión »¹.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGIER, Michel (2016) : *Les migrants et nous. Comprendre Babel*. Paris, CNRS.

AGIER, Michel (2018) : *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité*. Paris, Le Seuil.

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i « Voces y miradas literarias en femenino : construyendo una sociedad europea inclusiva » (PID2019-104520GB-I00) du Ministère espagnol de Science, Innovation et Universités, ainsi que dans le cadre du projet I+D+i « Voces de mujer en las xenografías francófonas de *l'extrême contemporain* » (SP3/PJI/2021-00521) financé par la Communauté de Madrid.

- ALFARO, Margarita; Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO [coord.] (2020): *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles, Peter Lang.
- ALFARO, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha ». *Cédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografía 14 : Vicente Montes Nogales & Dominique Ninanne, édts., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 21-45. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.03>
- BADIE, Bertrand; Rony BRAUMAN; Emmanuel DECAUX; Guillaume DEVIN & Catherine WIHTOL DE WENDEN (2008) : *Pour un autre regard sur les migrations. Construire une gouvernance mondiale*. Paris, La Découverte.
- BEN JELLOUN, Tahar (1984) : *L'hospitalité française*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1987) : *La nuit sacrée*. Paris, Seuil.
- BEN JELLOUN, Tahar (1994) : *La soudure fraternelle*. Paris, Arléa.
- BEN JELLOUN, Tahar (2006) : *Partir*. Paris, Gallimard.
- BEN JELLOUN, Tahar (2009) : *Le racisme expliqué à ma fille*. Paris, Seuil.
- BESSIÈRE, Jean (2011) : *Littératures d'aujourd'hui : Contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire*. Paris, Honoré Champion.
- BEYALA, Calixte (2000) : *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes*. Paris, Éditions Mango.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (1995) : « Place d'une littérature migrante en France. Matériaux pour une recherche », in C. Bonn (dir.), *Littératures des migrations, vol. 2, Exils croisés*. Paris, L'Harmattan, 115-124.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane (2006) : *Convergences francophones*. Cergy-Pontoise, Encrage.
- CICCHIELLI, Vincenzo (2016) : *Pluriel et commun. Sociologie d'un monde cosmopolite*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- CICCHIELLI, Vincenzo (2018) : « Pour une approche cosmopolite de la globalisation ». *Sociétés Plurielles*, 2, 1-21.
- CLIMENT, Vincent; Francesc MICHAVILA & Maria RIPOLLÉS [coord.] (2017) : *Los males de la Europa social. Buscando soluciones*. Madrid, Tecnos.
- CORTINA, Adela (2017a) : *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Barcelona, Paidós.
- CORTINA, Adela (2017b) : « Ciudadanía europea y multiculturalidad », in V. Climent, F. Michavila & M. Ripollés (coord.), *Los males de la Europa social. Buscando soluciones*. Madrid, Tecnos, 191-207.
- CORTINA, Adela (2021) : *Ética cosmopolita*. Barcelona, Paidós.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura (2015) : *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- DJEBAR, Assia (2010) : *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris, Fayard.
- HASSAINE, Lilia (2019) : *L'œil du paon*. Paris, Gallimard.
- HASSAINE, Lilia (2021) : *Soleil amer*. Paris, Gallimard.
- HÉRAN, François (2008) : *Migrations et sociétés*. Paris, Collège de France, Fayard.

- JULLIEN, François (2008) : *De l'universel, du commun et du dialogue entre les cultures*. Paris, Fayard.
- JULLIEN, François (2012) : *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*. Paris, Galilée.
- MERNISSI, Fatima (2001) : *Le Harem et l'Occident*. Paris, Albin Michel.
- MERNISSI, Fatima (2009) : *L'Amour dans les pays musulmans*. Paris, Albin Michel.
- MIANO, Léonora (2012) : *Habiter la frontière*. Paris, L'Arche.
- PUYOL, Rafael (2017) : « Demografía y migraciones en Europa », in V. Climent, F. Michavila & M. Ripollés (coord.), *Los males de la Europa social. Buscando soluciones*. Madrid, Tecnos, 270-289.
- TASSIN, Étienne (2014) : « Que signifie être citoyen du monde aujourd'hui ? », in L. Hilaire-Pérez, *Être Citoyen du monde. Actes du Séminaire Doctoral du laboratoire ICI-EA 337*, 1. Paris, Université Paris Diderot, Cosmopolitisme et Internationalisme : théories-pratiques-combats XV^e-XXI^e siècles, 23-33. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01336985>
- TASSIN, Étienne (2017) : « La condition migrante : une nouvelle approche du cosmopolitisme ». Exposé dans le cadre des Lundis de la Philosophie à l'École normale supérieure, lundi 9 octobre. URL : <https://savoirs.eus.fr/exposé.PHP?id=3148>
- TOURAINÉ, Alain (2006) : *Le Monde des femmes*. Paris, Fayard.

Écrivaines interculturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives
Margarita Alfaro, Beatriz Mangada & Ana Belén Soto (eds.)

La précarité sociale et environnementale dans les romans franco-mauriciens de Nathacha Appanah

Pilar ANDRADE BOUÉ

Universidad Complutense de Madrid

pandrade@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-1729-9147>

Resumen

Este artículo examina, bajo una mirada ecosocial e intercultural, las novelas de la escritora Nathacha Appanah cuya acción se sitúa en ecosistemas tropicales, particularmente vulnerables a los azares meteorológicos, sísmicos y otros. Se enfatiza sobre las características medioambientales de las escenografías y sus consecuencias para los personajes. El artículo examina las estrategias empleadas por la autora para desarrollar la problemática social y del entorno, y especialmente el dispositivo del engaño, que articula las diferentes dinámicas narrativas y construye un modelo de naturaleza basado en la oposición entre el lado visible del paisaje y el lado invisible profundo.

Palabras clave: literatura mauriciana, xenografía, ecocrítica, ecosocial, engaño.

Résumé

Cet article étudie, d'un point de vue écosocial et interculturel, les romans de l'écrivaine Nathacha Appanah dont l'action se passe dans des écosystèmes tropicaux, particulièrement vulnérables aux aléas météorologiques, sismiques et autres. L'accent est mis sur les caractéristiques environnementales des scénographies et leurs conséquences sur les personnages. L'article analyse les stratégies mises en place par l'auteure pour développer la problématique de la société et des milieux, notamment le dispositif du leurre, qui articule les différentes dynamiques narratives et construit un modèle de nature axé sur l'opposition entre le côté visible du paysage et son sens profond invisible.

Mots clés : littérature mauricienne, xénographie, écocritique, écosocial, leurre.

Abstract

This article studies, from an ecosocial and intercultural point of view, the novels of the writer Nathacha Appanah located in tropical ecosystems, particularly vulnerable to the

* Artículo recibido el 26/06/2022, aceptado el 26/10/2022.

unforeseeable meteorological events, seismic events and others. The emphasis is put on environmental characteristics of the scenographies and their consequences for the plot's characters. The article examines the strategies used by the author to develop the social and environmental issues, and specially the lure devices, which articulates the different narrative dynamics and builds a model of nature based on the opposition between the visible side of the landscape and the deeper invisible side.

Keywords: mauritian literature, xenography, ecocritics, ecosocial, lure.

Parmi les xénographies féminines contemporaines s'inscrit avec succès le parcours littéraire de Nathacha Appanah, écrivaine mauricienne d'expression française vivant maintenant en France. Ses oeuvres décrivent des mondes soit de sa patrie d'origine ou de l'archipel des Comores, voire de l'Inde et du Sri Lanka, soit de l'Hexagone. Nous pouvons parler d'une vaste cartographie permettant d'étudier l'expérience de l'altérité liée à l'émigration et au rapprochement et/ou à la confrontation des cultures.

Nous proposons dans cet article de cibler cette expérience précisément à partir de la diversité des topographies matérielles. Les cultures sont en effet très fortement liées aux milieux, à l'environnement. Dans ce sens, si les xénographies désignent des situations de rencontre de l'autre « sous différentes manifestations (linguistiques, sociales, culturelles, artistiques et idéologiques) » (Alfaro, Sawas et Soto, 2020 : 10), il est important de souligner que ces manifestations s'ancrent au départ dans des lieux spécifiques qui déterminent l'élaboration des particularités culturelles et leur représentation dans la littérature. Les accidents géographiques, les cours d'eau et les bassins hydrographiques, la flore et la faune, le climat (températures, humidité de l'air, luminosité, précipitations et aléas météorologiques, etc.) et le rythme saisonnier, en un mot les écosystèmes, imprègnent ainsi les textes littéraires, nous permettant non seulement de mieux percevoir les différences culturelles, mais aussi de mieux les comprendre pour nous ouvrir à une réflexion transculturelle et à une perspective écosociale et de justice environnementale¹.

De même, les milieux qui servent d'habitat à un groupe humain vont marquer, à travers l'emprise de ce groupe sur l'individu, la construction identitaire de celui-ci : les vêtements, la nourriture, la gestualité, le degré de sociabilité, etc., pour ne citer que quelques paramètres matériels relevant d'une culture et qui seront incorporés à la construction et au développement personnels. Ils dépendent tous en partie de la localisation géographique et de ses caractéristiques. De même, les expériences sensibles sont reliées

¹ Nous adopterons donc la perspective écocritique développée depuis trois décennies par Lawrence Buell, Cheryll Glofelty, Greg Garrard et d'autres, ainsi que, pour les textes écrits en français, Stéphanie Posthumus, Pierre Schoentjes, Bénédicte Meillon, etc. Pour la différence entre ces deux approches, cf. Andrade, 2022.

aux lieux –aussi bien qu’aux codes de conduite et aux systèmes normatifs des différentes populations.

Les livres d’Appanah se font écho de tous ces aspects et établissent des liens entre l’environnement, les cultures et les individus. Nous aborderons certaines de ces œuvres, en particulier² celles où le tissage de ces éléments fait ressortir la richesse d’une identité fécondée par plusieurs cultures, telle celle de l’auteure, qui toutefois ne refuse pas de mettre l’accent sur les enjeux des contrastes culturels et le besoin d’accepter une Europe néocosmopolite.

L’intérêt d’Appanah pour l’environnement est palpable à tout moment. D’origine modeste, ses grands-parents ayant travaillé dans les champs de canne à sucre mauriciens, elle décrit sa maison d’enfance avec des mots concrets et en rapport avec le biotope. C’est par exemple la terre rouge sur laquelle la maison aux parois en tôle était installée, la vulnérabilité de celle-ci face aux intempéries, les rouges-gorges, le manguier aux branches chargées de fruits sucrés (Appanah, 2016a : 17) et la chaleur « à faire griller les feuilles de bananier » (Appanah, 2018 : 69). Appanah émaille également ses écrits de noms d’éléments relevant de la nature (roussette, bulbul, margouillat, arbre à pain, eucalyptus, manguier, palétuvier, cocotier, manioc, giraumon, etc³). En tant que journaliste, lorsqu’elle fait un bilan de l’année, elle classe les espèces animales menacées et les hectares de forêts brûlées à côté de fléaux comme la cruauté humaine (2018 : 15). Évoquant son séjour de deux ans à Mayotte, elle énumère trois problèmes principaux : la pression migratoire et géopolitique, l’absence de coopération internationale et les enjeux environnementaux (Appanah, 2018 : 67). Elle est donc très sensible aux dégâts biologiques et écosystémiques, qui débent par le massacre invraisemblable des dodos au XVII^e siècle et se poursuivent aujourd’hui avec l’extermination des forêts tropicales, non seulement par avidité consumériste mais aussi et surtout, dans le cas des îles voisines de Madagascar, par la surpopulation. Ainsi, par exemple, le bidonville tentaculaire de Kaweni à Mayotte où échouent les clandestins provenant sans cesse des îles Comores voisines a dévasté progressivement une belle forêt à grands arbres où s’entrelaçaient des lianes et un bassin d’eau claire au fond vert. Le chef du bidonville décrit le processus dans un discours pauvre mais désinhibé :

Il y a des clandestins qui viennent construire là où il ne faut pas,
[...] ils font des feux, ils posent des tuyaux pour récupérer l’eau
des bassins et ils chient partout et le bassin s’assèche et plus

² Il s’agit des romans d’Appanah dont l’action se situe dans les écosystèmes tropicaux indiens : *Les Rochers de la poudre d’or* (2003), *Blue Bay Palace* (2004), *Le dernier frère* (2007), *Tropique de la violence* (2016), *Rien ne t’appartient* (2021).

³ La roussette et le bulbul sont de petits oiseaux roux et gris respectivement, et le mot « margouillat » désigne différents lézards des zones tropicales. Le reste des noms correspondent à des plantes : arbre à pain, eucalyptus, manguier, palétuvier et cocotier sont des arbres, tandis que le manioc est un arbuste et le giraumon une variété de potiron.

personne ne fait la lessive car il n'y a plus d'eau et l'eau sent la merde et la pisse et l'essence. La forêt meurt et à la place il y a les ferblantiers qui recouvrent la terre de fer et de feu (Appanah, 2016a : 90).

Appanah attribue assurément ce désastre à la mauvaise gestion insulaire de l'immigration et aux aides insuffisantes du gouvernement français au département d'outre-mer – qui fait partie, soit dit en passant, de l'Union Européenne⁴ – ; pourtant elle ne déresponsabilise pas complètement certains habitants du bidonville, tels les ferblantiers de la citation ci-dessus ou les bandes de jeunes. Il faut savoir, pour bien juger de l'ampleur du problème, que Mayotte a la plus forte densité de population de la France d'outre-mer et le plus fort taux de fécondité : celui-ci a augmenté de 45 % entre 2013 et 2016, année où le roman a été publié. Le chiffre est dû en grande partie aux flux migratoires massifs d'arrivée ; presque la moitié des habitants n'a pas la nationalité française, ce sont des étrangers, même s'ils partagent le phénotype et la culture des insulaires français. En 2016 également 69 % des enfants sont nés de mères étrangères, partiellement responsables de la forte progression du nombre de naissances à Mayotte. Enfin, environ la moitié de cette population a moins de 17 ans. Il s'agit de mineurs orphelins ayant perdu famille et liens affectifs et qui peinent à s'en construire de nouveaux (Merceron, 2017).

D'autre part, Appanah n'épargne nullement, dans l'attribution des responsabilités, les blancs ou la classe aisée : les ordures et les déchets ménagers sont au contraire liés à la richesse. Les poubelles qui débordent sont le signe distinctif d'une aisance matérielle insensible à la pollution du milieu et aux conséquences de l'avidité, face au dénuement des miséreux (Appanah, 2016c : 70). De même, l'obsolescence programmée et sa normalisation dans les sphères opulentes est critiquée face à la permanence et à la « banalité solide » (Appanah, 2018 : 95) – banalité dans le sens de quotidienneté (Appanah, 2018 : 93-96).

Ce souci de l'environnement ne semble cependant pas exceptionnel eu égard à la vulnérabilité pregnant de la géographie de la région. Celle-ci est menacée par une « kyrielle d'aléas qui interviennent parfois de façon cumulative » (Arnell, Darnaud et Jamin, 2018), parmi lesquels les séismes, les glissements de terrains, les inondations et d'autres dont nous parlerons plus tard. Par ailleurs, le rapport GIEC paru en 2001

⁴ Geetha Ganapathy-Doré (2019 : 15) juge, peut-être un peu hâtivement, que les corps blessés des mineurs et leurs cadavres reflètent la violence sacrificielle inscrite au cœur de la France républicaine, coupable *in fine* des désordres dans l'île : « In order to protect its national borders, France closes its eyes, as it were, on the sacrifice of its children ». La fillette silencieuse qui mendie auprès de la mère de Mo dans *Tropique de la violence* incarnerait cette culpabilité.

désignait déjà les petits États insulaires comme des territoires aux avant-postes qui seraient particulièrement marqués par la crise climatique dans les années à venir⁵.

Ce qui est spécifique aux écrits de Natascha Appanah n'est donc pas le souci des écosystèmes, mais plutôt l'articulation des dynamiques narratives qu'elle met en place pour les décrire et les relier à l'être humain autour d'une idée nodale : celle du leurre, dont nous partirons pour reconstruire la représentation littéraire de ces mondes d'outre-mer.

Le discours sur la nature est ainsi organisé par rapport au mirage inscrit au cœur même du milieu -mais difficilement perceptible à des yeux innocents ou bien à ceux des privilégiés. Paysages, plantes et animaux sont lestés d'un lourd mensonge, d'une illusion que les protagonistes ne peuvent ou ne veulent admettre, et dont le sens et les conséquences ne se dévoilent que très lentement.

Car tout d'abord ce qui s'offre aux sens est une image féérique, qui rejoint le *topos* du paradis mis en place depuis le XVIII^e siècle pour les îles tropicales de l'océan Indien : « quelque chose de merveilleux [...]. La barrière de corail où les vagues viennent s'écraser, le bleu de l'océan qui pâlit jusqu'à se transformer en vert d'eau des lagons [...], le blanc farineux des plages, la dentelle des côtes... » (Appanah, 2018 : 73). La beauté des lieux est incontournable ; il ne s'agit pas seulement d'un simulacre touristique pour attirer l'occidental, ni d'une référence exotique vide de sentimentalité (Appanah, 2018 : 74), mais d'un paysage physique et matériel. Le discours mélioratif s'étend à tous les habitats insulaires, comme les plantations de canne à sucre, splendides lorsqu'elles sont en fleur avant la récolte : « Le vert des feuilles allongées tels des longs couteaux fait penser au vert du lagon et les fleurs d'un rose si doux, poudré comme la plante des pieds des bébés, se balancent dans le vent et vont ensemble, c'est un même souffle qui monte et qui descend » (Appanah, 2018 : 75). Ailleurs, le village de Mapou, jadis taudis, est décrit maintenant comme un endroit propre où les grilles en bois « s'ouvrent sur des cours accueillantes, des fleurs, des potagers, des fruitiers, de la lumière et des jeux d'ombres partout » (Appanah, 2007 : 17). Même l'anti-héros de *Tropicque de violence* peut, malgré sa profonde détresse, admirer le paysage idyllique de la mer émeraude et opaline, des pâturages sous le mont Choungui, des baobabs formidables et du calme paisible des agriculteurs (Appanah, 2016c : 134).

On retrouve l'évocation traditionnelle du paradis originel dans l'incipit de *Blue Bay Palace*, qui décrit les débuts géologiques de l'île Maurice, et, très amplement, dans le cinquième chapitre de *Rien ne t'appartient*, où l'auteure adopte, de façon magistrale,

⁵ « Les principales caractéristiques qui augmentent la vulnérabilité de ces États sont leur dimension limitée par rapport à l'immensité de l'océan; des ressources naturelles limitées; un isolement relatif; l'ouverture extrême propre aux petites économies qui sont très sensibles aux chocs externes et très sujettes aux catastrophes naturelles et à d'autres événements extrêmes; une croissance démographique rapide avec de fortes densités; une infrastructure peu développée; et des ressources humaines, des compétences et des fonds limités » (GIEC, 2001 : 66).

la perspective enfantine pour faire le portrait du lieu idéal. Ce sont donc, en premier lieu, les saveurs et les odeurs liées à la nourriture (riz fumant, curry rouge, beignets gonflés et moelleux, concombres confits, melon amer caramélisé, entre autres) qui sont notées, suivies des sensations tactiles (caresses de sa mère, savon sur la peau, huile sur les cheveux) et du souvenir d'une grande liberté de mouvements.

Les écosystèmes urbains participent eux aussi de cet enchantement. Il y a dans certains quartiers, entourés de bouganvillées, des maisons en béton⁶ avec des rideaux colorés aux fenêtres, des moustiquaires, des cours ombragées (Appanah, 2016c : 44). Dans la ville de Mahébourg à Mayotte – surnommée « l'île aux parfums » – un policier cultive dans son propre jardin des frangipaniers, des allamandas et des hibiscus⁷, parmi d'autres plantes ; il s'émerveille de leurs couleurs et de leurs odeurs (Appanah, 2016c : 166). Ces jardins et ces maisons sont installés dans des quartiers modernes aux trottoirs bien alignés, aux pelouses bien tondues et aux étals de légumes et de poissons frais (Appanah, 2016c : 178). Parfois les villes ont aussi de grandes avenues au long desquelles les lumières des magasins et des restaurants clignotent dans la nuit ; là les enfants vont à l'école en uniforme et les prostituées s'habillent avec du latex (2004 : 24). Il y a aussi, bien sûr, les bâtiments des nababs, belles résidences aux couleurs chaudes (Appanah, 2004 : 11), et des hôtels pour les touristes occidentaux. Comme celui cinq étoiles appelé Le Paradis, protégé des regards par une jetée et possédant une plage privée (Appanah, 2004 : 13).

Or, toutes ces merveilles s'inscrivent dans le dispositif du leurre autour duquel s'articulent les textes. Sous son aspect éclatant, la nature, qu'elle soit sauvage ou citadine, cache des dessous maléfiques ; la mer « joue des tours à ceux qui viennent la voir » (Appanah, 2004 : 11) et frustrer les attentes des pêcheurs qui lancent leurs hameçons dans des mares qui s'avèrent être des cimetières d'algues (Appanah, 2004 : 12). Les forêts humides peuplées d'insectes, d'« une terre repue d'eau où grouillent mille insectes et où arbres et fougères ne laissent passer que les rayons les plus ténus » (Appanah, 2004 : 10) sont côtoyées par des terres asséchées et dures, avaries pour l'agriculteur. Les pluies terribles se déchaînent sans prévenir et forment une boue rouge ; les aires de jeux deviennent alors impraticables – à moins qu'elles ne se couvrent de mangues gâtées, comme il arrive en saison estivale : « les mangues tombent et pourrissent lentement. Les moustiques et les moucherons y pondent leurs œufs. Le soir, les rats les grignotent en couinant » (Appanah, 2016c : 43). Les cyclones s'abattent régulièrement, emportant cases, meubles, personnes et objets, et provoquant des accidents mortels tels la «

⁶ Le béton est considéré comme un matériau solide et rassurant, parce qu'il résiste aux cyclones, contrairement aux autres matériaux (bois, tôles, plastiques...) employés pour construire les cases ou les *bangas*.

⁷ Le frangipanier et l'hibiscus sont des arbustes. Le premier, délicat et à feuilles caduques, donne des fleurs rouges ou roses, et l'hibiscus, plus résistant et assez commun dans les jardins des climats tempérés aussi, des fleurs de plusieurs couleurs. Quant à l'allamanda, c'est une plante grimpante à feuilles persistantes et à belles fleurs jaunes dans sa variété la plus cultivée.

décapitation » de la famille protagoniste de *Le dernier frère*. Enfin des tsunamis dévastateurs ravagent les côtes et transforment le paysage en cauchemar dantesque.

Cette cosmologie de la cruauté rejoint la vision démystificatrice des paysages insulaires de l'écriture mauricienne contemporaine. Celle-ci s'efforce en effet de contourner les esthétiques néoexotiques des canons postcoloniaux et d'établir des codes littéraires particuliers par rapport à une « antitropicalisation » (Arnold, 2017 : 25). Son discours sur la nature est donc organisé, comme celui d'Appanah, autour de l'idée d'une imposture inscrite au cœur même de l'environnement.

En fait Appanah (2018 : 70) a mis en relief son attrait, depuis l'enfance, pour une « beauté implacable qui me touche », pour une bipolarité d'esthétique et de brutalité découverte dans la lecture des romans de Charlotte Brontë. Mais la réalité elle-même confirme la condition double de la nature : dans les criques isolées qui sont des camaïeux de bleu de mer échouent cependant les kwassas-kwassas des clandestins soumis à un destin impitoyable (Appanah, 2018 : 66). D'ailleurs, cet alliage environnement et difficultés sociales est à la source du mécanisme fictionnel du mirage.

Il est en effet notoire que l'éden matériel, qu'il soit sauvage ou urbain, n'appartient qu'à certains humains. Penser qu'il peut appartenir à d'autres, notamment aux pauvres, est une terrible méprise que les personnages d'Appanah apprendront péniblement et après d'amers déboires. Et si, par extraordinaire, un personnage est né dans le monde privilégié et le perd, le trajet deviendra encore plus ardu. C'est ce que montrent les péripéties de Ganga, fille de Rajah dans *Les rochers de la poudre d'or*. Elle a refusé de se soumettre au rite du bûcher réservé aux veuves, mais ni son origine ni son nom lié au fleuve sacré ne la protégeront de la triste destinée d'esclave sexuelle. De même la protagoniste de *Rien ne t'appartient*, fille d'un homme fortuné – sans doute un tamoul⁸ – dont le style de vie s'évanouit et l'espace vital se rétrécit, sera confinée dans une maison de rééducation pour filles « gâchées », milieu hautement contraignant et agressif. Pour elle, la vie ne sera qu'une suite de fragments de temps où s'écoule le traumatisme premier de l'assassinat de ses parents. Situation qui prouve, une fois de plus, que les liens affectifs n'augurent rien de bon, et provoquent au contraire de grands malheurs. « Depuis le temps, ça aurait dû entrer dans ma petite tête qu'il ne faut s'attacher à rien ni à personne. C'était clair pourtant » (Appanah, 2021 : 129), se dit la protagoniste, qui au contraire peine à saisir cette *évidence* et à dévoiler l'illusion d'une projection émotionnelle bénéfique.

Les milieux favorisés sont, disions-nous, inatteignables pour les insulaires pauvres. Des contrastes très marqués le prouvent : les belles plantes tropicales cultivées et arrosées par les privilégiés, par exemple, meurent en dehors des jardins de ceux-ci :

⁸ Le texte n'indique rien sur le lieu où se passent les événements, mais la critique l'a identifié comme le Sri Lanka, et les faits racontés nous permettent à notre tour d'inférer que la famille repréaillée appartient à l'ethnie tamoule, qui a beaucoup souffert lors de la guerre civile du pays dans les années quatre-vingts.

« elle n'éclot pas, crevant de chaud dans leur cocon » (Appanah, 2004 : 41). Les bâtisses des blancs ressemblent à « une verrue de fric jetée à la face de la pauvreté » (Appanah, 2004 : 65). De l'autre côté des haies de bambous qui protègent les demeures des nantis s'entassent les plus démunis dans des cases qui ont des haies de cactus à la sève mortelle⁹ (2004 : 11). Antithèse d'autant plus criante que le cactus devient métonymie du malheur tenace, vicieux, difficile à éradiquer – le malheur et la souffrance des nécessiteux :

[...] mon père regarde rêveusement sa haie de cactus. Il tient dans la main une bouteille de Fanta où repose un liquide brun. Il me dit que c'est du tamaron, un poison redoutable, et qu'il a décidé d'en asperger les cactus parce qu'ils l'emmerdent à force de ne pas pousser correctement. [...] contre le malheur qui pousse et repousse encore au même endroit, il n'y a que le poison qui est efficace. Il faut l'éliminer à la racine (Appanah, 2004 : 86).

Le rapport entre environnement et inéquité sociale est incontestable dans ce fragment, donnant raison aux remarques de la Justice Environnementale¹⁰. Ailleurs, l'habitat des pauvres est décrit comme le plus dur, le plus pollué, le plus vulnérable aux aléas météorologiques. Les livres d'Appanah dénoncent en effet le privilège environnemental qui attribue d'une manière discriminatoire les meilleurs écosystèmes aux nantis. L'auteure donne toujours la parole aux démunis, qui nous racontent comment pour certains la plage est un endroit où l'on va faire des grillades (Appanah, 2016c : 120-121), la mer un spectacle, et les lagons et rivières des endroits pour se baigner, tandis que pour d'autres il s'agit plutôt de la *kala pani*, les eaux obscures, une tentation du *thanatos* contre une vie insupportable, une tombe qui permet d'échapper à la fureur des vengeurs, un trou noir qui évite l'affleurement d'insupportables souvenirs refoulés.

Notons néanmoins, par rapport à la citation précédente, qu'Appanah reprend l'habitude anthropocentrique d'attribuer une valeur négative aux cactus, en négligeant leur capacité d'adaptation exceptionnelle. Déjà dans *Les rochers de la poudre d'or* une barrière de cactus épineux enfermait les Indiens travaillant à Maurice chez eux et les

⁹ Le contraste est inventé par Appanah pour mettre en relief les différences sociales ; il n'y a pas dans le monde réel de bidonville ou de maisons extrêmement pauvres à cet endroit de l'île, comme il n'y a pas d'hôtel de cinq étoiles en face. Pour ces précisions sur la topographie fictionnelle binaire d'Appanah, cf. Waters (2018 : 91). Voir aussi, dans le roman autofictionnel *La noce d'Anna*, le démenti par rapport à l'imaginaire des fleurs commenté ci-dessus : « les fleurs de mon pays [Maurice] sont les plus belles de la terre. Qu'elles ne sont en rien cultivées, plantées, elles jaillissent où bon leur semble » (Appanah, 2005 : 75). Ce texte dont l'action se situe en France précise d'ailleurs que le leurre est un élément social de Maurice : « ce pays ensoleillé et étriqué, ce pays magnifique et raciste, ce pays où le travail est une vertu et le mensonge un art de vivre » (Appanah, 2005 : 123).

¹⁰ La discipline fut lancée dans les années 1970-80 aux États-Unis, et elle intéresse autant les sociologues, les politologues, les juristes ou les experts en sciences de l'environnement que les critiques littéraires. Cf. Coolsaet, 2020 pour une vue d'ensemble.

empêchait de s'échapper (Appanah, 2003 : 142). Mais l'auteure reprend également le contenu métaphorique typifié de ce végétal lorsqu'elle désigne l'hostilité des Européens face aux étrangers, tel qu'il est raconté dans un article où Appanah évoque ses démarches pour obtenir un nouveau permis de conduire en France. Dans une auto-école, la note adressée aux apprenants et rédigée en ce langage appelé *petit-nègre* transforme soudain le siège d'Appanah (2018 : 30) en cactus et la détermine à sortir immédiatement de l'établissement.

De son côté, la mangrove n'est pas, comme pour la pensée de l'antillanité et de la créolité, la métonymie du métissage culturel, racial et linguistique identitaire. C'est au contraire le terreau de dizaines d'enfants misérables qui, tels les tentacules d'une gigantesque pieuvre assassine, en sortent pour attraper, tuer et démembrer celui qui veut fuir les lois terribles et asservissantes des bidonvilles (Appanah, 2016c : 180).

De la même manière, le territoire couvert d'arbres et d'arbustes, fertile, sans rochers, généreux de toutes sortes de fruits et de légumes de *Le dernier frère* ne pourra pas empêcher les raclées du père ni la mort du petit Juif. L'abondance de la première description de cet élysée présumé - le récit, telle une cornucopie, déborde, comme pour prouver la réalité du paysage par son inscription littérale : mangues, litchis, longanes¹¹, goyaves, papayes, concombres, courges, carottes, betteraves, patates douces (Appanah, 2007 : 39) - n'est là que pour rendre plus terribles les dangers que cette fécondité renferme. D'ailleurs le narrateur avoue qu'aujourd'hui l'élysée a disparu, remplacé par des immeubles modernes qui donnent sur le vide, « où se tiennent des familles pour regarder je ne sais quoi » (Appanah, 2007 : 44).

Enfin les dynamiques actantielles finissent par démasquer les belles plantes des jardins des puissants et montrer leur véritable visage, celui d'« une imposture, un cliché, une carte postale pour touristes » (Appanah, 2016c : 167), se ralliant ainsi au dispositif du leurre. Le jardinier d'une riche demeure refuse de faire pousser des végétaux, que ses maîtres ont monopolisés, chez lui, pour ne pas avoir l'impression d'y travailler (Appanah, 2004 : 67). De son côté, le policier de *Tropique de la violence*, témoin des ravages de la délinquance, sent que son propre enclos fleuri se gorge du sang des misérables et se nourrit de leur chair, et il le saccage avec rage (2016c : 168).

D'ailleurs ce dernier roman, de l'optique de la justice environnementale, peut être interprété comme un véritable plaidoyer pour la jeunesse délaissée du bidonville pollué Kaweni à Mayotte, « un cas d'école du déplacement des populations, des problèmes écologiques, de l'identité » (Appanah 2016b : en ligne). De même, *Le dernier frère* constituerait un texte qui égrène la douleur de la misère, de la maltraitance, des violences de genre et du racisme liés au milieu : l'auteure n'oublie pas de préciser avec prolixité les conditions de vie au camp du nord de l'île Maurice : « rien ne poussait car

¹¹ Ce mot désigne ici un fruit exotique de la famille du litchi, rose ou pourpre. Sa pulpe est translucide, juteuse et très sucrée.

des rochers énormes gisaient en dessous » (Appanah, 2007 : 18), une poussière rouge et âcre empoisonnait l'air, une pluie monstrueuse tombait et la fumée de l'usine sucrière polluait (Appanah, 2007 : 19-21). *Les rochers de la poudre d'or* à son tour, consisterait en un rappel indigné du sort terrible des « engagés » indiens et des esclaves noirs, enchaînés aux champs de cannes à sucre mauriciens à cause de leurs contrats ou du pouvoir de leurs maîtres. En fait là-bas, la canne à sucre – métaphore donc des chaînes des travailleurs – a remplacé presque toute la flore autochtone ou endémique – symbole peut-être à son tour de la liberté humaine –, car il ne reste que quelques forêts d'arbres rabougris, tordus « Comme si un vent violent les avait, dès la naissance, fait pencher sur le côté » (Appanah, 2003 : 146), analogues aux hommes penchés éternellement vers le sol et qui ne peuvent même pas se redresser pour regarder le soleil (Appanah, 2003 : 160). Au comportement cruel et insensible des propriétaires Français, légitimés par une réglementation du travail qui masque les irrégularités, on doit ajouter son parallèle environnemental : la santé des terres et la qualité de l'air se détériorent, non seulement par le déboisement et la monoculture, mais aussi par les particularités de la canne à sucre, car le cycle de production demande une grande quantité d'eau et des brûlages réguliers. Ce qui, appliqué à des vastes surfaces, a des effets dévastateurs sur l'écosystème insulaire.

Il est important de souligner, par ailleurs, que l'histoire d'un amour contrarié narrée dans *Blue Bay Palace*, entre une femme de caste inférieure et un homme brahmane, fils d'un riche propriétaire, ne doit pas être interprétée comme une fable à la *Roméo et Juliette* ou *West Side Story*. Ce qui sépare les protagonistes n'est pas l'incompatibilité des familles dans leur lutte pour le pouvoir, ni les différences de tribu ou de race. Le livre n'est pas non plus, seulement, l'exploration psychologique d'une jalousie obsédante qui ne s'apaise qu'avec l'assassinat, ou un roman de terrain composé à partir d'un fait divers. Ce qu'il faut y voir surtout, sous le prisme écosocial, c'est la tragédie de la fracture sociétale, le drame provoqué par l'inégalité de fortunes¹².

La description des conditions matérielles de la rencontre entre les deux protagonistes après le mariage de raison du jeune homme, près de l'hôtel que celui-ci possède, devient la parabole de cette tragédie ancrée dans l'injustice économique. Ainsi, la jeune femme attend contre le mur qui longe le bâtiment, en dehors des protections de celui-ci, exposée à un soleil défini comme « meurtrier » (Appanah, 2004 : 41), séchant les fleurs à même les arbres, en symbiose avec la rage du personnage – soulignons au passage la récupération du cliché qui associe la dureté du climat tropical aux fortes passions

¹² Srilata Ravi (2014 : 72) y voit un problème culturel, attribuant l'incompatibilité du couple à l'appartenance à deux castes différentes. Elle rapproche ainsi les œuvres d'Appanah d'auteurs comme Ananda Devi, très critiques envers la culture hindoue-indienne. Pour nous, dans ce roman le système de castes sanctionne une inéquité économique.

de ceux qui le subissent. La couleur rouge des flamboyants¹³, qui seuls semblent puiser leur force de l'astre impitoyable, s'accorde singulièrement avec l'envie ressentie par la femme de massacrer l'amant traître : « Leurs fleurs ressemblaient à des langues de sang, avides et sauvages, qui menaçaient de crever le cil » (Appanah, 2004 : 41). Comme si la seule attitude possible pour survivre aux violences simultanément structurelles et environnementales était de fusionner avec elles. Car la fuite n'est possible que pour ceux qui, comme les oiseaux, « vont ailleurs en décembre » (Appanah, 2004 : 41).

Pourtant, et paradoxalement, c'est à ce moment de communion avec le milieu polymorphe que la protagoniste éprouve une illumination épiphanique : « J'ai été contente de ce paysage sec, dur et cassant. J'ai été contente du souffle chaud qui montait de la terre, j'avais l'impression que l'enfer n'était pas si loin de nous et que cette mer paisible et cette plage immaculée n'étaient que des leurres » (Appanah, 2004 : 42). Le sens du monde est donc dévoilé : la brutalité du climat – de la vie – apparaît sous la beauté phénoménique du paysage, qui n'est qu'un mensonge¹⁴. On éprouve pourtant un certain calme qui provient de la compréhension subite de la vérité, ne serait-ce que dans la lucidité du mal et du malheur. D'autant plus que cet épisode se poursuit avec la réconciliation progressive des amants, accompagnée du mouvement du soleil vers l'horizon et de l'allongement et l'« adoucissement » des ombres ; les racines d'un banian géant¹⁵ accueillent finalement le couple et procurent un apaisement temporaire à la protagoniste, qui écoute les aveux de l'homme et se laisse bercer, surtout, par la cadence très significative « Maya, [...] Maya, mon amour... » (Appanah, 2004 : 43) qu'il murmure à son oreille.

Avant cependant d'approfondir le contenu métaphysique de ces derniers mots, qui ouvre une nouvelle piste herméneutique, relevons l'intérêt de réfléchir, à propos du fragment commenté, à ce que l'écocritique anglo-américaine a appelé, à la suite de John Ruskin, « pathetic fallacy », par laquelle l'écrivain modifie les caractéristiques de la nature en fonction de ses états d'âme. Il est intéressant de préciser que la nature tropicale motive elle-même les associations établies par Appanah, sans forcer donc – ou du moins ne forçant que le strict minimum – l'interprétation des éléments naturels. Si les forêts et les différents biomes des climats tempérés européens ne sont pas forcément

¹³ Grand arbre ornemental, caduc et en parasol, qui se couvre de fleurs après la saison sèche. L'isotopie se poursuit dans le texte et s'enrichit d'autres nuances : « Sur les flamboyants, les bourgeons patientent dans leur cocon que le soleil se fasse implacable. C'est pour bientôt, ils frétilent d'impacience dans le vent. Les gros crapauds-bœufs derrière l'hôtel pleurent la pluie tous les soirs » (Appanah, 2004 : 85).

¹⁴ La première apparition de l'amant aurait pourtant dû mettre en garde l'héroïne : « Il était devant moi, en jeans et en chemise blanche, mirage engendré par la chaleur, fils d'un rayon du soleil et du sable (...). Trop beau pour être vrai » (Appanah, 2004 : 23).

¹⁵ Très grand arbre qui émet des racines aériennes depuis les branches d'un autre, le parasitant en quelque sorte. Ces racines épiphytes se développent une fois qu'elles touchent terre. Notons enfin que l'espèce fait partie des *figuiers étrangleurs*.

mélancoliques, ni les montagnes infailliblement spirituelles, en revanche le climat tropical est fait de contrastes objectivement marqués et souvent ravageurs pour la faune et la flore, ainsi que, bien sûr, pour les groupes humains. L'association entre le milieu et les sentiments humains est donc basée, dans les textes d'Appanah, sur des éléments tangibles, naturels et sociaux, objectifs et non subjectifs. L'étude environnementale des textes exige d'ailleurs ce ciblage rigoureux des caractéristiques matérielles réelles du milieu décrit et les nuances apportées. Ce qui néanmoins n'empêche pas de convenir que le dispositif du leurre constitue un rajout créé par l'auteure, ouvrant la lecture à un univers religieux, comme nous allons le voir par la suite.

Revenons donc à l'épisode de l'aveu dans *Blue Bay Palace* pour attirer l'attention sur le nom de la protagoniste, prononcé en psalmodie par l'amant : Maya. Depuis son premier roman, *Les rochers de la poudre d'or*, Appanah n'a cessé de faire allusion à des éléments de la religion hindouiste dans ses romans, soit parce que les protagonistes la professent, soit parce que les événements narrés mettent en scène un rituel ou une pratique qui lui sont associés.

Or, c'est surtout dans *Blue Bay Palace* que le tissu métaphysique sous-jacent devient plus évident, peut-être en raison de la robustesse du rempart contre la « vérité » bâti par la protagoniste, rempart fondé sur une ravageante passion amoureuse. De façon que le nom même de l'héroïne renvoie au concept de Māyā qui désigne, d'une part, une ancienne déesse, compagne de Varuna, dans les textes védiques archaïques. Mais il désigne aussi l'illusion des phénomènes, la tromperie des apparences, qui nous ancrent dans une perception primaire de notre individualité¹⁶. Plus encore : pour certaines tendances et philosophies hindouistes, la Māyā est la puissance cosmique grâce à laquelle l'univers se manifeste et s'organise, voire la nature elle-même – l'environnement, en langage occidental laïc. Le cheminement spirituel doit aider à transcender cette mise en scène cosmique (Bugault, 1994 : 97) pour arriver à la compréhension du sens véritable du monde, qui révèle la fusion entre le moi et l'univers¹⁷. La littérature et la philosophie occidentales se sont approprié maintes fois ces explications pour enrichir leurs propres thématiques et leurs propositions textuelles. Ici, nous nous intéresserons plutôt à l'usage de cette métaphysique au sein des fictions d'Appanah – construites depuis l'interculturalité de l'auteure –, et à ses liens avec les contenus environnementaux.

¹⁶ Nous nous excusons d'avance pour cette simplification qui ne rend aucunement compte de la complexité de la notion. Mais notre but est surtout d'étudier son appropriation par notre auteure et son application dans ses romans.

¹⁷ Cf. l'article « Māyā » (*Encyclopedia Universalis* en français) et le chapitre IV du livre de Guy Bugault *L'Inde pense-t-elle ?* (1994). L'auteur souligne l'importance de la pensée onirique dans la religion hindouiste. Dans les romans d'Appanah il y a en effet beaucoup de moments réservés aux rêves inconscients des personnages ; pourtant l'analyse de ces rêves dépasse les objectifs de cet article. De même, nous ne pouvons pas nous occuper du détail des éléments religieux dans l'oeuvre d'Appanah. Retenons enfin que, toujours selon Bugault, la meilleure manière de parler de la Maya est à l'intérieur d'une fiction.

À propos du mixage culturel, et pour compléter une des perspectives du tissu littéraire d'Appanah, rappelons que la question de la religion dépasse le monde des idées et constitue une particularité socio-politique en Maurice : les Franco-mauriciens blancs (2 % de la population) et noirs (28 %) sont catholiques ou sont plus proches culturellement des catholiques, tandis que les indomauriciens (52 % de la population, dont notre auteure) gardent de fortes affinités avec la culture hindoue ; il faudrait encore ajouter la présence d'un petit nombre de musulmans. Les religions gardent donc un rapport étroit avec la géopolitique de l'euro-métropole ou celle indio-océanique ; cette dernière utilise l'hindouisme pour encourager les échanges économiques avec un « centre » qui désigne l'Inde ou *La Grande Péninsule* (Ravi, 2014 : 71). Dans ce cadre complexe, la littérature mauricienne en français a intégré comme *ethos* ethno-culturel une forme insulaire d'hindouisme qui, en général, est à la source de conflits sociaux, de discriminations raciales, et de violences domestiques et ethniques (Ravi, 2014 : 72). Les textes d'Appanah s'éloignent pourtant de cet extrême qui représente la religion comme l'ingrédient de base d'un régime culturel hostile à l'individu dissident. Ils se rapprochent davantage des ouvrages mauriciens qui véhiculent l'idée d'une religion réparatrice, qui permet de survivre à la barbarie. Pourtant cette notion de réparation s'écarte des présentations traditionnelles dans le sens où elle doit passer par la reconnaissance lucide de la vanité du réel, après un processus d'apprentissage – à moins que le personnage ne soit littéralement annihilé par sa lucidité finale, ce qui arrive très souvent¹⁸.

Reprenons donc la dialectique de la Mâyâ ou, du moins, ses deux premières parties (thèse et antithèse), pour examiner comment elles agencent le canevas qui sert de support à tous les romans tropicaux d'Appanah. Pour revenir à *Blue Bay Palace* en particulier, le nom de la protagoniste relie le concept hindouiste à un des thèmes obsédants chez Appanah, celui de la stérilité. La pression du groupe culturel, pour lequel la descendance est un atout fondamental de la personne, devint si insupportable aux parents de Maya, qui à cette époque se croyaient infertiles, qu'elle poussa le couple à partir vers le sud de l'île. C'est alors que le miracle se produisit et que Maya fut conçue, comme une enfant « in extremis » (Appanah, 2003 : 15) : « C'est pour cela que mes parents m'ont nommé Maya. L'illusion » (Appanah, 2004 : 15). Ce vocable désignant ici une réalité positive sera, plus tard, détourné de ce sens et prendra la nuance et la signification négatives de la mystification. Les parents seront trompés par le semblant de bonheur, puisqu'il s'avérera que leur fille est une meurtrière.

En réalité le thème de la stérilité est directement relié au dispositif du leurre dès le premier ouvrage d'Appanah. La suture se fait dans *Les rochers de la poudre d'or* à partir

¹⁸ Ravi (2014 : 75) avance que l'optique choisie par les écrivains pour représenter la religion dans les textes dépend du type de lecteurs : « ambivalence is an example of Mauritian “modernities” sliding narrative frames where the continual changing of ethnolinguistic and ethnocultural colors depends on the target audience ». Sans méconnaître l'importance de la réception d'un livre, nous préférons, peut-être ingénument, y voir des raisons plus complexes.

d'une réflexion sur les mangues stériles : leurs bourgeons sont délicats et promettent des fruits savoureux, mais ils ne fructifient pas, c'est un autre mirage de la nature (Appanah, 2003 : 39). Il ne faut donc pas prendre des décisions sous ces arbres, car elles seront nécessairement erronées : Vythee, un des personnages principaux, décidera à l'ombre justement d'un manguier de partir rejoindre un frère en Maurice, résolution qu'il regrettera toujours.

Du reste, ce premier roman affirme nettement la leçon de la Māyā à partir de la citation initiale, qui transcrit la phrase d'un pamphlet indien de la fin du XIX^e siècle : « Save yourselves from depot wallahs/ It is not a service but pure deception / They take you overseas / They are not colonies but jails ». Ce pamphlet avertissait des dangers liés aux contrats de travail offerts par certaines personnes, embauchant des travailleurs indiens pour les emmener remplacer les esclaves de l'île Maurice. La citation en anglais inclut explicitement le mot « deception », tromperie – que l'auteure ignore pourtant dans la traduction française de la phrase ajoutée dessous, comme si elle voulait proposer d'emblée un jeu de dissimulation en abîme.

Quant au titre de ce roman pionnier, il inscrit implicitement la dialectique dans l'épisode de la ruée vers l'or du Klondike, et plus largement dans le thème de la fièvre de l'or qui a enflammé des groupes de migrants rêvant de grands profits dans des contrées lointaines. Retenons, pour notre analyse, que cette fièvre, même injustifiée, a constitué un rêve, un espoir, un but à atteindre, voire un sens à leur vie. Mais les textes tropicaux d'Appanah s'obstinent au contraire à prouver l'absurdité de ce rêve ou de cette espérance. Tous les travailleurs engagés arrivés à Maurice apprendront l'amère leçon : il n'y a pas d'or, ils auront beau « fouiller la terre jusqu'à s'en décoller les ongles, jamais, jamais ils ne trouvèrent la moindre pièce d'or » (Appanah, 2003 : 121) ; la nature s'arrangera pour les tromper et les détromper : « la pleine lune se reflétait sur un rocher et le teintait en or », mais lorsqu'ils foncent vers cette pierre ils verront que ce n'est qu'un caillou « noir, dur et stérile » (Appanah, 2003 : 121). Remarquons au passage, une fois de plus, la hantise de la stérilité, comme pour insister que les enfants ne sont, à l'instar de l'or, que des illusions de bonheur ou de perpétuité pour les parents.

Un trait particulier à ce roman et qu'on ne retrouve pas dans les autres livres est que le système juridique et économique entérine le mensonge global. Comme nous l'avons suggéré auparavant, le système colonial offre un cadre parfait permettant d'exploiter les travailleurs et de les asservir, ne serait-ce que pendant les cinq ans que dure leur contrat. Les colonisateurs (et les colonisatrices, car c'est une femme qui énonce les mots qui suivent) affirment qu'« il faut que les gens continuent à croire que je [elle] fais ça [manger, boire, dormir, prier pendant les jours que dure l'arrivée du bateau de Maurice] pour eux uniquement » (Appanah, 2003 : 43).

Depuis, les romans tropicaux d'Appanah n'ont cessé de revenir sur le thème de la Māyā et de son apprentissage. Même *Tropique de la violence*, moins enclin au symbolisme, inclut le motif occasionnellement : Mayotte « brille de mille feux » et peut

être appelé « eldorado, mirage, paradis, chimère, utopie, Lampedusa » (Appanah, 2016c : 56).

Pour dévoiler la Māyā il faut pourtant vivre une expérience de déshumanisation et éprouver intensément la violence dans le moi intime. Cette expérience rend détestable la pensée *positive* et irritante de voir les *aveugles* garder un optimisme inutile : « Il avait envie de cracher sur leurs visages pleins d'espoir, d'arracher de leur coeur ces rêves et ces attentes, d'ouvrir leur crâne et d'en sortir toutes ces histoires dont ils se repaisaient sûrement » (Appanah, 2003 : 116). Mieux vaut se résigner et accepter la vanité du monde. Le titre du dernier roman d'Appanah affirme le dépouillement complet de l'être humain, physique et spirituel. Rien n'appartient à Vinaya, ni dans la maison pour jeunes filles, ni dans le vide de sa conscience¹⁹.

Ce qui n'empêche pas, si l'occasion se présente et qu'un instant de paix se produise, de s'accrocher à l'innocence heureuse : Vinaya fait, dans *Rien ne t'appartient*, le choix final d'un « homme intact qui ne connaît pas la violence et je veux cette virginité aussi » (Appanah, 2021 : 153). Dans ce dernier livre Appanah nous parle du souhait de retrouver, malgré tout, la pureté – ou l'espérance : « aussi incroyable que ça paraisse, j'imagine, avec mes sœurs, un demain, un mieux » (Appanah, 2021 : 145), affirme la protagoniste après le tsunami. Cependant, même si l'hindouisme marque profondément le texte, c'est plutôt le christianisme qu'on invoque pour le dénouement, étant donné les noms de l'homme bon et de son fils, Emmanuel et Eli. Les écrits à venir de l'auteure éclairciront peut-être cette singularité.

Nous ne reviendrons pas sur les moments ou les traits déjà mentionnés des autres textes tropicaux d'Appanah qui s'insèrent également dans ce moule de la pensée hindouiste. Mais il est inévitable d'évoquer à ce propos *Le dernier frère*, qui fait parcourir tout le spectre du malheur et la noirceur de ses aboutissements. La mort des deux frères lors d'un cyclone, la maltraitance du père, la solitude, la misère des indomauriciens sont analogues dans ce texte aux sévices subis par le groupe des 1500 Juifs incarcérés dans la prison de l'île Maurice.

La scénographie, qui rappelle celle de *Le garçon en pyjama rayé* de John Boyne, se construit sur différents imaginaires confrontés de la prison. Tout d'abord, celui transmis par le père qui veut éloigner son enfant Raj de l'établissement ; il s'agit selon lui d'un endroit qui enferme des gens très dangereux, donc un antre de la bête. Ensuite, celui annoncé par le nom de la prison, Beau-Bassin, d'autant plus que l'enseigne où figure ce nom ressemble à celle d'un parc d'attractions (Appanah, 2007 : 50). Après, l'imaginaire bénéfique établi brièvement par le garçon à partir de sa contemplation de la cour vide de gens ; la figure tutélaire d'un énorme manguier et une vraie maison avec

¹⁹ Pour la pensée hindouiste, « toute accumulation, même des choses les meilleures, est malsaine et maudite : contredite par la loi même du devenir » (Bugault, 1994 : 98).

auvent, véranda et balustrade couverts de fleurs favorisent cette rêverie. De plus, elle est encadrée dans la différence culturelle : la maison ressemble à celles dessinées dans les cartons distribués à l'école qui montrent une demeure plutôt européenne, aux antipodes de la case où habite la famille du protagoniste : une chose belle, blanche, au toit bleu, propre, imperméable à la pluie, solide, et non un taudis habité par des « nuées de mouches, envahie par la boue » (Appanah, 2007 : 28-29). Devant cet oxymore flagrant, l'enfant cache la tête entre ses mains et pleure²⁰.

C'est pourquoi l'image clinquante de la prison ne trompe pas Raj, d'autant plus que le double registre du texte (écrit à la première personne, il narre des événements du passé du point de vue de la maturité) permet une connaissance de la progression de l'histoire et de son dénouement : « c'était comme si quelqu'un avait monté toute cette comédie pour moi » (Appanah, 2007 : 51). Le texte précise le type de plantes qui composent ce décor fourbe : des bougainvillées, des gardénias, des marguerites et des roses (2007 : 51-52). Mais immédiatement la fausseté est affichée, cet « énorme mensonge auquel j'ai cru un moment, car ce semblant de bien-être (...) n'était qu'une façade, de la poudre aux yeux et si on grattait un peu, on découvrait le noir, la crasse, les cris et les pleurs » (Appanah, 2007 : 52). Le groupe de Juifs blancs fantomatiques défile devant les yeux du garçon pour confirmer cette pensée, et plus tard, à la saison sèche, tout sera comme frappé par un éclair foudroyant (Appanah, 2007 : 99). Enfin un terrible cyclone démantèle entièrement les installations : le manguier écrase la maison fleurie et couvre la cour de débris, de sorte que « cette prison de Beau-Bassin où étaient enfermés des Juifs refoulés de Palestine ressemblait à ce qu'elle était vraiment : une chose monstrueuse » (Appanah, 2007 : 108). La nature, après avoir provoqué un mirage, rend enfin ses vraies couleurs aux dommages collatéraux de la Shoah. Définitivement, l'*imago mundi* d'Appanah s'écarte de celles qui considèrent la nature comme un livre ouvert où on peut lire les messages d'une divinité ou d'une puissance cachée. Le narrateur de *Le dernier frère* enregistre ces cosmologies alternatives :

Nous passons notre temps à essayer de lire les lignes de la nature.
Je crois que de tout temps les hommes ont été comme cela, à
guetter des réponses, des signes, des avertissements, des puni-
tions et des récompenses qui viendraient de l'au-delà (Appanah,
2007 : 181).

Mais il les oppose à la vraie nature, celle qui reste opaque. *Le dernier frère* oppose ainsi un modèle de nature occidental de type romantique à un autre, qui doit

²⁰ *Tropique de la violence* joue également avec l'antithèse de deux environnements opposés, l'un représentant le monde européen connu à travers les livres, l'autre étant l'habitat du protagoniste : Mo lit et relit *L'enfant et la rivière* d'Henri Bosco pour conserver une attache avec sa mère décédée, ou un dernier repère contre la barbarie dans le bidonville. La puissance irréfutable de la barbarie montrera finalement l'incongruité de cette lecture.

finallement triompher pour que le héros de l'histoire arrive à une compréhension lucide des événements –qui exclut bien sûr l'espoir :

Si seulement j'avais eu le moindre pressentiment de la journée terrible que nous allions vivre, si seulement j'avais eu le moindre avertissement – un corbeau perché au-dessus de nous, un nuage noir balafrant le ciel, un sanglier sauvage grognant entre les arbres, un vent mauvais [...] j'aurais espéré, en priant, que le malheur passe et qu'il ne nous voie pas. Mais il n'y a rien eu de tout cela, le ciel est resté pur, les oiseaux ont virevolté dans les arbres, les feuilles ont bruissé sous la petite brise et faisaient trembler la lumière (Appanah, 2007 : 82).

Notons de toute façon que le procédé consistant à construire des prolepses à l'aide de constructions hypothétiques est fréquent dans l'agencement du suspense. Cette remarque n'estompe en rien l'intérêt thématique des textes, mais remet notre analyse dans le cadre d'une heuristique des stratégies narratives utilisées pour forger l'intérêt thématique écosocial.

Le contexte métaphysique de la Māyā est ainsi préféré à tout autre, raison également pour laquelle on ne trouve presque aucun usage du mot « fatalité ». Il n'existe pas de destin à l'occidentale, de déveine essentialiste ni à peine existentialiste, car le malheur provient en dernière instance d'une erreur des sens. C'est ce que montre le bel épisode du perroquet, magnifique et « irréel » (Appanah, 2007 : 121), narré pour entretenir, encore une fois et comme les gommages – peu robbegrilletiennes – que garde le protagoniste, « l'illusion que l'on peut tout effacer pour mieux recommencer » (Appanah, 2007 : 124). On recommence, sans doute, à chaque réincarnation, mais sans revenir à ce qui a été effacé.

L'omniprésence de la calamité est aussi la raison, on l'aura compris, pour laquelle les lieux de naissance ne sont pas plus idéalisés que les autres. Si exceptionnellement on pense à la patrie d'origine en des termes mélioratifs (cf. Bari dans *Les rochers de la poudre d'or*), très généralement celle-ci est vue comme un espace maudit ou, du moins, peu favorable. Ce rejet de la mythification du village natal peut être lu comme un corrélat du refus, de la part d'Appanah mais aussi de bien d'autres écrivains, de penser en termes de l'identité d'origine (Issur, 2014 : 91). Le récit de migration et de transplantation remplace celui des origines et de fondations (Issur, 2014 : 97). La terre promise est plus celle que l'on cherche – en vain –, que celle donnée (Appanah, 2003 : 94-95).

Le malheur est donc tenace. On n'y échappe que par certaines tactiques complexes, apparentées à la pratique hindouiste de la méditation. Il faut s'arrêter, s'immobiliser, si possible sous un arbre sacré²¹, pour essayer d'endurer la souffrance. Le petit

²¹ Les arbres sacrés sont communs en Inde. Dans les textes d'Appanah ils sont parfois protecteurs, tel le camphrier sous lequel joue aux cartes le garçon un peu simple de *Les rochers de la poudre d'or*, ou les baobabs que Moïse aperçoit dans la baie des clandestins de *Tropique de la violence*. En Inde on croit

Ray s'impose de ne pas bouger dans son buisson ; il y guette la nature, source de toutes les illusions... et tombe encore dans son piège, puis qu'il conçoit un espoir, –celui de se lier d'amitié au jeune Juif (Appanah, 2007 : 95-96). Il n'a pas pleinement compris que la nature est la prison du moi, où on s'adonne aux désirs, aux vaines songeries ou, si l'on veut, à la volonté de puissance. Notons que le mouvement a accompagné subrepticement l'inaction : les vêtements bougent, « dansent » sur le corps de l'enfant en repos. Toute agitation nuit donc à la méditation.

La Vinaya de *Rien ne t'appartient* apprendra progressivement la leçon : une étape enfantine insouciance est marquée tout d'abord par la pratique de la danse et la conviction que rien ne change, que la persistance existe : « Comment croire que ces moments de grâce ne dureront pas ? Comment attendre d'une fille qu'elle ne se rêve pas ainsi, toujours, virevoltante dans un sari or et, à ses pieds, des fleurs des fleurs des fleurs » (Appanah, 2021 : 67). Ici aussi la nature collabore à créer la fausse illusion ; ces fleurs abondent dans le jardin *ensorcelé* de la famille, peuplé de bougainvilliers, hibiscus, iris d'eau, frangipaniers, bananiers, palmiers et autres plantes et animaux (2021 : 70). Après l'assassinat de ses parents, sa longue période d'hibernation est comparée à l'état méditatif des ascètes « vus dans les documentaires qui cherchent à briser l'emprise du temps et des illusions » (Appanah, 2021 : 75). Puis, dans la maison pour filles gâchées elle se contraint à une parfaite quiétude et renonce aux bonheurs fugitifs : « Mon esprit, lui, sait qu'il n'y aura pas de surprise divine, pas de retournement heureux comme dans les films et impose à mon corps la plus parfaite immobilité » (Appanah, 2021 : 106). Enfin, et comme on l'a vu, elle atteindra une certaine paix avec son mari.

Il faut se garder de voir le canevas hindouiste – ou dispositif du leurre – des textes d'Appanah comme un élément fonctionnel dans l'organisation de la famille et des groupes humains (Bugault, 1994 : 91). Il ne sert pas à normaliser les situations sociales, mais, en premier lieu et dans le cadre des événements racontés, à protéger contre la souffrance et à donner un sens au mal radical²² ; en ce sens il s'assimile à une stratégie de survie. Puis, au delà de cet effet premier, il a pour objectif de dénoncer les iniquités sociales et environnementales.

Cette dernière hypothèse, sur laquelle nous concluons, implique que la métaphysique religieuse qui est au coeur du dispositif du mensonge ne désactive nullement le poids de la critique écosociale ni sa force revendicative. Au contraire, elle les renforce : la ténacité du pessimisme évite d'accorder au lecteur la satisfaction de voir qu'à

aussi, comme dans d'autres religions, que des esprits de la nature habitent à l'intérieur de ces végétaux et d'autres éléments naturels. D'où l'explication du père de Bruce, musulman, dans ce dernier roman : la destruction des arbres et des djinns qui les habitent est un sacrilège et en même temps une calamité environnementale (Appanah, 2016c : 86).

²² La protagoniste de *Rien ne t'appartient* affirme que la religion donne aux gens « une matière impalpable, indicible, qui permet d'affronter le jour qui vient » (Appanah, 2021 : 116).

la fin tout peut s'arranger, et que par conséquent les injustices sociales et environnementales peuvent être relativisées.

Par ailleurs, les moments d'illumination spirituelle ne changent rien aux conditions matérielles de la vie des personnages. En ce sens, la religion aura beau offrir un certain soulagement, ces conditions ne seront corrigées que si la structure sociopolitique l'est, elle aussi, auparavant. Puis, Appanah a fait allusion dans ses essais à l'importance relative des religions : on peut changer de l'une à l'autre si les intérêts individuels l'exigent (Appanah, 2018 : 39).

On pourrait objecter que le malheur concerne tout le monde, pauvres et riches, et que le discours d'Appanah ne concerne pas spécifiquement les classes sociales démunies. Cependant les personnages des nantis punis par le sort pourraient éventuellement vouloir éveiller l'identification du lecteur européen, et par ricochet son empathie envers les démunis – l'auteure accordant une grande importance à ce sentiment qui précède la pitié (cf. p.e. Appanah, 2018 : 57-60).

Finalement l'idée de nature d'Appanah garde une ambiguïté qui renforce notre hypothèse. Car son essence phénoménique renvoie simultanément à une sacralisation, dans le cadre d'une métaphysique religieuse, et à une désacralisation, si l'on exclut l'existence ou l'intérêt du noumène, pratiquement inatteignable. Dans ce dernier cas, « nature » devient synonyme d'environnement, et peut être reliée directement et exclusivement à la problématique sociale.

Pour conclure, signalons la valeur exemplaire des thématiques écosociales d'Appanah pour le reste de la planète : l'interculturalité montre par là son côté socioenvironnemental. Car ce qui arrive à Maurice, au Sri Lanka et à Mayotte arrive aussi ailleurs ; Kaweni est comparé à Gaza, puis à Lampedusa. Plus encore, nous pouvons voir, dans les récits fictionnels qui décrivent des problématiques insulaires franco-indiennes, une valeur prophétique pour l'Occident – ce qui porte à reconnaître la valeur fondamentale des textes littéraires pour construire, sur un cosmopolitisme solidaire, l'étape historique de la transition qui a déjà commencé.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita, Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO [coord.] (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles, Peter Lang.
- ANDRADE BOUÉ, Pilar (2022) : «Trasvases y particularidades de la ecocrítica de ámbito francófono», in Margarita Rigal y Fernando González (éds.), *Estudios de Literatura Comparada 3: Literatura y ecología, Literatura y visualidad, Voces de África*. Madrid, SELGYC, 13-24. URL: https://www.selgyc.com/images/docs/estu_lit_3/01_Andrade.pdf
- APPANAH, Nathacha (2003) : *Les rochers de la poudre d'or*. Paris, Gallimard.
- APPANAH, Nathacha (2004) : *Blue Bay Palace*. Paris, Gallimard.

- APPANAH, Nathacha (2005) : *La noce d'Anna*. Paris, Gallimard.
- APPANAH, Nathacha (2007) : *Le dernier frère*. Paris, Éds. de l'Olivier.
- APPANAH, Nathacha (2016a) : *Petit éloge des fantômes*. Paris, Gallimard.
- APPANAH, Nathacha (2016b) : « Sur l'île Maurice, il y a une vraie dynamique littéraire ». Entretien avec Gladys Marivat et Pierre Lepidi. *Le Monde Afrique*, 14 septembre. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2016/09/14/nathacha-appanah-a-l-ile-maurice-il-y-a-une-vraie-dynamique-des-auteurs_4997365_3212.html
- APPANAH, Nathacha (2016c) : *Tropique de la violence*. Paris, Gallimard.
- APPANAH, Nathacha (2018) : *Une année lumière*. Paris, Gallimard.
- APPANAH, Nathacha (2021) : *Rien ne t'appartient*. Paris, Gallimard.
- ARNOLD, Markus (2017) : *La littérature mauricienne contemporaine : Un espace de création postcolonial entre revendications identitaires et ouvertures interculturelles*. Münster, éd. LIT.
- ARNELL, Guillaume ; Mathieu DARNAUD & Victoire JASMIN (2018) : *Risques naturels majeurs : urgence déclarée outre-mer*. Rapport d'information n° 688 (2017-2018) fait au nom de la délégation sénatoriale aux outre-mer. URL : <https://www.senat.fr/notice-rapport/2017/r17-688-1-notice.html>
- BUGAULT, Guy (1994) : *L'Inde pense-t-elle ?* Paris, Presses Universitaires de France.
- COOLSAET, Brendan (2020) : *Environmental Justice. Key Issues*. Londres, Routledge.
- GANAPATHY-DORÉ, Geetha (2019) : « An Island Paradise Turned Hell in the Indian Ocean: Mayotte in Nathacha Appanah's *Tropique de la violence* ». *Postcolonial Text*, 14: 3 & 4, 1-19.
- ISSUR, Kumari (2014) : « Dynamiques de migrations : Maurice comme plateforme de redéploiement », in Jacqueline Andoche, Elleen Williams-Wanquet et Michel Watin [éds.], *Identités, migrations et territoires dans l'océan Indien*. Saint André, Epica éds, 89-99.
- GIEC – Groupe d'Experts Intergouvernemental sur l'Évolution du Climat (2001) : *Bilan 2001 des changements climatiques : Conséquences, adaptation et vulnérabilité. Résumés du Groupe de travail II*. URL : <https://www.ipcc.ch/languages-2/francais/publications>
- MERCERON, Sébastien (2017) : « Une natalité record. Naissances 2016 à Mayotte », in Institut National de la statistique et des études économiques. URL : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3048782>
- RAVI, Srilata (2014) : « Island Hinduism-Religion and Modernity in Francophone Indian Ocean literature », in Chantal Zabus [éd.], *The Future of Postcolonial Studies*. Londres, Routledge, 85-100.
- TUDOCE, Martin (2019) : *Les risques naturels à Mayotte : la réalité d'une population vulnérable*. Mémoire de recherche de l'Université de Caen, UFR Géographie. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02459130>
- VARENNE, Jean (sd) : « Māyā ». *Encyclopedia Universalis*. Version en ligne. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/maya>
- WATERS, Julia (2018) : *The Mauritian Novel. Fictions of Belonging*. Liverpool, Liverpool University Press.

La création littéraire et artistique de Zeina Abirached, un espace de réflexion et de rencontres interculturelles

Beatriz C. MANGADA CAÑAS

Universidad Autónoma de Madrid

beatriz.mangada@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-3207-6419>

Resumen

Las literaturas francófonas contemporáneas se nutren de voces creativas cuyas formas de expresión dan muestra de la renovación y de la permeabilidad entre géneros literarios y artísticos. En este contexto teórico se enmarca nuestra propuesta que comporta el estudio temático de la penúltima novela gráfica de Zeina Abirached (Beirut, 1981), artista franco-libanesa afincada en París desde 2004. *Le Piano oriental* (2015) explora la experiencia del exilio y la vivencia de la interculturalidad a través de la escritura autoficcional. En este relato dibujado, Zeina Abirached descubre y acepta la convivencia de dos lenguas y dos culturas como rasgos de identidad social y la hibridación de trazo y palabras como seña de identidad artística.

Palabras clave: exilio, novela gráfica, autoficción, literaturas francófonas.

Résumé

Les littératures francophones contemporaines s'enrichissent de voix créatives dont les différentes formes d'expression témoignent du renouvellement et de la perméabilité des genres littéraires et artistiques. Dans ce contexte théorique nous encadrons notre proposition qui comporte l'étude thématique de l'avant-dernier roman graphique de Zeina Abirached (Beyrouth, 1981), artiste franco-libanaise installée à Paris depuis 2004. *Le Piano oriental* (2015) explore l'expérience de l'exil et le vécu interculturel à travers l'écriture autofictionnelle. Dans ce récit imagé, Zeina Abirached découvre et accepte la cohabitation de deux langues et deux cultures comme traits d'identité sociale et l'hybridation du dessin et des paroles comme marque d'identité artistique.

Mots clé : exil, roman graphique, autofiction, littératures francophones.

Abstract

Contemporary French-speaking literatures are enriched by creative voices whose different forms of expression show the renewal and permeability of literary and artistic genres. In this theoretical context, we frame our proposal which entails the analyze of the themes outlined

* Artículo recibido el 23/06/2022, aceptado el 13/10/2022.

in *Le Piano oriental* (2015) by Zeina Abirached (Beyrouth, 1981), a Franco Lebanese artist, living in Paris since 2004. This graphic novel explores the experience of exile and interculturality by means of autofiction. Zeina Abirached discovers and accepts the coexistence of two languages and two cultures as elements of her social identity and the hybridization of drawings and words as a mark of her artistic identity.

Keywords : exile, graphic novel, autofiction, French-speaking Literatures.

1. Introduction

La distance dans le temps et dans l'espace par rapport au pays quitté de façon volontaire ou imposée génère très souvent chez les artistes déplacés l'évocation de l'expérience du déplacement sous différentes perspectives. C'est une constante observée par Véronique Porra (2012) ou Susan Bainbrigge, Joy Charnley et Caroline Verdier (2010), entre autres. Ces auteurs parlent d'écrivains « allophones d'expression française » et de « francographies », respectivement pour se référer à ces écritures liées à la migration qui contribuent à élargir l'univers littéraire francophone postcolonial. En 2014, Margarita Alfaro et Beatriz Mangada proposent une nouvelle désignation qui sera élargie et enrichie dans un volume postérieur intitulé *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. D'après Margarita Alfaro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto (2020 : 10) :

Le terme xénographie désigne une vaste constellation de situations liées à l'immigration, à l'exil et au voyage volontaire, dont la caractéristique principale est la rencontre avec l'altérité sous différentes manifestations (linguistiques, sociales, culturelles, artistiques et idéologiques). Les xénographies occupent donc une place privilégiée dans la littérature européenne contemporaine, articulée autour d'une diversité d'espaces et de champs littéraires révélateurs d'une identité européenne supranationale.

La réflexion pointe avec justesse sur le fait que ces écritures d'inspiration autobiographique proposent en outre un cadre esthétique, représentatif d'un monde complexe où la question de la quête identitaire, personnelle ou collective, s'avère centrale. Dans cette même ligne de pensée, Françoise Simonet-Tenant (2017) revendique les potentialités de la narration en tant que genre littéraire par excellence pour tisser des écritures aux fortes empreintes autobiographiques avec une toile de fond historique où se brouillent fiction, autofiction et récit de témoignage. Nombreuses sont les études qui illustrent un tel propos. Alfaro (2022) et Mangada (2022) étudient, par exemple, des corpus d'écrivaines qui présentent une structure commune dans la construction des univers fictionnels où s'imbriquent l'évocation nostalgique des espaces intimes du foyer et de la famille et les références récurrentes à un contexte historique particulier, responsable du départ vers l'autre. Les personnages de ces narrations vont être forcément

confrontés à l'altérité et au questionnement sur une identité primaire qui va progressivement basculer vers une dualité, fruit de l'interaction et l'intégration dans la société et la langue d'accueil, ce qui déclenchera par ailleurs un vécu complexe de l'entre-deux. Un troisième élément commun observé dans ces configurations romanesques de l'altérité met en évidence le recours habituel à un brouillage discursif où narrateur, personnage principal et auteur deviennent des faces d'un même prisme énonciatif.

Cette notion de xénographie nous semble fort pertinente, car son manque de délimitation générique agit en creuset d'écritures et de témoignages dans les marges. Et c'est précisément à l'intérieur de ce corpus que nous pouvons situer, par exemple, l'œuvre de Zeina Abirached. Cette artiste franco-libanaise attire particulièrement notre attention. D'une part, elle participe de cette tradition d'écriture/création autofictionnelle pour raconter le déplacement et les identités hybrides qui en résultent ; alors que d'autre part, ses compositions répondent à un format renouvelé qui s'écarte de la bande dessinée traditionnelle.

À cet égard, il conviendrait de rappeler qu'en 2019, la revue *Nouvelles Études Francophones* consacrait un dossier spécial à la bande dessinée d'expression française. Dans la présentation du monographique, Calargé et Gueydan-Turek (2019 : 8) constataient que ce genre était devenu depuis quelques années un moyen adéquat pour l'écriture historique ainsi que pour l'écriture autobiographique favorisant la réflexion sur des situations variées qu'elles soient d'ordre national, mondial ou humaine. Elles soulignaient le fait que : « peut-être parce qu'elle a longtemps existé dans les marges de la consécration littéraire, la bande dessinée se soucie peu des frontières » et que ces frontières pouvaient concerner aussi bien les genres que les formes et même « les frontières linguistiques, en employant, par exemple, au sein d'une même publication, voire d'une même planche, le français et le créole ou l'arabe » ; une particularité que nous retrouverons dans *Le Piano oriental*, cinquième roman graphique de notre artiste et auquel le présent article sera consacré.

Le volume recueillait, entre autres, un travail critique de Sandra Rousseau (2019 : 11) qui analysait en parallèle *Le Piano oriental* et *Coquelicots d'Irak* (Trondheim et Findalky, 2006), deux romans graphiques qui « investissent la marge du paysage éditorial français pour mieux revendiquer un statut d'entre-deux culturel ». Le choix de cette appellation porte Rousseau à expliquer que l'apparition en 1964 du terme roman graphique va favoriser un riche débat chez les chercheurs autour de son insertion dans une catégorie générique fiable, ainsi qu'autour des qualités graphiques de ces nouvelles productions. Une telle distinction pourrait donc paraître plus artificielle que théorique ou esthétique, d'après Baetens (2009) et Groensteen (2012). Or, elle observe que les ouvrages de Zeina Abirached et Lewis Trondheim et Brigitte Findalky exemplifient cette distinction (Rousseau, 2019 : 13), car :

elle souligne une forme supplémentaire de marginalité face au format classique de l'album 48CC, dont ni la forme ni le

contenu ne conviennent aux récits “inclassables” que proposent des auteurs comme Abirached, Trondheim et Findalky [...] La taille et le nombre de pages variables, les couvertures très travaillées, les traits souvent sobres et le minimalisme des couleurs, caractéristiques des romans graphiques, participent des stratégies de ces auteurs qui revendiquent la marge du paysage éditorial du neuvième art.

En effet, d’un point de vue iconotextuel, nous observons que la production de Zeina Abirached progresse vers des récits de plus en plus vastes, des réseaux thématiques plus denses et une mise en page qui justifie cet écart, voire éloignement du concept plus conventionnel de bande dessinée. La considération de ses ouvrages comme des romans graphiques permet en outre de proposer et justifier une approche analytique sous la perspective de la littérarité, notion que Viviane Alary (2018 : en ligne) met en place pour revendiquer la possibilité de faire de la littérature au moyen de la bande dessinée, ce qu’elle exprime en ces termes :

Le roman graphique sert à rendre visible un format intermédiaire, autonome, qui se rapprocherait du livre et du roman [...] Il s’agit d’un roman “visuel” qui comme ces formes d’expressions associées que sont le livre d’artiste, le livre illustré, l’album de jeunesse, la poésie visuelle etc., associe en un langage qui lui est propre, celui de la bande dessinée, le texte et l’image. [...] Il y a la promesse d’un récit singulier, voire personnel, dans tous les cas un scénario non standardisé, portant la marque d’une signature, d’un style, d’une vision du monde, ce qui implique évidemment une totale liberté d’expression tant stylistique qu’idéologique.

Il s’agit donc d’une nouvelle conception qui rapproche la bande dessinée du roman, favorisant ainsi l’appréhension de la littérarité du texte du fait qu’en tant qu’unité de lecture, le roman graphique s’apparenterait au roman. Ce nouveau format fera l’objet « d’une intention littéraire et/ou artistique de la part de l’auteur et même de l’éditeur – et d’une attention esthétique de la part du lecteur », dira Alary (2018 : en ligne).

Il serait alors légitime de se demander si cette porosité des genres en rapport avec la bande dessinée qui résulte de l’évolution des attentes du lectorat, mais aussi de l’interaction avec la société ne pourrait pas s’apparenter aux productions littéraires de l’extrême contemporain. Dans cette dynamique réflexive se situe l’article intitulé « Écrire au présent : l’esthétique contemporaine » où Dominique Viart (2001 : en ligne) soulignait que depuis la fin des années 70 la littérature commençait à présenter des signes d’une évolution importante des pratiques propres à la période dite contemporaine : « De la même manière, on peut relever un goût retrouvé pour le récit et pour

le plaisir de raconter. La chronologie des romans est moins bousculée, les structures narratives perdent de leur complexité ».

Ces manifestations récurrentes d'une nouvelle pratique d'écriture demanderaient, d'une part, le besoin de délimiter et de nommer, puis, d'autre part, d'établir les caractéristiques autour desquelles se regrouperaient ces créations dites postmodernes. D'après Viart (2001: en ligne), parmi les traits les plus déterminants de cette littérature on pourrait citer, d'une part, qu'elle « s'essaie au sens de Montaigne », puis, d'autre part, que :

[...] c'est aussi une littérature qui habite le présent et le met en question, comme elle le fait du passé.

Ce qui caractérise le plus notre temps, c'est cette posture « dialogique » que la littérature actuelle semble favoriser, un dialogue entre le sujet et l'autre, entre la réflexion et la fiction, entre l'histoire et l'imaginaire, entre le présent et le passé. Refusant de se saisir sur un monde catégoriel et théorique, elle dilue les genres, privilégie la rencontre et la confrontation. Sa position oscille entre interrogation et témoignage, inquiétude et recherche, exigence et plaisir.

Et c'est précisément dans le croisement de toutes ces réflexions que nous pouvons situer l'écriture imagée de Zeina Abirached. Chez cette artiste, la transposition à la fiction de sa condition de femme déplacée et le travail de mémoire comme catalyseur de l'écriture s'articulent autour de l'imbrication de l'écriture et du dessin. Car, tel que l'énonce Viviane Alary (2018 : en ligne) : « le roman graphique sera proche pour certains du livre et d'une écriture-dessin en noir et blanc. Pour d'autres, il empruntera les chemins plastiques contemporains au format album et en couleur ». Ainsi, notre analyse de la figure et de l'œuvre de Zeina Abirached et plus particulièrement de son roman graphique intitulé *Le Piano oriental* montrera que tous ces éléments soulignés caractérisent sa production. Écrire et dessiner favorisent ce travail de mémoire auquel fait souvent référence l'artiste et qui semble indispensable d'autre part à la reconstruction d'une mémoire collective qui risquerait autrement de se perdre. La prise de conscience et la compréhension d'une enfance vécue dans une ville en guerre a lieu à travers l'écriture et le dessin. C'est d'ailleurs dans « Un jeu de ping-pong entre la France et le Liban »¹ que l'artiste exprime (Abirached & Bouillon, 2015 : en ligne) ainsi son arrivée à l'écriture imagée :

¹ Il conviendrait de préciser que le titre de l'entretien entre Hélène Bouillon et Zeina Abirached fait référence à une des planches présentées lors de l'exposition *Album* à laquelle nous ferons référence dans la suivante section de cet article. Une fillette aux cheveux frisés, alter-ego fictionnel de la narratrice y est représentée. Elle observe une balle de ping-pong rebondir entre une carte de la France et une autre du Liban, image spéculaire de ses retours fréquents au Liban et l'impossibilité de couper le lien avec son pays natal.

Je devais avoir 20 ans, je vivais encore à Beyrouth. Je faisais des études de graphisme à l'Académie Libanaise des Beaux-Arts. Beyrouth était en pleine reconstruction, avec toute cette problématique de la mémoire très présente pendant cette période. J'ai ressenti un jour l'urgence de raconter un souvenir très précis. Je me suis mise à écrire. Très vite, j'ai éprouvé le besoin de dessiner pour construire l'histoire avec des images et des mots, construire l'histoire dans ce rapport du texte à l'image. Je me suis mise à faire de la bande dessinée comme ça, sans préméditation, et ça a donné [Beyrouth] Catharsis, un travail de mémoire, urgent pour moi.

Cette urgence était due au fait qu'il y a, toujours aujourd'hui, un « énorme non-dit; le Beyrouth de mon enfance était en train de disparaître, tout comme les traces de ce que nous avons vécu. Il me semblait donc important de dire voilà, ça s'est passé » (Abirached & Bouillon, 2015 : en ligne).

À la suite de cet encadrage théorique nécessaire à valider l'épicentre analytique de notre étude, nous proposons une référence au parcours vital et créatif de cette artiste.

2. Zeina Abirached : l'écriture imagée comme espace de rencontres interculturelles

Née à Beyrouth en 1981, Zeina Abirached suit des études de Graphisme à l'Académie libanaise des Beaux-Arts. En 2004, âgée de 23 ans, elle part à Paris pour approfondir ses études à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs; désormais, Paris deviendra son lieu de résidence habituel sans pour autant laisser de visiter périodiquement son Liban natal.

Outre ses nombreuses et habituelles collaborations en tant qu'illustratrice et ses deux livres de jeunesse, le parcours littéraire de Zeina Abirached est composé jusqu'à présent de six romans graphiques à travers lesquels la dessinatrice interroge ses liens avec son pays natal, son rapport aux deux langues qui rythment sa vie, ainsi que sa double culture en tant que femme à l'accent libanais, naturalisée française.

Son œuvre débute deux ans après son arrivée à Paris avec la publication en 2006 de deux petites bandes dessinées, *[Beyrouth] Catharsis*, puis *38, rue Youssef Semaani*, chez les éditions Cambourakis. Ces deux compositions présentent une extension très réduite mais annoncent les lignes de fugue qui se confirmeront dans la production postérieure de notre artiste. Le noyau vital, cette rue où l'artiste est née, déclenche le début d'un travail de mémoire où la ville de Beyrouth, avant, pendant et après la guerre, imbibe le récit écrit et imagé par une fillette que nous verrons grandir au fil des publications.

Un an plus tard, en 2007, voit le jour *Mourir Partir Revenir, le Jeu des hirondelles*. Cet album connaît un très large succès public et critique, car il fera partie de la sélection officielle du Festival Angoulême en 2008. C'est dans la quatrième de couverture que l'auteure explique au lecteur ce qui la poussa à continuer dans son Beyrouth natal. C'est ainsi que nous découvrons que, déjà installée à Paris, la dessinatrice retrouve

par hasard en avril 2006, sur le site de l'Institut National de l'Audiovisuel, un reportage tourné à Beyrouth en 1984. Une femme bloquée dans l'entrée de son immeuble situé tout près de la ligne de démarcation parlait tranquillement à un journaliste et affirmait avec simplicité se sentir sûre dans un tel entourage. Cette femme, dira Zeina Abirached, c'était sa grand-mère. Elle décida alors de revenir sur ses souvenirs et raconter en images son vécu de cette entrée de l'appartement où elle avait grandi et qui était devenue l'épicentre des réunions de voisins, les soirs de bombardements. La narration de telles rencontres dévoile un riche échantillon de la fresque sociale que composait la société libanaise de l'époque. Le lecteur retrouve alors des personnages familiers, tels les parents de la dessinatrice ou Ernest Challita, voisin du troisième étage qui enseignait le français avant la guerre et qui réapparaîtra quelques années plus tard dans *Le Piano oriental*.

Le travail de mémoire qu'elle avait commencé en 2006 se poursuit de nouveau en 2008 avec une nouvelle création qu'elle intitulera *Je me souviens. Beyrouth*. Cette fois-ci elle s'inspirera du petit livre homonyme de Georges Perec pour égrener en images les souvenirs liés à son enfance dans le Beyrouth en guerre des années 1980. La référence à Chris Maker tout au début du récit imagé laisse entrevoir l'importance de ne pas oublier, de dessiner, de dire, car : « Rien ne distingue les souvenirs des autres moments, ce n'est que plus tard qu'ils se font connaître à leurs cicatrices » (Abirached, 2008 : 1).

Ce petit livre d'une extrême simplicité acquiert toute sa force à travers les phrases qui accompagnent chaque gravure. Chaque dessin semble vouloir laisser la trace d'un temps et d'un espace vécus qui risqueraient autrement de se perdre dans l'oubli. Les fragments de cette période seront de nouveau dépeints en noir et blanc. La topographie de l'enfance prend alors la forme d'objets banals comme un Kit-Kat, une coupe de cheveux affreuse ou le port des premières lunettes, entre autres, mais s'arrête aussi à l'évocation des moments passés en famille au bord de la mer.

Beyrouth apparaît comme une ville divisée en deux : l'Est et l'Ouest, une cité ravagée par la guerre que le père essaie de faire revivre à travers une visite au centre-ville où on ne peut voir que les débris des bombardements. Puis, le silence s'impose dans les deux pages toutes noires où rien n'est dessiné. Une fois à Paris, un abîme les sépare. Nous pouvons lire :

Juillet 2006
 Je suis à Paris, ils sont tous là-bas.
 Il y a vingt ans déjà, ma plus grande angoisse était de les perdre.
 Je me souviens que ma mère m'envoyait plusieurs textos par
 jour...
 pour me rassurer.
 Mais je sais que ce qu'ils ont vécu est
 dans tous les textos qu'elle ne m'a pas envoyés (Abirached,
 2008 : 83-86).

Outre la publication parue en 2015 et à laquelle nous nous attarderons dans la troisième partie de notre article, il faudrait noter que la trajectoire littéraire de notre écrivaine s'est vue enrichie en 2018 avec la parution dans les libraires d'un nouvel album. Zeina Abirached s'éloigne cette fois-ci de l'univers beyrouthin et du contexte de la guerre pour nous proposer une histoire à double battant sous le titre *Prendre refuge*. Écrit conjointement avec le romancier Mathias Énard et paru une fois de plus chez Casterman, ce récit bascule entre deux histoires d'amour tronquées par le cours imprévisible de l'Histoire. Le premier récit se déroule dans le Berlin actuel, où Nayla, réfugiée syrienne et astronome de profession, rencontre Karsten, un jeune Allemand qui tombe amoureux d'elle alors qu'il la comprend à peine. Le second, inspiré de la vie de l'écrivaine suisse Anne-Marie Schwarzenbach, remonte à l'Afghanistan de 1939 où un aventurier européen tombe amoureux de la femme d'un archéologue la nuit où éclate la Seconde Guerre mondiale. L'action se déroule à côté des bouddhas de Bamiyan, les trois effigies que le régime taliban a détruites en 2001. Lors de l'entretien entre l'écrivaine-dessinatrice et le journaliste Álex Vicente (2019 : en ligne), elle affirmera :

Los Budas han desaparecido, pero sus siluetas siguen grabadas en la roca. Sucede lo mismo cuando dejas atrás un país, una lengua o un amor. Aunque desaparezcan, dejan una marca. Yo quería explorar la huella de las cosas que uno ha perdido.

Il nous semble encore prudent de parler d'étapes créatives au-delà des observations notées, mais il convient de signaler que de même que *Le Piano oriental*, *Prendre refuge* présente une édition en grand format, avec une double histoire qui s'étale sur plus de 300 pages. On apprécie une évolution dans l'extension et le format des nouvelles publications, alors que le recours à la dualité chromatique, noir et blanc, si caractéristique de sa création se maintient.

3. *Le Piano oriental*

À l'occasion de l'exposition *Albums* organisée en 2015 par le Musée National de l'Histoire de l'immigration, Zeina Abirached présenta trente planches qu'elle intitula *Paris n'est pas une île déserte*. Hélène Bouillon, conservatrice et responsable des collections historiques au Musée, interrogea l'artiste à propos de la genèse de cette nouvelle création, ce à quoi l'artiste répondit qu'au départ *Paris n'est pas une île déserte* était une commande du Centre des archives départementales de la région de PACA pour réfléchir sur son acte de création en parallèle avec un auteur ou dessinateur libanais. Elle prit alors rapidement contact avec Michèle Sanjoski, professeure de l'artiste au Liban. Chacune se donna pour objectif de composer trente planches pour parler de leur origine. Nous découvrons que :

Ce sont donc des histoires courtes, où j'explore mes rapports avec mes deux langues maternelles. C'est un projet qui était resté un peu dans un tiroir. J'avais commencé l'écriture d'une fiction inspirée de la vie de mon arrière-grand-père-maternel. [...] Ce

que j'avais commencé dans *Paris n'est pas une île déserte*, j'étais en train de l'écrire aussi à travers ce piano. Le thème du livre, c'est le langage, ces deux langues, ces deux modes de communication, ces deux cultures. L'histoire est racontée par deux biais : le destin de ce piano et l'exploration de mon rapport à mes langues maternelles (Abirached & Bouillon, 2015 : en ligne).

Les paroles de notre auteure dévoilent un réseau sémantique autour de la création littéraire qui confirme cette littérarité dont parlait Viviane Alary et autour de laquelle nous proposons de construire notre édifice analytique. Histoires, écriture, fiction, écrire, livre, racontée apparaissent comme des isotopies (Rastier, 1987) qui tissent la dimension littéraire de sa création. Les dessins accompagnent donc la construction d'une histoire qui peut être et doit être lue aussi sous les paramètres d'un récit littéraire.

Quelques mois après l'exposition, Zeina Abirached enrichit les trente planches initiales, puis se penchant de nouveau vers la grande maison d'édition Casterman, elle lui présente *Le Piano oriental*. Référent indiscutable de la bande dessinée, les éditions Casterman se consacrent depuis 1777 à publier des auteurs qui, d'après son site web (<https://www.casterman.com/Footer/Qui-sommes-nous>), bâtissent « une œuvre personnelle au style inimitable. Parce qu'ils abordent de grands sujets à la portée universelle, ils témoignent d'un souffle romanesque, offrent une ouverture sur le monde et posent un regard humaniste sur la société ou l'Histoire ».

Cette fois-ci, Zeina Abirached présente au public un double récit qui débute à Beyrouth en 1959. Au fil des planches, nous découvrons l'histoire d'Abdallah Kamanja, pianiste et accordeur, dont le seul rêve est de mettre au point un piano capable d'intégrer dans un même instrument la musicalité occidentale et les quarts de ton, si caractéristiques de la musicalité orientale. Après de nombreuses tentatives et un voyage à Vienne, accompagné de son ami Victor, Abdallah présente au prestigieux fabricant de piano Hoffman un prototype de piano, muni d'une troisième pédale de la sourdine située au milieu des deux autres, et qui, en décalant les cordes à l'intérieur du piano, permet de reproduire ce quart de son.

L'observation des éléments paratextuels dévoilent que cet ouvrage se veut un hommage au grand-père de la dessinatrice, Joseph Chahine. C'est ainsi que nous lisons: « Le personnage d'Abdallah Kamanja est librement inspiré de la vie d'Abdallah Chahine, pianiste, accordeur de piano et inventeur du piano oriental à Beyrouth dans les années 50 » (Abirached, 2015 : 211). Nous le retrouvons sur la couverture, souriant derrière un piano, alors que dans un coin, une jeune femme aux cheveux bouclés l'observe. Le lecteur familier ne tarde pas à se rendre compte qu'elle était déjà apparue dans les ouvrages précédents et qu'il s'agit de Zeina Abirached.

Ainsi, l'histoire d'Abdallah se voit entrecoupée périodiquement par l'insertion d'un deuxième récit qui situe le lecteur à Beyrouth en 2004, juste avant le départ d'une jeune femme vers Paris. Les traits de ce personnage féminin que le lecteur a pu retrouver

dans *Je me souviens Beyrouth* permettent de reconnaître l'alter-ego fictionnel de Zeina Abirached. Cette narratrice autodiégétique s'attardera à réfléchir sur les trois thèmes axiaux de tout acte migratoire : le départ, le sentiment d'étrangeté et/ou d'acceptation dans le pays d'accueil, puis la configuration progressive d'une identité hybride qui ne cesse de se bâtir sur deux langues et deux cultures. Sandra Rousseau (2019 : 14) remarquait avec justesse que cette œuvre échappe « à l'apparente contrainte de vérité de l'autobiographie pour mieux s'installer dans un entre-deux qui accentue la dimension du récit de soi et met en exergue la place du "je" dans son contexte culturel et historique ».

Un autre élément d'observation qui permet au lecteur de se repérer dans cette double construction narrative concerne la mise en page, la numérotation ou non des séquences, ainsi que le basculement périodique entre le fond de page blanc ou noir.

Ainsi, une première grande section est composée de 8 séquences, avec un nombre inégal de planches; les moins vastes sont constituées d'un minimum de 10 planches et pour la séquence la plus longue, de 22 planches. Même si au début, les planches consacrées au récit beyrouthin d'Abdallah sont numérotées et sur un fond blanc, le lecteur observe que cette tendance se dilue progressivement et ce n'est que la présence des personnages principaux et la progression de leur histoire ce qui permet de situer le lecteur sur un des deux plans narratifs.

En ce qui concerne le deuxième récit, celui-ci est constitué de 9 sections avec un nombre de planches plus réduit en moyenne. Ces planches ne sont pas numérotées et présentent en général un fond noir. Nous y retrouvons la protagoniste anonyme aux cheveux bouclés qui partage avec le lecteur des moments importants de sa vie.

La présence de quelques dates précises assure l'ancrage temporel des deux récits. Une telle économie temporelle suffit pourtant à reconstruire sans difficulté les deux chronologies. Ainsi, le premier pan narratif va de 1959 jusqu'en janvier 1976, date du décès d'Abdallah Kamanja, tandis que la deuxième partie s'ouvre à l'aide d'une phrase à la première personne du singulier qui dit : « J'ai quitté Beyrouth en 2004 » (Abirached, 2015 : 26). Le lecteur comprend que le temps a chaviré vers le présent et que la protagoniste remémore ses souvenirs, une fois installée à Paris. Une nouvelle date situe le lecteur en février 2010. La protagoniste vient de recevoir une lettre officielle où on lui communique sa naturalisation en tant que citoyenne française. Le récit continuera à progresser au fil des souvenirs et des réflexions de la protagoniste sans aucune autre référence temporelle.

D'un point de vue de la description des espaces, celle-ci s'effectue uniquement à travers les images et la représentation visuelle qu'elles assurent. Nous observons une topographie qui combine deux grands axes de coordonnées, d'une part, les espaces ouverts et par extension le public; puis d'autre part, les espaces fermés et donc le privé. Dans l'univers extérieur, les rues, les balcons, les places, les cinémas ou les boutiques sont dessinés à grands traits, ce qui suffit à obtenir une image complète du Beyrouth des années 1960. Les intérieurs sont, au contraire, moins fréquemment évoqués et s'ils

le sont, nous constatons un goût pour le détail dans la représentation des rideaux ou les vêtements des personnages. Ce contraste entre la sobriété des décors extérieurs et le détail des arabesques et filigranes des intérieurs est ainsi expliqué par la propre Zeina Abirached (2015 : 141) :

Et puis, il y a tout ce jeu d'ornementation, que j'adore, qui vient peut-être de ce que j'ai retenu de la calligraphie arabe. Quand j'étais enfant, je regardais beaucoup la tapisserie, à la maison chez mes parents, et aussi les tapis. J'étais fascinée par tous ces motifs, toutes ces répétitions.

Face à la profusion de cet univers beyrouthin où l'on voit Abdallah et son entourage familial déambuler librement, dans le deuxième récit la ville de Paris est juste évoquée par métonymie à travers la vue que contemple la jeune femme anonyme, le dos tourné, droite devant un balcon. Des toits haussmanniens et la Tour Eiffel permettent d'identifier la ville, de sorte que les plans focalisent sur les pensées de la protagoniste qui apparaît toujours immobile, le regard égaré dans l'horizon parisien qu'elle semble inspecter en quête d'un élément manquant. Au fil des pages, la protagoniste expliquera que son vécu parisien servira à découvrir et transformer l'imaginaire qu'elle s'était construite de cette ville, de cette langue et de ce pays tout au cours de son enfance. Par ailleurs, l'éloignement de sa ville natale et les souvenirs qu'elle emportera dans sa valise à chaque voyage entre Beyrouth et Paris déclencheront un travail de mémoire qui aboutira dans la reconstruction narrative de l'histoire de son arrière-grand-père que le lecteur a pu suivre dans la première partie. Le récit est alors bouclé.

D'un point de vue de la thématique de l'interculturalité, ces planches à fond noir qui constituent le deuxième pan narratif proposent des sujets de réflexion qu'il conviendrait de mettre en lumière. L'artiste franco-libanaise a recours à une poétique de l'entre-deux qui se configure au moyen de métaphores, comme celles des touches de piano qui, par leur forme et disposition, ressemblent aux pièces de mikados que la jeune protagoniste dit ressentir dans sa tête et qu'elle essaie sans cesse d'organiser et combiner pour bâtir des mots et réussir à exprimer en français son identité dédoublée. Son côté oriental doit nécessairement jaillir. La jeune protagoniste nous rappelle alors à la première personne, dans ce triple enjeu énonciatif qui relie tout le temps auteure, narratrice et alter-ego fictionnel, qu'une fois la guerre finie, sa famille l'emmena dans le Beyrouth Ouest interdit pendant 15 ans. Cet espace banni par la ligne de démarcation symbolisait son côté arabe, là où elle n'avait aucun repère et où elle se sentait étrangère dans sa propre ville. Elle écrira (Abirached, 2015 : 72) : « L'arabe était la langue des mauvaises nouvelles. Celle de ce qu'on a envie d'oublier. Les mots en français étaient devenus un refuge ». Puis, un peu plus loin, elle écrit en dessinant :

Et puis, petit à petit
à mesure que je faisais mien
ce nouveau territoire
ma langue est réapparue

je me suis rendu compte que le français et l'arabe
sont intimement liés en moi, inextricables
le français et l'arabe sont mes langues
Je tricote depuis l'enfance une langue faite de deux fils fragiles et
précieux
Il y a deux jeux de mikados renversés en vrac dans ma tête
c'est l'ADN de ma langue maternelle (Abirached, 2015 : 90-101).

Les métaphores ornent d'images son vécu ambivalent d'où ce tissu qu'elle tricote à partir de deux fils, images à leur tour des langues qu'elle doit réussir à rassembler harmonieusement. Vers la fin du récit, on est amené à comprendre qu'aussi bien l'arrière-grand-père que l'arrière-petite-fille ressentent cette même dualité existentielle qui les porte sans cesse à essayer d'exprimer, de combiner et faire résonner en une seule manifestation artistique, que ce soit la musique chez Abdallah ou la bande dessinée chez la protagoniste, cet entre-deux heureux. Ce réseau thématique sillonne *Le Piano oriental*. Il avait été d'ailleurs déjà annoncé dans le titre. Les vecteurs principaux autour desquels pivotera le récit y convergent. D'une part, la musique, bien entendu, mais aussi la langue, comme instrument de communication. Une ambivalence qui symbolise par extension l'Orient et l'Occident, le français et l'arabe, puis Beyrouth et Paris, voire le Liban et la France. Nous découvrons que la représentation que la protagoniste s'est faite de la France et du français passera toujours par le noir et blanc. Ainsi, elle avouera (Abirached, 2015 : 69) : « comme tous nos livres français, c'était l'édition destinée à l'export d'un ouvrage scolaire publié en France, pour réduire leur coût, ils étaient imprimés sur du papier très fin, à l'encre noire. Toutes les illustrations étaient donc en noir et blanc ». Elle continue (Abirached, 2015 : 70) son affirmation dans la planche suivante : « Dans ces livres scolaires, je me suis construit mes premières images de la France. La France était une cour d'école enneigée où les écoliers étaient vêtus de "pèlerines noires" où poussaient de grands marronniers dont le maître d'école secouait les branches. C'était exotique, paisible... et rassurant ». Puis, elle conclut (Abirached, 2015 : 71) : « L'image de nos VHS françaises apparaissaient en noir et blanc. J'ai ainsi longtemps associé la langue française au noir et blanc ».

À cet égard, il convient de se référer une fois de plus à l'entretien entre Hélène Bouillon et Zeina Abirached (2015 : 141) où elle explique la dimension graphique de sa création et l'importance des techniques illustratives mises en place :

Il fallait que je trouve une façon de raconter l'histoire par les dessins, en dessinant de la manière la plus simple possible. J'ai donc épuré au maximum, en me débarrassant de tout ce que j'étais incapable de faire à l'époque, c'est-à-dire la perspective en premier lieu. Donc, j'ai opté pour un dessin assez minimaliste. Très vite, je me suis rendu compte que je n'avais pas non plus besoin de couleur. Non parce que je ne savais pas dessiner en couleur, mais parce que ce n'était pas indispensable à la

narration. [...] Ensuite, mais je m'en suis rendu compte plus tard, surtout avec *Le Jeu des hirondelles*, que ce noir et blanc raconte une histoire par lui-même, avec ce que ça induit de vide et de plein dans l'image.

Finalement, vers la fin du livre Abdallah rejoint la jeune protagoniste au balcon pour dévoiler la véritable signification de ce précieux et unique instrument:

Être un piano oriental, c'est ouvrir une fenêtre à Paris
et s'attendre à voir la mer derrière les immeubles haussmanniens,
loin derrière, encore.
C'est comme s'attendre à voir, la nuit, clignoter les lumières des
bateaux de pêche
loin derrière... à l'horizon
Ça t'arrive parfois ?
Ça m'arrive tout le temps
Uff! C'est beau hein !
Ah Oui !
Allez, approche un tabouret. (Abirached, 2015 : 148-152)

Puis une seule planche à la page 152 montre Abdallah et la jeune femme jouant ensemble du piano face à un balcon qui offre une vue d'une ville hybride où les palmiers cohabitent avec les toits haussmanniens et la Tour Eiffel. Au fond, la mer et un bateau qui navigue. Des notes musicales remontent doucement, noires et blanches et nous rappellent cette sensibilité musicale déjà remarquée par Tatiana Blanco Cordón (2021 : 262) :

La sensibilité musicale montrée par l'autrice apporte une ambiance poétique et réaliste à ses albums, grâce à une touche synesthésique qui ajoute du capital sonore au support visuel. Les mots évoquant des sons prennent le dessus dans la description et deviennent des adjuvants à la contemplation.

Ces planches uniques dirigent la vue vers la présence imposante des plans proposés. Le rythme narratif se ralentit et s'instaure le temps de la réflexion. Les dessins acquièrent un poids majeur face aux cartouches et aux bulles. Les images deviennent texte et le texte, image. Des rôles inversés, tel que l'avait déjà évoqué avec justesse Harry Morgan (2003).

Les deux personnages et leur récit de vie se rejoignent pour illustrer à travers leur rencontre la possibilité d'un vécu harmonieux de langues et cultures différentes. La musique s'impose, jaillit et parcourt les images et les méandres du récit. Elle devient cette autre langue capable d'exprimer et de s'exprimer à la fois en arabe et en français. Les mots et les dessins trouvent sans effort leur place dans la grande portée musicale à laquelle ressemblent l'écriture et le dessin. Les notes et les silences agissent en images spéculaires des deux langues et deux cultures intrinsèques à la protagoniste. Les notes symboliseront les paroles qu'elle écrit en français; les silences, les dessins d'un univers

beyrouthin. Notes et silences s'entrelaceront pour composer la pièce que la narratrice interprète auprès d'Abdallah dans ce piano oriental.

4. Conclusions

Nous pouvons conclure que l'apport littéraire et artistique de cette écrivaine et dessinatrice franco-libanaise est multiple. D'une part, la richesse thématique évoquée par les dessins et sa mise en valeur dans les nombreux récitatifs de la symphonie multiculturelle qui parcourt *Le Piano oriental* font de cette œuvre une pièce clé qui enrichit et montre les potentialités du roman graphique francophone contemporain. D'autre part, la transposition dans la fiction des tranches de vie et des conflits intimes de l'auteure génèrent un pacte de lecture propre à l'autofiction et à une écriture au plus près de soi où le lecteur est confronté à l'expérience vécue par la narratrice en rapport avec la complexité du départ, l'arrivée en terre d'accueil, et la reconnaissance de l'autre et de soi-même, éléments paradigmatiques du phénomène migratoire, si présent dans nos sociétés contemporaines.

Rappelons une dernière fois que si bien nous avons privilégié une approche des éléments propres à la narration pour illustrer le propos recueilli dans le titre de notre article et donc rester dans le premier élément du terme roman graphique, nous partageons nécessairement les postulats de Pich-Ponce (2018), Blanco Cordón (2021), puis de Rousseau (2018) quand elles abordent remarquablement les éléments graphiques et iconiques qui caractérisent la création de notre artiste franco-libanaise et qui complètent donc le deuxième pan de cette désignation de roman graphique.

Dans *Le Piano oriental* une identité multiple dans une ville en fragments s'écrit et se dessine comme travail de mémoire. Les espaces et histoires représentés composent une pièce de musique où les notes, les dessins et les paroles s'agencent pour proposer une œuvre singulière, différente qui promeut l'entente entre deux univers culturels et linguistiques si éloignés en apparence. La musique se dessine et s'écrit à travers les traits, les paroles et les propres représentations musicales; des notes et des sons qui invitent à l'écoute et à la réflexion.

La contribution de la trajectoire artistique de Zeina Abirached peut se lire comme une voix dans les marges, mais sans doute complémentaire aux récits rédigés par d'autres compatriotes. Songeons, par exemple, aux paroles de Georgia Makhoulf (2005 : quatrième de couverture) dans *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance* : « Écrire là où il y avait du silence, juste là. Pour habiter la ville et que la ville, en nous, reste vivante ». Le Liban et plus particulièrement Beyrouth se reconfigure aux yeux des lecteurs occidentaux à travers leurs témoignages et leurs expériences. Maintenant, et grâce à Zeina Abirached, l'histoire intime de Beyrouth se dessine aussi.

Ce piano oriental, voire interculturel, se veut un apport au travail de mémoire que s'était imposé notre auteure. Elle réussit à sertir le français et l'arabe dans la musique qu'elle compose au moyen de dessins et de mots. L'Orient et l'Occident se

retrouvent dans les blancs et noirs de cette pièce qu'elle nous livre et qui peut être lue, écoutée et contemplée suivant le rythme cadencé qu'impriment les mots décorés de sons et d'images.

Puisse servir de citation finale la référence à la dernière planche (Abirached, 2015 : 208) qui ferme *Le Piano oriental*. La force évocatrice du dessin sans aucun élément typographique résume l'essence de Zeina Abirached. La main d'une femme dessine sur l'horizon parisien une fine ligne qui suggère sa Méditerranée natale. Cette image silencieuse s'érige en métonymie visuelle de l'instance énonciative démultipliée. C'est Zeina Abirached qui écrit et dessine pour dire en silence le noir et le blanc; devant nous, un balcon comme topos médiateur pour exprimer cet entre-deux que nous avons voulu mettre en exergue tout au long de notre travail².

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABIRACHED, Zeina (2006) : *[Beyrouth] Catharsis*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2007) : *Mourir, partir, revenir. Le jeu des hirondelles*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2008) : *Je me souviens. Beyrouth*. Paris, Cambourakis.
- ABIRACHED, Zeina (2015) : *Le piano oriental*. Paris, Casterman.
- ABIRACHED, Zeina & Hélène BOUILLON, (2015) : « Un jeu de ping-pong entre la France et le Liban ». *Hommes et migrations*, 1331, 140-143.
- ABIRACHED, Zeina & Mathias ÉNARD (2018) : *Prendre refuge*. Paris, Casterman.
- ALARY, Viviane (2018) : « La littérature en question dans le roman graphique ». *Cahiers d'études romanes*, 37, 165-177. DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.8381>
- ALFARO, Margarita (2022) : « La littérature interculturelle en Europe. Une approche de l'œuvre de fiction de l'écrivaine franco-indienne Shumona Sinha ». *Cédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografía 14 : Vicente Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 21-45. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.03>
- ALFARO, Margarita & Beatriz MANGADA [coord.] (2014) : *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid, Calambur (col. Ensayo).
- ALFARO, Margarita ; Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO [coord.] (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles, Peter Lang.
- BAETENS, Jan (2009) : « Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites ». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 16. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.974>

² Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i *Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva* du Ministère espagnol de Science, Innovation et Universités, référence PID 2019-104520GB-I00.

- BAINBRIGGE, Susane; Joy CHARNLEY & Caroline VERDIER [coord.] (2010) : *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones européens*. Bruxelles, Peter Lang.
- BLANCO CORDÓN, Tatiana (2021) : « Autobio-graphiées : enjeux discursifs de la représentation du Moi dans la bande dessinée féminine franco-belge ». *Çédille, revista de estudios francófonos*, 20, 253-285. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.-2021.20.14>
- CALARGÉ, Carla & Alexandra GUEYDAN-TUREK (2019) : « Introduction : De la case à la gouttière. La bande dessinée d'expression française et ses marges ». *Nouvelles Études Francophones*, 34 : 1, 6-10.
- GROENSTEEN, Thierry (2012) : « Roman graphique ». *Neuvième Art 2.0*. URL : <http://neuviemart.citebd.org/spipp.php?article448>
- MAKHLOUF, Georgia (2005) : *Éclats de mémoire. Beyrouth. Fragments d'enfance*. Paris, Al Manar, Méditerranées.
- MANGADA, Beatriz (2022) : « Georgia Makhlof : L'écriture comme métaphore du cosmopolitisme ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografía 14 : Vicente Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 47-64. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.04>
- MORGAN, Harry (2003) : *Principes de littérature dessinées*. Paris, Éditions de l'An 2.
- PICH-PONCE, Eva (2018) : « Memoria y novela gráfica : la yuxtaposición de los cotidiano y de la guerra en la obra de Zeina Abirached ». *Cuadernos de Investigación Filológica*, 44, 83-102.
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée », entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim, Olms Verlag.
- RASTIER, François (1987) : *Sémantique interprétative*. Paris, Presses Universitaires de France.
- ROUSSEAU, Sandra (2019) : « Coquelicots et piano. Le Moyen-Orient revendique la marge ». *Nouvelles Études Francophones*, 34 : 1, 11-24.
- SIMONET-TENANT, Françoise [dir.] (2017) : *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*. Paris, Honoré Champion.
- TRONDHEIM, Lewis & Brigitte FINDALKY. (2006) : *Coquelicots d'Irak*. Paris, L'Association.
- VIART, Dominique (2001) : « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in *Le temps des lettres : Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 317-336. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33321>
- VICENTE, Álex (2019) : « Zeina Abirached, memorias de Líbano en cómic desde el exilio ». *El País*. 3 novembre. URL : https://elpais.com/elpais/2019/10/31/eps/1572520876_-619266.html.

Roukiata Ouedraogo, une écriture au féminin entre la mémoire et le présent

Diego MUÑOZ CARROBLES

Universidad de Alcalá

diego.munozc@uah.es

<https://orcid.org/0000-0002-2500-7319>

Resumen

En este trabajo se va a analizar la obra literaria autoficcional de la actriz y ahora también escritora francesa de origen burkinés Roukiata Ouedraogo, compuesta por su novela de debut, *Du miel sous les galettes* (2020) y por la novela gráfica *Ouagadougou pressé* (2021), realizada en colaboración con la dibujante Aude Massot. Dicho análisis se llevará a cabo desde una triple perspectiva: las voces femeninas, la doble temporalidad y espacialidad entre el ahora en el país de acogida y el pasado en el país de origen, así como la construcción de la identidad múltiple de las narradoras de ambas obras.

Palabras clave: xenografías, literatura migrante, autoficción, identidad.

Résumé

Dans cet article, nous analyserons l'œuvre littéraire autofictionnelle de l'actrice et désormais aussi écrivaine française d'origine burkinabé Roukiata Ouedraogo, qui comprend son premier roman, *Du miel sous les galettes* (2020) ainsi que le roman graphique *Ouagadougou pressé* (2021), réalisé en collaboration avec la dessinatrice Aude Massot. Cette analyse s'effectuera dans une triple perspective : les voix féminines, la double temporalité et spatialité entre le présent dans le pays d'accueil et le passé dans le pays d'origine, ainsi que la construction des identités multiples des narratrices des deux œuvres.

Mots clé : xénographies, littérature migrante, autofiction, identité.

Abstract

In this article, we will analyze the autofictional work of the French actress and now also writer of Burkinabe origin Roukiata Ouedraogo, which includes her first novel, *Du miel sous les galettes* (2020) as well as the graphic novel *Ouagadougou pressé* (2021), published in collaboration with the cartoonist Aude Massot. This analysis will be carried out from a triple perspective: the female voices, the double temporality and spatiality between the present in the

* Artículo recibido el 22/06/2022, aceptado el 28/11/2022.

host country and the past in the country of origin, as well as the construction of the multiple identities of these two works' female narrators.

Keywords: xenography, migrant literature, autofiction, identity.

1. Introduction

Roukiata Ouedraogo est une comédienne et scénariste française d'origine burkinabè, née en 1979 à Fada N'Gourma, dans l'est du Burkina Faso. Elle arrive à Paris en 2000 pour y devenir styliste, mais après plusieurs travaux et des projets qui ne se concrétisent pas, elle découvre le monde du théâtre grâce au célèbre cours Florent et crée son premier spectacle en 2008, *Yennenga, l'épopée des mosse*, en même temps qu'elle travaille comme maquilleuse pour payer ses cours. Ensuite, l'auteure écrit une pièce de théâtre intitulée *Ouagadougou Pressé*, puis elle dirige *Roukiata tombe le masque*, devenue par la suite *Je demande la route* et dont le succès lui permettra de parcourir la France. En raison de sa carrière théâtrale, Ouedraogo est mentionnée dans le *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, de Patrice Pavis, où elle figure dans l'entrée « Minorités (Théâtre des) » (2018), parmi d'autres artistes, humoristes et comiques comme Jamel Debbouze. Devenue chroniqueuse sur la chaîne *Radio France Inter* dans l'émission *Par Jupiter !*, Ouedraogo a été nommée marraine de la Journée Internationale de la Francophonie en 2019, où elle a lu la grande dictée, portant notamment sur *Yennenga*, une figure mi-historique mi-mythique de son pays d'origine.

Femme aux multiples facettes, Ouedraogo débute en littérature en 2020, quand elle publie son premier roman, *Du miel sous les galettes*, qui lui a valu le prix Mokanda du Festival du livre de Paris en 2022. En 2021, elle se lance dans le monde de la bande dessinée et publie, avec l'auteure Aude Massot, l'album *Ouagadougou pressé*. Elle a également participé dans le volume collectif *Ceci est mon cœur* (2021), un recueil de nouvelles adressé au public adolescent, où elle a publié un récit intitulé *De guerre et d'amour*. À ce stade de la réflexion il convient de signaler que dans cet article il sera question d'analyser les deux premiers ouvrages mentionnés : le roman *Du miel sous les galettes* et la bande dessinée *Ouagadougou pressé*, car le lecteur peut y trouver des reflets de la vie d'une auteure qui a réussi dans le domaine professionnel en France et qui ne renie jamais ses racines burkinabè.

En effet, Ouedraogo est l'une des nouvelles voix qui font partie des xénographies féminines francophones et qui représentent une « vaste constellation de situations liées à l'immigration, à l'exil et au voyage volontaire » (Alfaro, Sawas & Soto, 2020 : 10). De ce fait, elle fait partie des femmes ayant migré en France ou dans un autre territoire francophone et ayant choisi le français comme langue d'expression littéraire. Pour Alison Rice (2020 : 475), ces femmes « n'ont guère reçu l'attention qu'elles méritent, à quelques exceptions près » et auraient dû faire face à des obstacles continuels pour « entrer dans le champ littéraire français ».

Ouedraogo est-elle une auteure de littérature migrante ? Si l'on interprète ce terme *stricto sensu*, il est évident qu'elle est, elle-même, une femme migrante et les sujets qu'elle aborde dans les deux ouvrages choisis sont en rapport avec la migration. Dans les récits de cette auteure nous constatons par ailleurs de nombreux détails de la vie d'une femme migrante qui arrive en France en provenance du Burkina Faso et qui fait des efforts pour atteindre son rêve : devenir comédienne à succès. Cependant, les termes « littérature migrante » ou « écrivain migrant » ont été objet de différentes interprétations théoriques. À titre d'exemple, Dominique Combe (2010 : 207), dans *Les littératures francophones*, affirme que « le risque est grand d'enfermer auteurs et œuvres dans une communauté qui pourrait vite se révéler un ghetto ».

À ce sujet, Alfaro, Sawas et Soto (2020 : 10) affirment, sans se pencher dans le débat taxonomique sur la littérature migrante, que la notion d'étranger est devenue centrale dans les littératures des pays récepteurs de migration, « avec toutes les implications qu'elle comporte pour l'identité, l'appartenance, l'acceptation, la langue ou l'altérité ». Nous ne voulons pas pour autant réduire l'émergente figure littéraire de Ouedraogo au seul fait qu'elle est une femme migrante qui écrit en français et vit en France. Les deux ouvrages objet de notre analyse réunissent, donc, des sujets qui mettent en musique une réflexion inhérente à l'identité personnelle, la langue, et l'accent, l'appartenance à une communauté, ainsi que la fierté des racines.

Du miel sous les galettes symbolise l'entrée en littérature de Ouedraogo. Il s'agit d'un roman autofictionnel étant donné que le lecteur peut y repérer des événements appartenant à la vie de l'auteure. C'est dans ce contexte que l'auteure fait référence à sa lecture de la grande dictée lors de la Journée Internationale de la Francophonie, de même elle expose son engagement social, par le biais de la narratrice, contre les violences à l'égard des femmes. Construit sur une double ligne temporelle et mis en récit par un narrateur omniscient, ce roman met en perspective l'expérience vécue de Yasmina Sankaké, une actrice burkinabè installée en France et choisie par l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) pour donner une voix à la francophonie mondiale. Il est important de signaler un épisode qui revêt à nos yeux d'une importance singulière car, logée dans un hôtel de luxe à Paris et dans sa volonté d'être intégrée dans la société d'accueil, la protagoniste s'inscrit dans le socle littéraire français à travers une référence à Proust. Si pour Proust la madeleine déclenche la mémoire involontaire, pour Yasmina Sankaké ce sont les crêpes qu'elle voit au petit-déjeuner qui lui évoqueront son enfance sous le régime de Thomas Sankara. Cette stratégie sert à remémorer un épisode très marquant de l'histoire familiale et à l'insérer dans le récit. Il s'agit notamment de l'histoire de sa mère, la vraie héroïne du roman, une femme courageuse qui se battra, à contre cœur, contre le système pour la survie de sa famille.

D'autre part, *Ouagadougou pressé* illustre une galerie de personnages aux identités multiples et d'aventures personnelles sous un ton comique. Le personnage principal s'appelle Roukiata, comme l'auteure, si bien elle est surnommée Petit Modèle.

L'origine du titre de cette autofiction graphique provient de l'un des personnages de l'enfance de Petit Modèle, un habitant de Fada N'Gourma qui fait la route entre cette ville et la capitale burkinabè, et qui constitue par ailleurs l'anecdote inaugurale de cet album. De même, nous constatons que la mise en récit présente une temporalité double, articulée d'une part autour de l'expérience vécue au présent par cette jeune migrante, qui rêve de devenir comédienne et qui va rentrer pour les vacances dans son pays dans l'immédiat ; et, d'autre part, des réminiscences de son Burkina Faso natal évoquées lorsqu'elle fait sa valise avec son amie Chantal. Ces souvenirs décrivent une période heureuse de sa vie, peuplée d'une cohorte de voisines, amis et parents plus ou moins proches qui défilent au fil des pages.

En outre son caractère identitaire hybride, la production littéraire de Ouedraogo est, avant tout, une écriture autofictionnelle au féminin où nous constatons une évolution vers l'exposition des traits biographiques sublimés par l'écriture. Dans ce contexte de création, il convient de signaler que les personnages déterminants des deux ouvrages sont des femmes : d'abord, les narratrices, des *alter ego* de l'auteure ; et puis, des personnages tels que la mère, son amie Chantal, les collègues ou encore madame la Secrétaire Générale de la Francophonie. Il s'agit d'une mosaïque composée de tesselles qui configurent un univers narratif au féminin où les hommes sont soit des figures appartenant à la sphère familiale –le père, le frère–, soit des personnages secondaires sans un poids réel dans le développement des récits.

En guise de conclusion à cette introduction, il convient de s'attarder à l'analyse de la temporalité dans les ouvrages ici objet d'étude. En effet, le présent et le passé dessinent le parcours migrant, l'avant-migration et l'après-migration. C'est-à-dire, un passé reconstruit à l'aide de la mémoire et qui décrit des épisodes de l'enfance et de l'adolescence de la narratrice au Burkina Faso qui s'entremêle à un présent où elle mène une vie stable à Paris, après avoir réussi à s'intégrer dans la société d'accueil. Le lecteur sera témoin de sauts temporels dans le récit qui sont accompagnés d'un déplacement géographique. Les lieux du passé et de la mémoire situent le lecteur au carrefour entre l'Europe et l'Afrique. C'est alors dans ce contexte et dans l'objectif d'analyser le parcours autofictionnel de Ouedraogo, que nous articulerons notre réflexion autour de trois volets : l'écriture au féminin, la représentation spatio-temporelle hybride et la construction identitaire.

2. Une écriture autofictionnelle au féminin

L'écriture au féminin de Ouedraogo représente également l'espace du féminin. De ce fait, il s'agit d'un hypertexte où la présence d'histoires vécues et racontées par des femmes est omniprésente. Ce sont des femmes qui lèvent leurs voix en dépit des hommes, d'ailleurs peu présents dans les deux ouvrages analysés. L'auteure a dû elle-même, en quelque sorte, dépasser le plafond de verre des femmes migrantes en France. D'après l'expérience de Ouedraogo, nous constatons qu'il est bel et bien possible

qu'une femme africaine ait du succès en racontant des histoires de son pays dans un français aux accents d'ailleurs. À ce sujet, Ouedraogo, avant de devenir romancière, revendiquait déjà, dans un entretien publié par *Le Point*, le rôle de la femme africaine sans clichés : « un jour, un journaliste m'a demandé comment j'arrivais à monter sur scène, alors que les femmes burkinabè sont d'habitude introverties... Quel cliché ! Je ne suis pas plus exubérante qu'une autre, et elles ne sont pas introverties ! » (Krivian, 2017 : en ligne). En ce sens, les femmes burkinabè représentées dans les deux ouvrages ici objet d'étude ne correspondent pas à ce stéréotype. Nous constatons d'abord que Yasmina Sankaké, narratrice du roman *Du miel sous les galettes* et *alter ego* de Ouedraogo, naît d'une certaine pudeur de la part de l'écrivaine, qui décide de se cacher derrière elle et qui la fait parler, penser et agir tout en gardant la distance de sécurité de la fiction. Cette prise de position évoluera dans *Ouagadougou pressé*, où la narratrice s'appelle Roukiata et se trouve encore plus proche de l'auteure. Qu'est-ce qui aurait changé, alors ? Si dans son premier roman l'auteure avait voulu prendre du recul par rapport aux faits qu'elle raconte grâce à cette narratrice ; dans l'autofiction graphique, l'identité onomastique exposée dans son autofiction graphique permet au lecteur associer cette identité narrative avec l'auteure.

L'autofiction, ce procédé littéraire présent chez Ouedraogo, serait née de la plume de Serge Doubrovsky en 1977, dans la présentation de son roman *Fils*, où il écrit : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction* ». Cette autofiction demeure un genre difficile à définir, même si beaucoup de théoriciens se sont penchés sur la théorisation des traits les plus importants à leurs yeux. Rappelons au passage que Philippe Gasparini (2019 : 35), par exemple, dit que « l'autofiction relève d'une intention littéraire, ce qui la distingue du simple témoignage factuel ». D'autre part, Isabelle Grell (2015 : 23) parle de « transformation esthétique de sa propre vie par l'écriture, l'art » et « d'un Je assumé (homonymie entre auteur/narrateur/protagoniste, anonyme ou pseudonyme assuré) ». En effet, l'homonymie est une stratégie discursive dans les récits d'autofiction, prônée par ailleurs par Doubrovsky lui-même, et présente dans l'album *Ouagadougou pressé*. De ce fait, suivant la théorisation doubrovskienne, nous pouvons affirmer que l'identification nominale inscrit le récit dans une projection autofictionnelle d'un texte qui, situé à la frontière entre la biographie et la fiction, devient l'une des clés de voûte du jeu littéraire de Ouedraogo.

En outre, situer cette auteure dans le cadre de la littérature migrante permet de constater l'un des enjeux phare de la mise en récit de l'autofiction. À l'instar de Bédard-Goulet (2020 : 67) nous pouvons affirmer que cette littérature « est définie par ses thèmes liés à l'hybridité et au déplacement et par ses formes spécifiques, souvent colorées d'autobiographie ». L'écriture migrante vise à raconter des expériences vécues à la mi-chemin entre les faits réels et le récit fictionnel.

Cachées ou non derrière le masque d'un faux nom, nous avons affaire à deux narratrices qui agissent de façon différente. D'un côté, dans *Du miel sous les galettes*, la narratrice mélange un récit au présent, raconté à la première personne, où elle expose les faits liés à la Journée Internationale de la Francophonie, puis une histoire appartenant à son enfance au Burkina Faso, évoquée à la troisième personne : l'emprisonnement de son père et la lutte de sa mère pour qu'il soit libéré. De l'autre côté, dans *Ouagadougou pressé*, le lecteur a affaire à une narration qui imbrique le texte et l'image, où les auteures décrivent la vie parisienne de Roukiata qui, à son tour, raconte les histoires de son enfance et de son adolescence à son amie Chantal, pendant qu'elles préparent un voyage au pays natal.

Se pencher sur l'analyse de ces narratrices permet de mettre en lumière l'insécurité projetée par Yasmina Sankaké, lorsqu'elle est nommée marraine de la Journée Internationale de la Francophonie. Elle doute de ses capacités et pense qu'elle ne sera pas à la hauteur de la tâche que l'OIF lui a confiée. Ainsi, même si elle reconnaît qu'elle « a un peu le profil » (Ouedraogo, 2021 : 8), elle se sent nerveuse la veille du jour J et se pose des questions à ce sujet :

Demain est un grand jour pour moi, [...] Pourquoi moi ? Je n'en sais trop rien. Artiste française d'origine burkinabè imposant peu à peu mon français bizarre et mon gros accent sur les scènes de France et sur les ondes d'une grande radio nationale, j'ai un peu le profil. Mais je ne pensais pas que ma petite notoriété serait repérable par une institution internationale comme l'OIF (Ouedraogo, 2020 : 8).

À ce stade de la réflexion, rappelons au passage que le syndrome de l'imposteur est un phénomène dévoilé en 1978 par les psychologues Pauline Clance et Susanne Imes (Navarre, 2020 : 10) et touche particulièrement aux femmes. D'après les créateurs du néologisme, les femmes subissent plus de pression sociale que les hommes, aussi bien du point de vue de l'image que de leur capacité d'action. Par conséquent, à cause de ce syndrome, certaines femmes qui réussissent dans leur profession peuvent se sentir sous-estimées et craignent être démasquées par cet Autre capable de dévoiler qu'elles n'étaient si compétentes qu'on ne le croyait. Yasmina Sankaké, en tant que femme migrante –et personnage symbolique de ces femmes généralement absentes des postes de responsabilité– se trouve reflétée dans ce cas de figure. Elle réussit cependant à se ressaisir et à participer avec succès à la grande dictée de l'OIF.

La figure de la mère revêt à nos yeux d'un intérêt particulier, puisqu'il s'agit de l'un des personnages les plus paradigmatiques du premier roman de Ouedraogo. Lors de sa parution en 2020, certaines voix dans la presse y ont vu « un vibrant hommage à celle qui n'a jamais baissé les bras et qui lui a sans doute insufflé l'envie et le courage de se battre pour devenir celle qu'elle est aujourd'hui » (Tschidimba, 2020 : en ligne). En effet, la narration de Yasmina Sankaké ne manque pas de fragments où sa mère,

Djelila, une femme de ménage qui s'occupe de ses enfants dans une petite ville burkinabè, n'est décrite qu'avec des attributs positifs : elle est belle, grande, courageuse, intelligente, habile et très solidaire. Djelila se bat pour faire sortir son mari de prison et que justice soit faite, tout en s'occupant de leurs enfants. C'est dans ce contexte qu'elle accepte de petits travaux pour arrondir la fin des mois, dont la vente des galettes, activité qui donne titre au roman. La relation filiale, cependant, n'est pas idyllique car la protagoniste reproche à sa mère d'avoir consenti son excision à l'âge de trois ans. Il s'agit d'un épisode vital qui constitue un traumatisme dont elle parlera longuement dans l'épilogue du roman. Toutefois, Yasmina a voulu lui rendre un hommage à distance, lors de son premier spectacle à Paris. Le soir après le grand évènement à l'OIF, elle s'écria :

Mes pensées s'envolent malgré moi vers cette femme que j'ai quittée pour aller vivre mon destin si loin d'elle, si loin de tout. Serais-je jamais digne d'elle, aurai-je jamais le courage qu'elle a eu, son obstination dans la lutte, contre ses propres doutes, jusqu'à la victoire ? Me pardonnera-t-elle de l'avoir laissée là-bas au pays ? J'ai tant à apprendre d'elle encore (Ouedraogo, 2020 : 250).

C'est ainsi que le lecteur constate que Ouedraogo admire le courage des femmes africaines, qu'elle considère les « gardiennes du foyer » et qui « se battent pour subvenir aux besoins de la famille, payer la scolarité de leurs enfants, et même nourrir les enfants et surtout, payer les frais de santé pour leurs enfants » (Djennad, 2021 : en ligne). Cet exemple de mère africaine apparaît aussi dans *Ouagadougou pressé*, mais son importance dans le récit bédéiste est plus limitée. Dans les épisodes appartenant à l'enfance et à l'adolescence de la protagoniste, sa mère essaye de l'éduquer en exerçant une autorité morale, d'une manière moins stricte que le père de famille.



Figure 1. *Ouagadougou pressé* (© Ouedraogo, 2021 : 143).

Les autres personnages féminins jouent des rôles secondaires dans les deux ouvrages analysés. Il s'agit de personnages d'arrière-plan décrits d'une manière positive : la secrétaire générale de l'OIF, dans le premier roman ; Chantal, la copine qui écoute les histoires de Roukiata ; les coiffeuses de Château Rouge ou les maquilleuses qui travaillent au Printemps. Par ailleurs, des femmes non subordonnées à des hommes et parmi lesquelles existe de profonds liens d'affection et de sororité.

Les hommes sont, en revanche, peu présents dans ces deux ouvrages : ils sont soit des membres ou des proches de la famille (le père, les frères, l'oncle, le voisin, etc.), soit des personnages dont la description sera plutôt négative. À titre d'exemple, il convient de citer le procureur dans *Du miel sous les galettes* ou les passants qui veulent draguer Petit Modèle dans les rues de Château Rouge, à Paris. L'écriture de Ouedraogo se développe, alors, dans un univers (auto)fictionnel où c'est majoritairement la voix des femmes africaines de deux continents qui se fait entendre.

3. Un jeu narratif entre le présent et le passé

Les deux volumes analysés ont été construits sur des structures binaires : d'un côté, la structure temporelle des récits, entre le présent de la narration et le passé évoqué par les narratrices ; et de l'autre côté, la transposition de ce double axe temporel dans deux espaces différents, la capitale française et le pays natal. La correspondance parfaite entre ces deux temps et ces deux espaces crée un jeu narratif entre l'ici, et maintenant du récit, qui se déroule à Paris où les protagonistes des deux ouvrages mènent leurs vies loin de leurs familles, et l'espace-temps de la mémoire qui se reconstruit à l'aide d'histoires du pays d'origine, le Burkina Faso.

Le rapport d'hypertextualité, d'après la terminologie genettienne (Genette, 1982), évoque la transposition littéraire de la vie de Ouedraogo grâce aux aventures de ses *alter egos* : l'enfance et le succès professionnel de l'âge adulte, dans *Du miel sous les galettes*, et l'adolescence en Afrique et ses premières années à Paris dans *Ouagadougou pressé*. Si l'on compare la place que ces deux temporalités occupent dans les textes analysés, c'est le passé qui est le plus présent. Par exemple, dans son premier roman, l'écrivaine ne consacre que six des vingt-neuf chapitres à la ligne temporelle du présent de la narration. C'est à travers l'usage de cette chronologie temporelle que nous constatons l'importance accordée au temps passé dans l'édifice romanesque. *Ouagadougou pressé*, en revanche, se situe dans une temporalité plus actuelle et les histoires et anecdotes s'éloignent du drame familial du premier roman.

Quant à l'espace du passé, la ville burkinabè de Fada N'Gourma est décrite de manière sommaire. Le lecteur se situe alors en présence d'un passé évoqué et reconstruit à travers les souvenirs d'enfance et d'adolescence, une période de la vie où les narratrices ne se rendaient pas compte de ce qui les entourait, puisque leur monde se réduisait à leurs amis, leurs jeux et leurs familles. Ce regard bienveillant vers son passé et ses racines

africaines dresse le portrait d'une vie familiale plutôt heureuse, malgré les difficultés éprouvées par la population burkinabè de l'époque.

Revenons maintenant vers le présent des récits. À part les quelques traces du syndrome de l'imposteur déjà évoquées, le présent est décrit en tant que période d'opportunités, aussi bien personnelles que professionnelles. Bien que la vie à Paris ne soit pas facile pour une femme migrante, c'est l'optimisme qui règne dans les descriptions du présent. En plus, le lecteur apprendra, à la fin du roman, que la narratrice, Yasmina Sankaké, est enceinte, ce qui va supposer un ancrage de plus dans le pays d'accueil. Petit Modèle, quant à elle, se trouve bien à l'aise à Paris et retourne de temps en temps dans son pays d'origine. Elle se considère une femme de plus en plus intégrée dans la société d'accueil et, en même temps, elle est fière de ses origines. C'est alors dans ce contexte qu'elle s'écrie :

Maman, la vie en France n'a pas été facile pour moi ; il y a eu des moments même où j'ai failli baisser les bras. Quand je vous ai quittés, j'étais si jeune, j'étais tellement jeune que je n'ai même pas su comment vous demander la route. Et dans mes moments difficiles, je ne comprenais pas à quel point j'avais besoin de votre amour et de vos bénédictions (Ouedraogo, 2020 : 252).

En effet, dans *Ouagadougou pressé* nous observons le déroulement la vie « pas toujours facile » (Ouedraogo, 2020 : 253) de cette jeune burkinabè dans une chambre de bonne de la capitale française. Depuis les premières pages de cet album, nous nous déplaçons vers le quartier de Château Rouge à Paris, autrement appelé « la Petite Afrique » avec ses magasins, ses charlatans, ses vendeuses de nourriture et, bien sûr, le salon de coiffure où Roukiata va se coiffer avant de voyager au Burkina Faso. Ces espaces constituent, en même temps, des points de repère pour la jeune migrante, des endroits où elle se sentira moins dépaycée parce qu'elle y reconnaît des traits de sa vie en Afrique.

Dans ce volume le lecteur reconnaîtra facilement un autre trait identitaire africain : la présence de mots en mooré – langue première de l'auteure – et des expressions du français burkinabè, ce qui contribue, en quelque sorte, à l'exotisme linguistique. En plus de la marque de désapprobation *tchip*, très répandue aussi en France métropolitaine, des termes comme *versé*



Figure 2. *Ouagadougou pressé* (© Ouedraogo, 2021 : 12)

(‘entassé’), *moisi* (‘fauché’) et d’autres à la sonorité burkinabè, comme *yougouyougou* (‘marché aux fripes’) contribuent à transporter le lecteur vers la réalité quotidienne de la narratrice dans cette Petite Afrique parisienne.

Mise à part cette africanité parisienne, la capitale française possède des attributs hostiles, tels que le métro bondé, la pluie ou le froid, soulignés dans *Ouagadougou pressé*. De ce fait, Petit Modèle se plaint : « le métro de Paris va me cadavérer » (Ouedraogo, 2021 : 63). Cela étant, la différence principale que l’auteure remarque entre la culture d’origine et la société d’accueil, c’est l’esprit d’entraide et la solidarité des burkinabè, « une caractéristique légendaire du Burkina-Faso dans la mesure où elle a été enfouie dans l’imaginaire collectif » (Kouraogo, 2009 : 312), qui contraste avec la vie trop indépendante, voire solitaire, des Parisiens. Dans un entretien accordé au média numérique *L&M Art et Culture* en juin 2021, Ouedraogo donnait son avis à propos des différences culturelles entre son pays d’origine et sa ville d’accueil. Elle se plaignait ainsi du fait que l’on rejette la différence :

Vous jouez aussi des différences culturelles entre l’Europe et l’Afrique, votre pays et la France. Y a-t-il des choses qui vous surprennent encore ?

Oui, principalement la façon dont, ici, on peut laisser les gens seuls. À Paris, on ne se parle pas et on a tendance à voir les autres comme des étrangers, alors qu’il y a beaucoup à apprendre à les écouter. On rejette la différence, c’est dommage (Durand, 2021 : en ligne).

Bien que Ouedraogo et ses personnages nous fassent revivre un certain exotisme – ce terme que déteste l’écrivain antillais Raphaël Confiant (1992) par rapport aux littératures francophones –, au niveau des sujets abordés et des espaces décrits, Paris demeure le centre de sa production littéraire, ce qui met en question la « révolution copernicienne » dont parlaient les auteurs qui ont signé le manifeste *Pour une littérature-monde en français* en 2007. Dans cette déclaration on affirmait que « le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n’est plus le centre » (*Le Monde des Livres*, 16 mars 2007), mais ce n’est pas le cas pour de nombreuses voix issues de la migration, qui ont choisi d’écrire à Paris et sur Paris. C’est le cas de Ouedraogo, dont les œuvres évoquent aussi bien le Burkina Faso que la France. Malgré l’incontestable rayonnement de la littérature d’expression française aux quatre coins du monde, dans le cas de nombreux écrivains migrants francophones, Paris exerce encore une attirance remarquable.

4. La construction d’une identité multiple

Dans ce jeu entre le présent et la mémoire, entre Paris et le Burkina Faso, se développe l’identité multiple des narratrices, le miroir littéraire de l’auteure. Dans des situations personnelles de déplacement – exil, migration, mobilité sociale, etc. –, analysées dans les deux ouvrages, un individu change d’espace géographique et, en même

temps, de repères linguistiques et culturels. À ce propos, Vincent Descombes (2020 : 47) défend la multiplicité : « on dira peut-être que la solution est justement de reconnaître que nous sommes tous multiples, que chacun de nous a une identité plurielle ». Le défi serait alors d'accepter ces multiplicités et de les faire coexister.

En ce qui concerne l'identité linguistique des narratrices, nous constatons que Yasmina Sankaké est fière d'appartenir à deux langues, le mooré et le français, qui servent à exprimer ses deux appartenances culturelles. Les deux façonnent sa personnalité et, bien entendu, sa vie professionnelle. À titre d'exemple, rappelons au passage sa lecture lors de la Journée de la Francophonie où elle affirme : « je suis ici pour défendre la Francophonie, le français, c'est une de mes langues et je me sens légitime et à ma place » (Ouedraogo, 2020 : 165). Depuis l'enfance, grâce à la télévision française et aux films où « il ne se passait rien » (Ouedraogo, 2020 : 238) ni le français ni la France étaient méconnus pour Yasmina Sankaké. De ce fait, ce sera sa connaissance de la langue de Molière qui rendra moins ardue son intégration à Paris.

Cette francophonie joue en sa faveur quand elle s'installe à Paris, puisque c'est en français qu'elle développe sa carrière de comédienne. Elle en est, par ailleurs, reconnaissante :

Je suis le prototype de la francophone qui a réussi grâce au français, grâce à la France aussi. Sans la maîtrise de cette langue, je n'aurais jamais pu avoir un public et j'aurais dû me limiter à mon pays. Sans la puissance des réseaux culturels et des médias français, je n'aurais jamais eu cette audience (Ouedraogo, 2020 : 110).

Le terme francophone, revendiqué par Ouedraogo pour se définir, est objet de débat à l'heure actuelle. Pour Ursula Mathis-Moser et Birgitz Mertz-Baumgartner (2014 : 48) : « la terminologie dont elle dispose pour circonscrire l'état des littératures contemporaines, souvent transculturelles, suscite un certain malaise ». Une autre voix autorisée, celle de Dominique Combe (2010 : 27) affirme que, pour le public français, « le francophone, c'est toujours l'autre, celui à qui il manque quelque chose pour être Français à part entière, ou tout simplement pour être écrivain ». Dans le cas de Ouedraogo, sa réussite professionnelle témoigne de son acceptation par le public français et constituerait en même temps une revendication de la pluralité des voix littéraires d'origine étrangère dans le milieu culturel français.

Ces voix francophones venues d'ailleurs vont s'exprimer par des traits linguistiques propres à leurs territoires d'origine et à leur maîtrise de la langue. À ce sujet, nous constatons que Yasmina Sankaké est victime, de cette forme assez subtile de discrimination, mais qu'elle accepte : « certains se sont amusés à me faire répéter quelques phrases à cause de mon accent. C'était taquin mais bon enfant » (Ouedraogo, 2020 : 210). La question de l'accent n'est pas, toutefois, si innocente en ce qui concerne l'auteur du roman, qui avoue avoir été exclue de certains projets professionnels à cause de

son accent, dont elle est pourtant fière parce qu'elle le considère une partie de son identité :

Et j'ai loupé des films à cause de mon accent. On me conseillait de le travailler, et je passais des castings en le gommant, mais ce n'était pas moi ! Donc, ça ne marchait pas. J'ai entendu dernièrement un commentaire quant à ma chronique à la radio : « C'est quoi, cet accent ? ! France Inter va chercher Michel Leeb ! » Maintenant, je m'en fiche, je parle comme je suis, et je le revendique ! (Krivian, 2017 : en ligne).

En outre les traits linguistiques, caractériser l'identité d'une femme migrante dans une grande ville européenne comme Paris s'avère une tâche particulièrement complexe. D'abord, parce que cette identité doit se configurer à partir d'une multiplicité d'appartenances (langue, religion, genre, orientation sexuelle, idéologie politique ou ethnicité) qui se superposent. Ensuite, parce que cette identité se (re)construit sous des conditions différentes, qui peuvent laisser leur empreinte sur ladite identité. D'après Mata Barreiro (2004 : 40) :

L'identité migrante se base sur un processus d'acculturation où interviennent essentiellement le rapport avec le pays d'origine – ou même la région d'origine –, la pré-émigration, la « migration », le projet et les « horizons d'attente » du migrant, les interactions entre les cultures en contact ainsi que le type de modèle d'intégration du pays d'accueil.

Dans ce processus d'acculturation, il est important de souligner que le rapport existant entre le pays d'origine et le pays d'accueil, selon le modèle classique de la psychologie sociale de John Berry (1992), seraient à prendre en considération pour parler d'intégration, d'assimilation ou de ségrégation. Les deux ouvrages analysés montrent des femmes – Yasmina Sankaké et Petit Modèle – qui maintiennent un rapport positif avec leurs « deux pays ». Autrement dit, elles ne cachent pas leurs origines burkinabè, dont elles sont fières, en même temps qu'elles bâtissent une nouvelle vie à Paris.



Figure 3. *Ouagadougou pressé* (© Ouedraogo, 2021 : 29).

Or, ce processus d'intégration n'est ni facile ni rapide. Dans le cas de Yasmina Sankaké, c'étaient « [son] français bizarre et [son] gros accent » (Ouedraogo, 2020 : 8) qui pouvaient poser des problèmes. Petit Modèle, quant à elle, doit faire face à des commentaires pas toujours bienveillants de la part de ses voisines à chaque fois qu'elle retourne au Burkina Faso. Là-bas elle sera « la Parisienne », puisque la migration aurait provoqué un ensemble de changements visibles en elle. Désormais, elle ne serait plus une burkinabè à part entière, même si, pour l'une de ses collègues au Printemps, elle a un « accent à couper au coupe-coupe » (Ouedraogo, 2021 : 153).

5. En guise de conclusion

À ce sujet, l'écrivaine elle-même déclarait au journal *Le Monde*, lors du Festival des Cultures, qu'elle était « à moitié blanchie » (Ouedraogo, 2019 : en ligne), c'est-à-dire, qu'elle aurait perdu une partie de son identité burkinabè pour laisser place à des valeurs et à des habitudes françaises. En tout cas, nous voyons que le concept d'identité n'est immuable que dans les têtes de ceux qui prônent des identités nationales ou ethniques figées, puisque le concept d'identité désignerait une réalité en mouvement, qui s'adapte aux conditions changeantes de la société. Cette identité plurielle, construite ici et là-bas et composée de nombreuses couches qui se superposent est clairement visible dans l'œuvre littéraire de Ouedraogo. Yasmina Sankaké a beau sonner trop africaine en France et Petit Modèle a beau avoir l'air trop française au Burkina Faso, elles demeurent des personnages à l'identité et aux appartenances multiples. Ces deux femmes migrantes ne se trouvent pas désorientées dans leur pays d'accueil. Elles y trouveront des problèmes et vivront des circonstances contradictoires liées au fait migratoire, certes, mais cette société d'accueil sera aussi leur espace de réussite professionnelle. Même si les écrivaines venues d'ailleurs, selon Alison Rice (2020 : 475), « n'ont guère reçu l'attention qu'elles méritent, à quelques exceptions près » et qui ont dû faire face à de nombreux obstacles pour « entrer dans le champ littéraire français », l'œuvre littéraire de Roukiata Ouedraogo s'éloigne du dépaysement traditionnellement lié aux voix issues de l'exil et revendique le pouvoir de l'écriture de la mixité pour surmonter ces obstacles tout en gardant la fierté de ses racines burkinabè.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita ; Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Berne, Peter Lang.
- BEDARD-GOULET, Sara (2020) : « Littératures migrantes : concept d'un champ littéraire excentrique ». *Interlitteraria*, 25 : 1, 66-75.
- BLANCHET, Philippe (2016) : *Discriminations : combattre la glottophobie*. Paris, Textuel.
- DESCOMBES, Vincent (2020) : « Avons-nous une identité ? », in J. Birnbaum (dir.), *L'identité, pour quoi faire ?* Paris, Gallimard.

- DJENNAD, Nadir (2021) : « Roukiata Ouedraogo parle de sa jeunesse au Burkina Faso ». *Deutsche Welle*. 6 janvier. URL : <https://www.dw.com/fr/roukiata-ouedraogo-parle-de-sa-jeunesse-au-burkina-faso/av-56140462>
- DOUBROVSKY, Serge (1977) : *Fils*. Paris, Galilée.
- DURAND, Marine (2021) : « Roukiata Ouedraogo. Itinéraire bis ». *LM Art & Culture*, 1 juin. URL : <http://www.lm-magazine.com/blog/2021/06/01/roukiata-ouedraogo>
- GASPARINI, Philippe (2019) : « Autofiction », in C. Delory-Momberger (dir.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Toulouse, Érès.
- GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GRELL, Isabelle (2015) : *L'autofiction*. Paris, Armand Colin.
- KOURAOGO, Patrice (2009) : « Migrations des peuples africains en Europe et transferts des habitudes culturelles : le cas des Burkinabè de France ». *Port Acadie*, 13-14-15, 307-320.
- KRIVIAN, Astrid (2017) : « Ils nous font rire #2 : Roukiata Ouedraogo, humoriste et chroniqueuse ». *Le Point*. URL : https://www.lepoint.fr/culture/ils-nous-ont-rire-2-roukiata-ouedraogo-humoriste-et-chroniqueuse-16-08-2017-2150306_3.php
- MATA BARREIRO, Carmen (2004) : « Identité urbaine, identité migrante ». *Recherches sociographiques*, 45 : 1, 39-58.
- MATHIS-MOSER, Ursula & Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (2014) : « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée ». *Diogenes* 246, 46-61.
- NAVARRÉ, Maud (2020) : « D'où vient le syndrome de l'imposteur ? ». *Sciences Humaines*, 330, 10-11.
- OUEDRAOGO, Roukiata (2019) : « Depuis le temps que tu vis à Paris, tu es déjà à moitié blanche ma chérie ». *Le Monde*. URL : https://www.lemonde.fr/festival/article/2019/08/01/roukiata-ouedraogo-depuis-le-temps-que-tu-vis-a-paris-tu-es-deja-a-moitie-blanche-ma-cherie_5495631_4415198.html
- OUEDRAOGO, Roukiata (2020) : *Du miel sous les galettes*. Paris, Slatkine & Cie.
- OUEDRAOGO, Roukiata (2021) : *Ouagadougou pressé*. Paris, Sarbacane.
- PAVIS, Patrice (2018) : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris, Armand Colin.
- RICE, Alison (2020) : « Francophonies », in M. Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*. Paris, Gallimard.
- TSCHDIMBA, Karin (2020) : « *Du miel sous les galettes*, un récit hommage à une mère-lionne ». *La Libre Afrique*, 27 septembre. URL : <https://afrique.lalibre.be/54277/du-miel-sous-les-galettes-un-recit-hommage-a-une-mere-lionne>

Enjeux et défis de la mobilité sociale dans *Pour que je m'aime encore* de Maryam Madjidi

Ana Belén SOTO

Universidad Autónoma de Madrid

anabelen.soto@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-8164-8420>

Resumen

La globalización y los flujos migratorios han provocado la transformación progresiva de las sociedades. Esto ha dado lugar a la creación de un conjunto de escenarios heterogéneos situados en los espacios transfronterizos. En este contexto, la literatura se ha convertido en un archipiélago de reflexión en el que se exponen los desafíos conceptuales inherentes a la movilidad poblacional desde una perspectiva social humanista. Muchos son los ejes de análisis que podríamos trazar en este sentido, pero quisiéramos focalizarnos en la proyección literaria de la experiencia transfronteriza que Maryam Madjidi explora desde el prisma de la autoficción.

Palabras clave: autoficción, frontera, extranjero, alteridad, transclase.

Résumé

La globalisation et les flux migratoires ont entraîné la transformation progressive des sociétés. Dès lors, nombreux sont les scénarios hétérogènes qui se sont créés au cœur des espaces transfrontaliers. C'est dans ce contexte que la littérature est devenue un archipel de réflexion où l'on expose les enjeux conceptuels inhérents à la mobilité de la population dans une optique sociale humaniste. Il existe de nombreuses perspectives que nous pourrions tracer à cet égard, mais nous tenions à nous focaliser sur la projection littéraire de l'expérience transfrontalière que Maryam Madjidi explore sous le prisme de l'autofiction.

Mots-clés : autofiction, frontière, étranger, altérité, transclasse.

Abstract

Globalization and migratory flows have brought about the progressive transformation of societies. Consequently, many heterogeneous scenarios have been created in cross-border spaces. In this context, literature has become an archipelago of reflection where the conceptual challenges inherent to mobility are exposed from a humanist social perspective. There are many axes of analysis that we could trace in this regard, but we would like to focus on the literary

* Artículo recibido el 28/06/2022, aceptado el 16/11/2022.

projection of the cross-border experience of Maryam Madjidi, who explore the identity construction under the prism of autofiction.

Keywords: autofiction, borders, stranger, otherness, classing pass.

1. Introduction

La frontière est certes palimpseste, manuscrit où les traces des négociations politiques et culturelles se superposent [...]. À ne chercher à comprendre les frontières qu'en fonction des États et des organisations internationales qui les gouvernent, on perd de vue leur nature anthropologique et leur profondeur politique. Proposer de qualifier les frontières contemporaines de « mobiles », ce n'est pas simplement rendre compte de l'histoire et du devenir de leurs tracés, c'est remettre au cœur de l'analyse la dimension profondément dialectique de la frontière. Dans une magnifique formule, les géographes ont pu définir le fait de tracer une frontière comme l'acte de « mettre de la distance dans la proximité » (Amilhat Szary, 2015 : 27).

Si nous avons choisi de placer en épigraphe une citation de la géographe Anne-Laure Amilhat Szary extraite de *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* pour commencer cette réflexion c'est pour illustrer le paradoxe que cet espace liminal évoque. De toute évidence, la frontière « met en contact ce qu'elle sépare » (Prud'Homme, 2001 : 69) et, par conséquent, elle met en relation et codifie le rapport dialogique entre le centre et la périphérie. Autrement dit, le rôle de la frontière ne peut être compris que dans son ambivalence et sa complémentarité. Il s'agit donc d'une notion complexe qui nous met au défi par la multiplicité de perspectives qu'elle évoque. En effet, si la frontière sert à identifier le noyau des confins ainsi que les échanges interculturels suivant la logique du miroir qui opposerait les concepts d'identité et d'altérité, ce repère liminal se trouve à la lisière entre la rencontre et l'opposition.

Notre propos n'est cependant pas d'entrer dans le débat sur la dialectique que la frontière évoque et la multiplicité d'espaces qu'elle représente¹. Il s'agit plutôt de souligner la manière dont la littérature expose les déplacements qui permettent de traverser ces espaces limitrophes et, par conséquent, de réfléchir sur l'évolution du tissu sociétal sous une perspective social humaniste. De ce fait, il ne faut pas ignorer que la présence des écrivains transfrontaliers dans le corpus littéraire de l'extrême

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i *Voces y miradas literarias en femenino: construyendo una sociedad europea inclusiva* (PID2019-104520GB-I00) financé par le Ministère de Science et d'Innovation, ainsi que dans le cadre du projet I+D+i *Autoficción, compromiso e identidad: Voces de mujer en las xenografías francófonas de l'extrême contemporain* (SP3/PJI/2021-00521) financé par la Communauté de Madrid.

contemporain permet de mieux appréhender non seulement ces territoires interstitiels qui « ont comme qualité particulière [...] d'être le territoire où se pratique l'hybridation des cultures et des langues » (Dullin & Forestier-Peyrat, 2015 : 17), mais aussi la manière dont ces intellectuels mettent en récit l'expérience de l'entre-deux.

La mise en regard de la notion de frontière permet ainsi de décentrer la perspective pour rendre compte de ce nouveau paradigme sociétal qui se dessine et qui met en question la notion même de ce « construit biopsychologique et communicationnel-culturel » (Mucchielli, 2015 : 10) que nous appelons identité. Rappelons au passage que le socle identitaire d'une communauté s'érige en métaphore d'un palimpseste où l'on retrace une multiplicité d'expériences qui estompent les nouveaux contours d'une identité désormais empreinte des éclats de vie d'ici et d'ailleurs du point de vue transnational et transculturel.

Ces remarques invitent à penser la figure de l'étranger comme cet individu représentant aussi bien un mouvement vers l'ailleurs que la transformation du regard intime, car « partir c'est rompre deux fois, avec celui que l'on était et avec une certaine illusion, celle de se sentir à sa place quelque part » (Marin, 2020 : 12). À cet égard, nous pourrions nous demander comment hisser les voiles pour prendre le large dans une société où l'individu s'avère être toujours en transit. Nous sommes, en effet,

Des êtres toujours en mouvement, comme le pensait Montaigne, même quand ce mouvement est discret, invisible, caché dans les profondeurs des cœurs, dans les replis de la pensée. Nous ne restons jamais en place, même si nos voyages sont parfois immobiles et le lointain intérieur (Marin, 2021 : 9-10).

De ce fait, nous pouvons affirmer que la quête existentielle que mène l'individu moderne dans l'objectif de trouver une place et, par conséquent, de se sentir à sa place quelque part est inhérente non seulement aux étrangers, entendus comme ces personnes ayant pris le chemin de la migration du point de vue transnational, mais aussi à l'ensemble d'individus qui ne font pas partie d'un collectif ou qui ne sont pas considérés comme en faisant partie. De ce fait, la notion d'étranger renvoie à une représentation plurielle de l'ailleurs qui incite à penser l'essence même de cette figure non seulement comme cet Autre qui vient de loin, mais aussi comme cet Autre avec qui nous partageons un ensemble de traits identitaires dans des parcours vitaux différents.

C'est alors dans ce contexte que l'espace de création littéraire de l'extrême contemporain expose un ensemble des récits qui, tout en sublimant l'expérience vécue par l'écriture, dessinent la cartographie de l'existence. L'autofiction devient ainsi le moyen pour dire et pour se dire, pour parler et pour faire parler, pour trouver une place et pour se sentir à sa place. De ce fait, et étant donné le vaste choix des textes publiés et des thématiques esquissées autour de la figure de l'étranger, nous nous focaliserons sur la production littéraire de Maryam Madjidi, une auteure appartenant au corpus des xénographies francophones (Alfaro & Mangada, 2014 ; Alfaro, Sawas & Soto, 2020)

dont le parcours reflète l'expérience de l'entre-deux sous un prisme, pour l'instant, peu abordé : la migration de classe. L'originalité de cette étude réside donc dans l'identification de facteurs d'engagement littéraire en matière d'innovation sociale à travers l'approche analytique d'un roman qui évoque l'itinéraire transfrontalier dès une double perspective : transclasse et transnationale. Se pencher ainsi sur l'édifice autofictionnel de Madjidi permettra d'esquisser la mise en récit d'une réflexion à la fois esthétique et éthique qui se situe à la lisière entre la fiction et la biographie, entre la littérature et la sociologie. De même, cette étude nous permettra de penser la figure de l'écrivain autochtone par temps de mondialisation.

Dès lors, il nous a paru pertinent de diviser notre étude en trois volets d'analyse nous permettant d'examiner des aspects théoriques, contextuels et littéraires. C'est ainsi que nous esquisserons dans un premier temps la théorisation de l'évolution conceptuelle qui s'est forgée autour de ces individus qui traversent les frontières des classes sociales et que Chantal Jacquet (2014) a nommé sous le terme de transclasse. La contextualisation théorique de cette lézarde dans le socle sociétal nous permettra de mieux appréhender les enjeux et les défis de la mobilité sociale. Nous nous attarderons par la suite sur le parcours biolittéraire de Madjidi dans le but de peaufiner aussi bien son approche littéraire que son statut dans la mosaïque littéraire de l'extrême contemporain. Puis, dans notre troisième volet d'analyse, nous examinerons l'ancrage identitaire esquissé dans *Pour que je m'aime encore*. Pour ce faire, nous suivrons une structure analytique tripartite : nous entamerons l'analyse sur l'itinéraire vers l'âge adulte d'une jeune femme qui ne prétend que trouver sa place parmi ses pairs, les Français ; puis, nous nous attarderons par la suite sur le rôle des modèles scolaires et académiques dans la trajectoire ascensionnelle de la protagoniste et le fossé existant entre le centre et la périphérie ; et, pour terminer, nous nous pencherons sur l'évolution identitaire de la protagoniste à l'âge adulte qui, consciente de l'altérité qu'elle représente ici et ailleurs, fait un retour sur ses origines pour se sentir à sa place. De toute évidence, la réflexion qui se posera au fil des pages nous permettra de réfléchir sur la manière dont la littérature met en valeur l'apport de ces nouveaux intervenants de la mobilité, rend visibles les problèmes les plus pressants auxquels nos sociétés sont confrontées et prône le dialogue transculturel et transnational.

2. Enjeux et défis de la mobilité sociale

La non-reproduction met clairement en évidence les limites de l'idée d'identité et du classement des individus en catégories sociales [...]. L'identité, qu'elle soit personnelle ou sociale, présuppose l'existence d'individus qui restent les mêmes et qui sont réductibles à un certain nombre de caractères persistants malgré le changement. Quelle que soit la définition qu'on lui donne, elle implique toujours la reconnaissance d'un substrat qui demeure à travers toutes les modifications (Jaquet & Bras, 2020 : 106-107).

En toile de fond d'une telle réflexion, la philosophe Chantal Jaquet met en exergue les conséquences associées au déplacement social du point de vue individuel. En effet, l'individu qui traverse la frontière s'éloigne d'un espace connu pour découvrir cet autre espace inconnu, et de ce fait le socle identitaire de l'individu en déplacement y expose les brèches empreintes de son identité d'accueil dans le socle forgé par son identité d'origine.

À cet égard, il convient de rappeler que la perception des phénomènes de mobilité sociale diffère en fonction de la position occupée par le sujet qui les regarde. En effet, « si l'on fait du maintien de son ordre une priorité, le jeu des identités est parfaitement cohérent. L'individu construit ses appartenances en incorporant les normes fondamentales de la distribution sociale » (Martelli, 2016 : 149). Il s'agit toutefois d'un phénomène qui s'est développé « après la seconde guerre mondiale lorsque le concours de recrutement des maîtres s'est adressé aux élèves de troisième des cours complémentaires du cursus dit 'populaire' » (Jaquet, 2020 : 54) et grâce notamment à l'instauration d'un système de bourses qui permettait l'accès des meilleurs élèves des classes régionales à l'enseignement supérieur. La mobilité sociale a également permis le surgissement des talents, de ceux qui « sont censés concilier une large palette de savoir-être, de savoir-faire et de savoir paraître, de connaissances et d'aptitudes émotionnelles, de rapidité mentale et d'intuition et, [...] d'endurance à l'effort » (Dagnaud & Cassely, 2021 : 39-40) et qui se sont taillés, par ailleurs, une place de choix dans les sociétés actuelles.

Ces remarques incitent à penser la mobilité sociale en termes d'apprentissage, car l'individu doit se mimétiser dans la catégorie sociologique d'accueil et, pour ce faire, il doit apprendre les codes langagiers, vestimentaires et culturels. Il s'agit d'un processus de formation qui vise l'acquisition du patrimoine culturel de cette autre strate sociale en cours d'intégration. La conquête de ces codes ne symbolise cependant pas la fin de la quête identitaire, car l'individu en déplacement social se trouve dans une sorte de balançoire imaginaire qui le situe désormais dans l'entre-deux. Ce processus de mobilité sociale présente un nouveau regard sur les itinéraires socioculturels qui se situent dans cet espace transfrontalier du point de vue transculturel. De même, ils évoquent la relation dialogique établie autour des concepts d'identité et d'altérité. Il s'agit, par conséquent, d'un phénomène transversal qui souligne les enjeux et les défis des sociétés actuelles et permet de rendre accessibles des modèles référentiels inscrits dans toutes les formes de visibilité sociale. De ce fait, il convient de s'attarder sur le défi conceptuel qu'implique la définition et le classement de ces agents de la mobilité.

À ce stade de la réflexion, il n'est peut-être pas inutile de se référer aux travaux publiés dans les années 1980 par Vincent de Gaujelac. C'est notamment dans *La névrose de classe* que de Gaujelac (2016 : 33) réfléchit autour de ce « conflit qui émerge au croisement de l'histoire personnelle, l'histoire familiale et l'histoire sociale d'un

individu » en déplacement social. Le sociologue est toutefois conscient de l'ambiguïté intrinsèque à la terminologie qu'il utilise et, de ce fait, il constate qu'il tend :

À associer une notion clinique et une notion sociologique qui n'ont pas de lien direct entre elles : les classes ne sont pas névrosées, les névroses ne dépendent pas des classes sociales. Le terme de névrose en psychanalyse désigne un mode de structuration psychique, alors qu'il est utilisé ici pour décrire un tableau clinique. Le terme de « classe » pourrait laisser supposer que nous présentons une typologie des névroses selon les classes sociales (il faudrait alors mettre des « s » à névrose et à classe), ou qu'il définit les caractéristiques pathogènes des différentes classes sociales, ce qui n'est pas le cas. Nous l'avons pourtant conservé parce qu'il provoque un écho chez les personnes dont les conflits psychologiques sont liés à un déclassement (de Gaujelac, 2016 : 6).

Même si nous constatons qu'il s'agit d'une approche controversée dans la mesure où elle se trouve associée au domaine des maladies mentales, ces propos ont l'avantage de mettre en avant une perspective qui permet de situer le sujet au centre de la problématique.

Puis, le concept de transfuge de classe voit le jour pour désigner ces individus qui gravissent l'échelle sociale. Principalement étudiée dans une perspective sociologique, cette terminologie s'est vite fait une place dans le domaine littéraire grâce notamment aux travaux d'Annie Ernaux et d'Édouard Louis, puis lors de la parution de *Se ressaisir. Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*, sous la plume de la sociologue Rose-Marie Lagrave en 2021. Nous devons toutefois nous interroger sur l'aspect conceptuel de cette manière de désigner les individus en déplacement social, car la notion de transfuge renvoie à la personne qui prend la fuite, et « la fuite a bien souvent mauvaise presse, on la tient en odeur de lâcheté » (Pardo, 2015 : 9). De ce fait, Adrien Naselli (2021 : 29) définit le terme de transfuge comme suit :

1. Personne qui, en temps de guerre, d'hostilités, abandonne son armée, son pays pour passer à l'ennemi. *Synonyme*. Déserteur, traître. *Par extension, rare*. Personne qui fuit quelque chose. 2. *Par analogie*. Personne qui quitte un parti pour passer dans le parti adverse, qui renie, trahit un groupe, une cause. *Synonyme*. Dissident. B. – *Par extension*. [La notion de trahison est atténuée ou inexistante] Personne qui change de milieu, de situation.

Le regard ainsi porté sur le transfuge ne peut être que négatif. De plus, cette notion illustre d'une part la supériorité du regard dominant et traduit d'autre part le sentiment d'illégitimité ressenti par l'individu en déplacement social. La question qui se pose alors est, comment parler et faire parler de ces individus sans pour autant stigmatiser leurs parcours ? Pour Jaquet (2020 : 13-14) :

Afin de donner une existence objective légitime à ceux qui ne reproduisent pas le destin de leur classe d'origine, il convient donc de changer de langage et de produire un concept, en écartant les termes péjoratifs, métaphoriques ou normatifs. Il paraît ainsi plus judicieux de parler de transclasse pour désigner l'individu qui opère le passage d'une classe à l'autre, en forgeant ce néologisme sur le modèle du mot transsexuel. Le préfixe « trans », ici, ne marque pas le dépassement ou l'élévation, mais le mouvement de transition, de passage de l'autre côté. Il est à prendre comme synonyme du mot latin *trans*, qui signifie « de l'autre côté », et il décrit le transit entre deux classes.

Plus tard, Jaquet reviendra sur la conception épistémologique de ce mot à portée ontologique pour affirmer dans l'introduction de *La fabrique des transclasses* (Jaquet & Bras, 2020 : 13) ce qui suit :

Le néologisme « transclasse » que j'ai forgé fait écho à celui de *class-passing* dans le monde anglosaxon et présente l'avantage d'être axiologiquement neutre par rapport à celui de transfuge, de parvenu ou de déclassé, parce qu'il englobe toutes les figures de passage et de migration d'une classe à l'autre, sans préjuger de leur positivité ou de leur négativité. Il met à distance l'imaginaire vertical du haut et du bas en cessant d'appréhender le changement de classe uniquement en termes d'ascension ou de déclassement, d'élévation ou de chute, selon une logique de la réussite et de l'échec, pour le penser dans sa transversalité comme un fait social. Les transclasses désignent littéralement les individus qui, seuls ou en groupes, passent de l'autre côté, transitent d'une classe à l'autre, contre toute attente.

De ce fait, c'est en envisageant la construction de ce néologisme que Jaquet se propose alors d'aborder les enjeux et défis inhérents à la mobilité sociale en termes d'égalité. Dès lors, ces résidents transfrontaliers qui s'identifient à l'Autre et en même temps prônent leurs différences peuvent être classés sous une perspective neutre qui légitimerait leur statut. De même, cette approche proposerait un cadre novateur prônant des sociétés inclusives fondées sur la coexistence et la cohabitation. Faire usage de ce terme au cours de notre analyse implique, donc, dépouiller le regard des possibles jugements de valeurs.

D'autre part, il convient de remarquer que la frontière où se situe l'édifice romanesque madjidien est double car elle illustre aussi bien son itinéraire de transclasse que son parcours migrant du fait de ses origines. C'est alors dans ce contexte que s'attarder sur l'édifice autofictionnel de Madjidi, cette jeune femme née à Téhéran dans les années 1980 et scolarisée en France à l'âge de six ans, permet de rompre le discours

binaire opposant les termes d'identité et d'altérité et d'envisager un construit social basé sur la dynamique des valeurs humaines telles que le respect, la tolérance et l'équité.

3. Écrire à la lisière entre la biographie et la fiction, entre ici et ailleurs

Comme la psychanalyse qui intègre la relation à l'inconnu dans le fonctionnement du psychisme, l'autofiction, avec ses moyens proprement littéraires, intègre cette relation à l'inconnu dans la construction visible de l'identité narrative, jetant constamment le doute sur son statut : sommes-nous dans la réalité ou l'imaginaire ? (Richard, 2013 : 98).

Ces propos d'Annie Richard permettent de penser l'espace transfrontalier que l'autofiction évoque. Il s'agit, en effet, d'une mise en récit qui permet, suivant les propos de Doubrovsky, « de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique » (*apud* Jeannelle & Viollet, 2007 : 65). C'est alors dans ce contexte que les contributions autofictionnelles incitent à accepter l'idée que la projection du regard intime expose un changement de paradigme par rapport aux constructions biographiques notamment étudiés par Philippe Lejeune (1975, 2013, 2014, 2015). De ce fait, le pacte de lecture ne repose plus sur la véracité des événements racontés, mais sur un accord tacite où l'auteur brouille les pistes de l'expérience vécue et c'est au lecteur « de [le] prendre ou non au sérieux, d'accorder [sa] croyance ou de la suspendre » (Richard, 2013 : 54).

Se situer donc à la lisière entre la biographie et la fiction permet ainsi aux auteurs d'exprimer un parcours de vie qui, profondément influencé par les mécanismes de la mémoire, se dessine au moyen de l'émotion et de la subjectivité, mais aussi du romanesque. Nous voici donc face à un filtre qui transforme aussi bien l'expression de l'intime et de l'expérience vécue que la perspective esquissée. À cet égard, nombreux sont les théoriciens qui, tout comme Manuel Alberca (2017 : 51), constatent que :

La autobiografía ha dejado de ser un género necesariamente póstumo o un balance final y único de toda la vida, realizado cuando ya el horizonte vital parece cerrarse. Hoy el género autobiográfico se caracteriza por ser una escritura permanente que hace entregas sucesivas de relatos fragmentarios o temáticos de la propia vida, en los que el autobiógrafo no resume su vida, sino que la construye y la rediseña en cada hecho o vuelta que le da a su relato.

C'est ainsi que nous pouvons affirmer que l'écriture autofictionnelle de Madjidi devient un exemple paradigmatique qui nous permet de nous approcher de ces nouveaux codes esthétiques qui peaufinent le changement de paradigme littéraire de l'extrême contemporain, de « ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer, l'apercevoir, définir son visage » (Chaillou, 1987 : 6), de cette « réalité complexe et poreuse, difficile à catégoriser aussi bien d'un point de vue chronologique [...] que du côté de la classification générique et formelle » (Rolla, 2020 : 32).

À ce stade de la réflexion il convient de signaler que nous aborderons le parcours autofictionnel de cette auteure venant d'ailleurs qui a été scolarisée en France dès son plus jeune âge et, de ce fait, qui partage avec ses collègues de promotion les inquiétudes inhérentes à sa génération. Nous sommes donc face à un exemple emblématique de ces écrivains qui posent un problème du point de vue du classement. Notons, par exemple, que Véronique Porra (2011 : 18) circonscrit son étude intitulée *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1949-2000)* aux écrivains allophones d'expression française qui sont arrivés au français à partir de quinze ans, parce qu'elle considère que « le changement de langue pour l'écriture romanesque n'est plus le résultat de la socialisation parentale mais [...] un choix délibéré de l'individu ». C'est ainsi qu'elle consacre son étude « aux écrivains dont une partie de la critique affirme qu'ils ont le français comme “langue d'adoption” pour les distinguer des écrivains pour lesquels le français est “langue maternelle” ou “langue seconde” » (Porra, 2011 : 18). Mais, qu'en est-il du point de vue théorique de ces autres auteurs qui, tout comme Madjidi, sont arrivés au français bien avant ?

Loin d'avoir une réponse concrète, nous nous permettons d'aborder les questionnements existentiels de Madjidi dans l'objectif de penser la figure de l'écrivain autochtone par temps de mondialisation. Dès lors, comment classer donc ces auteurs ? À notre avis, classer cette auteure au rayon de littérature française serait inexact, car cela effacerait ses origines iraniennes. En revanche, classer cette auteure sous l'étiquette de « littérature francophone en France revient le plus souvent à établir une distinction avec la littérature française » (Porra, 2018 : 8). La question qui se pose alors tourne autour de l'option la plus à même de classer ce corpus d'écrivains venus très jeunes au français qui « se réclament parfois de la citoyenneté de résidence comme fondatrice de droits et d'appartenances ethniques, religieuses ou culturelles venues d'ailleurs » (Wihtol de Wenden, 2013 : 14). Nous constatons, par conséquent, qu'il s'agit d'un débat qui reste pour l'instant ouvert et qui repose, à notre avis, sur une réflexion personnelle de l'écrivain lui-même. De même, cette réflexion nous permet « de sortir des modèles binaires et unilatéraux (du pays d'origine au pays d'accueil) pour souligner la circulation multilatérale accélérée des hommes et des idées au sein des réseaux aux ramifications de plus en plus complexes » (Alfaro, Sawas & Soto, 2020 : 11).

C'est alors dans ce contexte que nous inscrivons l'édifice narratif de Maryam Madjidi. Intitulé *Marx et la poupée*, son premier roman autofictionnel est vite remarqué par la critique et obtient, par ailleurs, le Prix Goncourt du Premier Roman en 2017. Il s'agit d'un récit qui s'articule autour de la réflexion inhérente aux itinéraires transnationaux et qui couvre la période de construction identitaire s'étendant jusqu'à l'âge adulte, jusqu'à ce que la protagoniste accepte sa double appartenance. De ce fait, l'avènement à l'écriture de cette professeure de FLE à la Croix Rouge illustre le chemin de la migration et expose avec maîtrise les différentes étapes de l'accomplissement personnel des individus aux identités multiples. Madjidi représente ainsi la figure du passeur

interculturel aussi bien pour ses lecteurs que pour ses étudiants, ces mineurs non accompagnés qui arrivent en France et qui doivent acquérir les compétences sociolinguistiques nécessaires pour réussir leurs processus d'intégration dans les plus brefs délais.

C'est toujours dans cette perspective de transmission que l'auteure reprend son parcours personnel sous le prisme du littéraire et donne vie à un conte illustré intitulé *Je m'appelle Maryam*. Publié en 2019 aux éditions l'École des loisirs, ce travail de réécriture vise à offrir aux enfants migrants une histoire où ils puissent se refléter pour mieux appréhender la réalité qu'ils vivent. Ce texte offre également aux enfants issus de familles monoculturelles l'expérience de l'entre-deux. Il s'agit, en effet, de partager d'autres récits de vie pour apprendre ce qui se joue dans le quotidien de ces enfants qui viennent d'ailleurs et promouvoir, par la même occasion, des valeurs humaines telles que l'acceptation, le respect et la fraternité. *Mon amie Zahra*, publié en 2021 dans la même maison d'édition, poursuit cette voie littéraire adressée aux plus jeunes dans l'objectif de promouvoir l'avènement d'un nouveau paradigme sociétal de tolérance, d'inclusion et de solidarité.

Puis, en août 2021, Madjidi publie *Pour que je m'aime encore*. Il s'agit d'une deuxième aventure romanesque où l'auteure, « au moyen d'une poétique et d'une thématique proche de l'expérience vécue, [...] sublime le caractère interculturel de l'identité » (Soto, 2019 : 424). En effet, si dans *Marx et la poupée* Madjidi explore sa traversée transfrontalière du point de vue transnational, dans *Pour que je m'aime encore* l'auteure se focalise sur sa migration sociale. À cet égard, il convient de signaler la manière dont ce titre, fort évocateur par ailleurs, met en lumière l'importance accordée à l'écriture et au témoignage en termes de réconciliation intime. Madjidi expose ainsi dès la couverture un écueil majeur de ce livre : que faut-il faire pour s'accepter soi-même ? Et c'est au fil des pages que le lecteur découvre la négation identitaire de cette jeune fille qui refuse son corps, ses origines, sa pauvreté, sa banlieue. Le lecteur accompagne dès lors Maryam (nom de la triade auteure-narratrice-protagoniste) dans sa propre traversée transfrontalière au-delà du périphérique, vers le centre-ville parisien. C'est dans cette quête identitaire que Maryam s'attache à « trouver l'ascenseur qui [la] ferait monter aux étages supérieurs » (Madjidi, 2021 : 167). Nous constatons, par conséquent, que Madjidi inscrit son projet narratif dans un sujet d'actualité qui met en question l'illusion méritocratique (Guilbaud, 2018) et, de ce fait, le système de promotion sociale.

4. *Pour que je m'aime encore*, itinéraire d'une transclasse venue d'ailleurs

Si « vivre, c'est passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner », le choc est parfois brutal. Des murs réels ou invisibles se dressent sur mon chemin, des enceintes m'encerclent, m'emprisonnent plus qu'elles ne me protègent. Il faut trouver les failles, se faufiler, se frayer un chemin, l'effraction se fait discrète, j'emprunte la petite porte pour être, comme disent les poètes contemporains, « dans la place » (Marin, 2021 : 12).

Les propos de la philosophe française Claire Marin exposés ci-dessus expriment la dynamique du déplacement ainsi que le sentiment d'inconfort que l'individu peut éprouver lorsqu'il emprunte le chemin de la migration, qu'elle soit géographique ou sociale. Ces propos mettent aussi en exergue l'importance accordée aux espaces tangibles ou symboliques dont il faut s'emparer pour se sentir à sa place. Gravier les échelons des classes sociales implique, en effet, se déplacer pour trouver une place car « la hiérarchie des places classe et déclasse » (Marin, 2021 : 11). Mais, pourquoi existe-t-il un certain nombre d'individus en mobilité sociale qui essaient de se frayer un chemin vers la conquête d'une place à soi ? De toute évidence, l'enjeu n'est pas mince car, à l'instar de Marin (2021 : 11), nous concevons « la place comme la garantie d'une stabilité, d'une continuité, elle répond sans doute à un certain besoin d'ordre, de définition, de distinction ».

Entamer, en conséquence, la traversée transfrontalière invite à surmonter un certain nombre d'obstacles,

Des architectures et signalétiques invisibles [qui] interdisent [le déplacement] : lignes de couleur, plafond de verre, logique de l'enclos [...]. Les espaces sont étanches, cloisonnés, on ne passe pas de l'un à l'autre se laissant dériver, en suivant la pente. Il faut l'escalader, abattre les cloisons et les murs. Ou, plus prudemment, apprendre les sésames, déchiffrer les codes, s'initier à la langue (Marin, 2021 : 12-13).

Nous voici donc face à un questionnement qui relève aussi bien du géographique et du social que de l'existential d'autant plus dans un monde où, soudain, la crise sanitaire nous a obligés de rester en place, non pas à notre place, mais là où nous étions au moment où le confinement global a commencé. *Être à sa place* devient, par ailleurs, l'enjeu phare d'une réflexion qui imbrique une multiplicité de perspectives et met en lumière la manière dont la littérature permet d'aborder les questionnements qui habitent nos sociétés actuelles. Et, pour ce faire Marin (2021) se penche dans son dernier essai sur des itinéraires qui s'éloignent des trajectoires sociales prévisibles, qui rompent avec les parcours archétypaux et qui permettent, par conséquent, de rendre visibles les nouveaux agents de la mobilité.

De toute évidence, le parcours romanesque de Madjidi s'inscrit au cœur de cette réflexion qui nous permet de concevoir la mosaïque de création littéraire comme un champ d'étude relevant des questionnements ontologiques, ainsi que de l'engagement littéraire. Entendu comme « une tentative tout à fait contemporaine de conjuguer éthique et esthétique » (Chaudet, 2016 : 203), l'engagement littéraire de Madjidi est ici abordé à partir de l'analyse de la rhétorique et du romanesque. Il convient toutefois de signaler que la manière dont nous entendons la poétique embrasse la perspective abordée par Chaudet (2016 : 84-85), lorsqu'elle affirme que l'analyse littéraire « ne se limite pas à une étude de phénomènes stylistiques. [...] Par ailleurs, dégager de grandes

stratégies poétiques de dénonciation ne s'oppose pas à une contextualisation ni à une lecture sociocritique des œuvres ». C'est pourquoi nous proposons ici une analyse située à la lisière entre la littérature et la sociologie, entre la biographie et la fiction.

Il nous apparaît essentiel de diviser notre analyse en trois axes suivant la chronologie axiologique du passage de l'enfance vers l'âge adulte. Les différentes étapes du parcours vital de la protagoniste se trouvent ainsi profondément marquées par ces espaces qui évoquent le cheminement vers soi et qui construisent l'itinéraire académique en France. À cet effet, nous nous pencherons dans un premier temps sur le passage qui mène la protagoniste vers l'âge adulte et qui situe la négation du soi au cœur de la réflexion. Il s'agit, par conséquent, d'analyser d'abord la manière dont la construction identitaire de la protagoniste se trouve profondément marquée par ses origines iraniennes et le besoin d'intégration. Nous examinerons par la suite la traversée transfrontalière qu'entreprend la jeune Maryam dans l'objectif de ne pas stagner dans sa banlieue, de trouver sa place ailleurs, de s'en sortir. C'est d'ailleurs à travers cette pérégrination que Maryam, alter ego de l'auteure, tente de se frayer un chemin à travers l'excellence académique. Puis, pour clore ce volet d'étude, nous nous focaliserons sur la manière dont la protagoniste revient aux sources pour s'accepter soi-même et se sentir à sa place dans l'entre-deux.

4.1. Trouver sa place : le parcours autofictionnel vers l'âge adulte

La lecture commence comme suit : « ce livre est une œuvre de fiction. Par conséquent, toute ressemblance avec des situations réelles ou des personnes existantes ou ayant existé n'est ni fortuite ni involontaire » (Madjidi, 2021a : 4). De toute évidence, Madjidi se sert de cette affirmation paradoxale située en périphrase du roman pour exposer au lecteur la portée autofictionnelle de son entreprise romanesque. C'est alors en s'inscrivant dans le cadre théorique créé par Serge Doubrovsky en 1975 (Grell, 2014) que Madjidi s'érige en exemple paradigmatique de ce corpus d'écrivains qui dessine une géographie singulière de l'Europe.

Madjidi se sert ainsi de cette pratique littéraire pour dessiner l'autoportrait de Maryam, une jeune fille d'immigrants vivant en banlieue parisienne et aspirant à « recevoir de futures médailles d'excellence » (Madjidi, 2021a : 168). L'originalité de cette mise en récit réside non seulement dans la thématique abordée sous la polyphonie discursive de deux voix -l'une ancrée dans le passé et l'autre qui, inscrite dans le présent, réfléchit à ces années passées-, mais aussi dans la perspective esquissée. En effet, l'auteure expose son parcours adolescent, cet âge décrit par Proust dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (apud Madjidi, 2021a : 6) comme un temps où, « tout entouré de monstres et de dieux, on ne connaît guère le calme. [...] Plus tard on voit les choses d'une façon plus pratique, en pleine conformité avec le reste de la société, mais l'adolescence est le seul temps où l'on ait appris quelque chose ». Rappelons au passage que « l'adolescence en tant que construction sociale implique une diversité de modèles. Loin d'être une constante universelle, la définition de cette période de développement

physique et psychologique varie en fonction des influences socioculturelles [...] et économiques » (di Cecco, 2009 : 12). De même, l'adolescence représente cette période qui précède l'âge adulte où le sujet témoigne d'une série de changements physiques et met en question les piliers fondés par cet entourage stable que symbolise la famille. En effet, l'adolescence est cette « période de transgression, construite autour des images de révolte, de conflit avec les adultes, de crise et d'expérimentation sexuelle » (di Cecco, 2009 : 9). Dès lors, c'est donc cette non-conformité inhérente à l'adolescence qui sera exposée au cours de huit chapitres -intitulés « L'adversaire », « Les déshérités », « La lignée », « Initiations », « Vainqueurs et vaincus », « Le fief », « La conquête » et « La désertion » – qui articulent le roman.

En outre, étant le seuil entre le texte et le hors-texte, le paratexte sert ainsi à l'auteure à donner une idée sur le message qu'elle veut transmettre au fil de pages. De ce fait, c'est en livrant une référence à Proust dans le paratexte que l'auteure s'inscrit dans le socle littéraire français et expose l'importance accordée au rapport à la culture dans sa trajectoire personnelle. Les références explicites ou implicites à Proust au long des pages semblent également orienter le lecteur vers d'autres lectures qui occupent une place de choix dans la dimension scripturale madjidiennne. L'espace romanesque devient ainsi un espace transfrontalier où l'auteure tisse à travers les pratiques intertextuelles son rapport à la culture française et, en même temps, elle évoque un effet intellectuel et émotionnel chez le lecteur. De ce fait, d'après Cyril Barde et Maxime Triquenaux (2016 : 3) « l'enjeu intertextuel est dès lors politique : il consiste à produire du commun, à faire des ponts entre les histoires vécues et racontées, à créer un groupement de noms et de textes qui rompt la solitude et offre la possibilité d'une expérience de partage ».

En outre, l'auteure cite d'autres références littéraires telles que « les *Tom-Tom et Nana*, les livres de la bibliothèque rose, les romans d'Azouz Begag puis ceux de Maupassant, de Zola » (Madjidi, 2021a : 89) ou encore « Baudelaire, [...], Sartre et Beauvoir, [...] Malraux » (Madjidi 2021a : 169) pour ancrer son héritage culturel dans le socle littéraire français. À cet égard, il convient de signaler que l'intertextualité revêt une acuité particulière dans le parcours des transclasse. Il s'agit d'une pratique qui rend visible la manière dont :

Le transclasse se met à dévorer les livres de façon parfois boulimique et à fréquenter assidûment les lieux de culture. L'abolition de la distance est ainsi vécue sur un modèle à la fois topologique et chronologique, de sorte que le parcours du transclasse est aussi bien un saut d'obstacle qu'une course contre la montre, un colmatage des trous que l'acquisition d'un savoir en accéléré (Jaquet, 2020 : 146).

Dès lors, nous pouvons affirmer que la quête de l'inaugural du roman ici objet d'étude s'inscrit dans l'écriture d'un livre sur l'adolescence d'une jeune issue de la

migration et qui rêve de quitter l'espace périphérique qu'elle occupe pour atteindre le centre, entendu dans sa double dimension citadine et socioculturelle. De ce fait, l'expérience de l'entre-deux tracée au fil des pages dessine les contours de la construction identitaire d'une héroïne qui erre et expérimente pendant toute la trame du récit en quête de l'adéquation à soi. Dans le chemin vers l'acceptation de soi, l'auteure se focalise notamment sur la projection d'une négation identitaire où tout ce qui définit de manière singulière cette jeune est perçu comme source d'exclusion, comme stigmate d'une vie médiocre.

Pour que je m'aime encore devient alors le bilan, à l'âge adulte, des illusions et des rêves d'une adolescente qui « vise la promotion de soi et se nourrit de l'émulation avec les autres » (Jaquet, 2020 : 27), soulignant rétrospectivement ses ambitions et ses aspirations. À cet égard, il convient de signaler que nous entendons l'ambition comme cet appétit personnel qui « n'est pas systématiquement synonyme d'arrivisme ou de carriérisme [...] [à nos yeux] elle n'est ni bonne ni mauvaise intrinsèquement » (Jaquet, 2020 : 29). Nous tenons, par conséquent, à dépouiller le regard de tout jugement de valeur sur ce terme dont « le ressort [...] est le désir de se dépasser et de se déplacer pour occuper le rang des premiers et faire la course en tête » (Jaquet, 2020 : 27-28), car ce ne sont que les actes menés pour combler cet appétit qui peuvent déceler les tendances positives ou négatives. À l'instar de Jaquet (2020 : 31) nous pouvons affirmer que :

Dans le cas de la non-reproduction, [l'ambition] implique la représentation d'un modèle autre que le modèle dominant et l'existence d'un désir de le réaliser. Autrement dit, l'ambition n'est pas la cause première, elle est l'effet d'un processus qui combine une détermination cognitive, l'idée d'un modèle, fût-elle confuse, et une détermination affective, le désir de l'accomplir.

C'est alors dans ce contexte que la narratrice intradiégétique expose la prise de distance par rapport à son identité d'origine. Il s'agit d'un positionnement qui commence par la négation de soi à travers le rejet d'un physique qui la renvoie constamment à cette Autre venant d'ailleurs. De ce fait, nous pouvons affirmer que l'auteure expose des premières lignes le point d'orgue de la réflexion romanesque : le sentiment d'étrangeté. En effet, Madjidi (2021a : 13) écrit :

Adolescente, j'étais franchement laide. Une tête épouvantable. Mes cheveux frisés, épais, bouclés formaient une boule compacte sur ma tête, si compacte que le vent ne pouvait y pénétrer pour les soulever comme à la télé dans les publicités pour shampoing. Quand une de ces publicités passait, j'étais subjuguée et mes yeux suivaient la danse des cheveux légers et doux qui glissaient entre les doigts comme de la soie ou du satin.

De toute évidence l'aspect physique et l'esthétique exposent le premier point de repère de cette étrangeté que cette « adolescente désirant ardemment rejoindre et

intégrer les canons de beauté occidentale » (Madjidi, 2021a : 20) représente aux yeux de ses pairs. C'est pourquoi, la jeune Maryam voulait « polir, lisser, raboter les bosses, les âpretés, la rugosité de l'étrangère, dont ces cheveux étaient la parfaite incarnation » (Madjidi, 2021a : 17-18). En effet, elle « ne voulait pas de cette chevelure de métèque qui trahissait [s]es origines lointaines » (Madjidi, 2021a : 17).

La pilosité devient aussi un enjeu majeur dans la construction identitaire de cette jeune femme qui s'écrie au premier chapitre :

Cette tête, je n'en voulais pas. Qu'on la découpe et qu'on en mette une autre à la place.

Une belle tête de Française, avec deux sourcils distincts et séparés, laissant la voie ouverte à mon nez pour s'étendre et se perdre dans mon front. En séparant le nez du front, ce mono-sourcil était une frontière qui divisait, enfermait, excluait.

[...] Je rêvais d'une belle bouche vierge de tout duvet.

[...] Cette moustache était la négation de ma féminité naissante et timide, un frein à mon épanouissement sexuel. Il fallait l'éradiquer. J'avais désormais presque 14 ans et je voulais être femme (Madjidi, 2021a : 22-23).

Madjidi construit ainsi son chemin vers l'âge adulte sur un récit de vie fondé sur la fragilité de l'apparence. La pilosité devient l'un des enjeux phares dans la construction identitaire de cette adolescente qui se focalise sur cet aspect corporel comme élément disruptif dans son chemin vers l'âge adulte, vers sa féminité, mais aussi vers son intégration dans la société française. À cet effet, Marin (2021 : 73) réfléchit autour de ce que les soins esthétiques représentent du point de vue féminin et déclare avec justesse :

Le soin de soi est un faux-semblant, il répond au moins autant à des injonctions extérieures qu'à un vrai rapport à soi. Ce n'est pas tant un soi pour soi, qu'un soin de soi pour autrui. Ce souci du corps est la condition pour continuer à exister socialement. Même le fait de prendre soin de soi relève d'une exigence sociale implicite. Ce n'est pas un soin de la douceur et du plaisir pris dans la relation sensible à soi, il est traversé de la tension que crée cette attente intériorisée.

C'est alors dans ce contexte que nous pouvons affirmer que Madjidi, au moyen de l'autofiction, décrit le questionnement ontologique inhérent aux identités multiples sous une perspective féminine. En effet, le regard sexué de l'expérience vécue symbolise un aspect important dans l'expression discursive de l'intime, puisque « la vision qu'on a du monde et de la culture n'est pas la même selon que les femmes y apparaissent seulement en position d'objets, d'inspiratrices ou de lectrices, ou si elles figurent aussi en position de productrices et créatrices » (Planté, 2003 : en ligne). Dès lors, Madjidi se penche sur le caractère socialement construit de « l'ontologie genrée » (di Cecco,

2009 : 11) à travers les métamorphoses corporelles de la protagoniste en fonction des pratiques de beauté telles que l'épilation, mais aussi les métamorphoses corporelles associées au passage de l'enfance à l'âge adulte sous un prisme féminin. Le corps devient ainsi ce premier espace dont il faut s'emparer pour se sentir à sa place. Se sentir à l'aise dans ce corps changeant symbolise l'acceptation de sa double appartenance car l'aspect physique représente la première frontière existante entre le monde extérieur et le monde intime.

La manière de voir et d'appréhender le monde représente le deuxième axe porteur d'altérité au cœur de sa famille. De ce fait, la jeune femme s'écrie :

Je n'en pouvais plus d'être différente. Depuis notre arrivée en France on ne faisait rien comme les autres. On ne pouvait pas simplement se fondre dans la masse, faire comme eux, se comporter comme des vrais Français [...]. Non, il fallait que la différence émerge et dégage sa sale odeur (Madjidi, 2021a : 69-70).

Le discours binaire qui provoque l'exclusion devient l'épicentre du sentiment de rejet envers les origines socioculturelles de cette jeune fille pour qui son statut d'étrangère renvoie à un parfum immonde, métaphore de décadence. Notons toutefois que ce rejet s'avère un sentiment paradoxal, car si la jeune Maryam refuse de s'accepter elle-même et tient à se comporter comme les Français de souche, elle défend corps et âme ce que sa famille représente à ses yeux. C'est dans ce contexte que, face au mépris de sa tante « la Grosse Bertha » (Madjidi, 2021a : 79), Maryam réfléchit sur le besoin de se faire accepter par l'Autre au détriment de soi :

Se faire accepter d'elle, qu'est-ce que cela voulait dire ? Et pourquoi cherchait-on à le faire ? Pourquoi ne cherchait-elle à se faire accepter de nous ? Ça aurait été logique non ? Nous étions une famille, nous étions plus nombreux, nous avions une même culture, une même langue, une même cuisine, c'était elle l'étrangère qui venait chez nous mais c'était à nous de nous faire accepter d'elle ? (Madjidi, 2021a : 81).

La révolte de la protagoniste met en lumière l'absence de sentiment de honte envers ses origines iraniennes. La honte se trouve ainsi liée à la précarité économique, au « spectre de l'exil » (Madjidi, 2021a : 69) et à la banlieue, cette « matrice dracéenne » (Madjidi, 2021a : 133) qui lui faisait éprouver « la peur d'[y] rester enfermée » (Madjidi, 2021a : 160). Rappelons au passage que la honte est une sensation liée au sentiment d'infériorité et qui, par conséquent, « repose le plus souvent sur l'imagination d'un regard extérieur désapprobateur, de sorte que le sujet se voit avec les yeux qu'il prête à autrui et voudrait se cacher ou disparaître sous terre, mais il ne le peut, parce qu'il est scindé en deux : à la fois juge et jugé » (Jaquet, 2020 : 167). De ce fait, nous pouvons affirmer que ce n'est pas la quête identitaire du point de vue transnational qui stigmatise la jeune Maryam, mais la honte sociale. L'itinéraire du sujet

transclasse se profile ainsi dans les projets d'avenir de cette jeune fille qui rêvait du « gâteau de l'élite » (Madjidi, 2021a : 199).

4.2. Se faire une place : le fossé entre le centre et la périphérie

Longtemps je me suis ennuyée en classe. Une main posée sous mon menton, l'autre tenant mon stylo, je fixais le grand tableau blanc [...]. Sur le tableau blanc, j'écrivais mon évasion de la classe, du collège, de la banlieue, du monde extérieur qui m'entourait.

Je me reposais sur mes facilités. Le niveau général de la classe étant faible, avec un peu de travail et d'assiduité, je figurais parmi les trois premiers de la classe chaque année (Madjidi, 2021a : 151)

L'incipit du septième chapitre cité ci-dessus représente un nouveau clin d'œil à Proust. C'est ainsi, en adaptant le célèbre incipit proustien « longtemps, je me suis couchée de bonne heure » (Proust, 2010 : 5), que l'auteure rend visible son ancrage intellectuel à travers cet héritage des classiques qu'elle dévorait la nuit (Madjidi, 2021a : 89). L'usage, par l'auteure, de cette référence au début du chapitre intitulé « La conquête », n'a dès lors rien d'anodin. Ce titre fort évocateur met en avant le champ lexical de la domination et de la guerre qui prédomine dans les titres des huit chapitres qui articulent le roman. Madjidi inscrit ainsi son édifice romanesque dans le parcours d'une combattante, dans une atmosphère de conflit qui traduit la difficulté du chemin emprunté vers l'ailleurs.

De même, la citation évoquée ci-dessus introduit un nouvel espace de socialisation où l'auteure établit une relation dialogique entre l'identité et l'altérité et qui contribue, par ailleurs, à l'évolution identitaire de la protagoniste : l'école. C'est dans ce contexte que l'incipit du quatrième chapitre se termine comme suit :

Toute ma scolarité s'est déroulée en ZEP : zone d'éducation prioritaire. Où se plaçait la priorité ? Qui était prioritaire ? Pour nous, ce sigle correspondait à [...] zone d'éducation précaire.

On avançait, c'est tout. Certains restaient sur le carreau, d'autres étaient orientés dans des filières moins prestigieuses pour travailler plus rapidement et durement que les autres, et il y avait ceux qui franchissaient les étapes. Mais où allions-nous vraiment ? Que valait un bac obtenu dans un lycée de ZEP de la Seine-Saint-Denis ? (Madjidi, 2021a : 104).

Le dédoublement de la voix narrative permet à l'auteure de prendre de la distance avec l'expérience vécue lors de l'adolescence et d'introduire une voix critique envers le discours de la méritocratie. Ces propos nous incitent à penser que « le modèle scolaire n'est pas une panacée » (Jaquet, 2014 : 52) et « [qu']il n'existe pas d'école parfaite, ni d'école qui illusoirement promettrait de gommer toutes les différences sociales » (Peugny, 2013 : 88). Or, la jeune Maryam est persuadée que « les notes

n'étaient qu'un moyen de constituer un bon dossier et d'accéder à un ailleurs situé de l'autre côté du périphérique » (Madjidi, 2021a : 152) ce qui fait de l'école le pont symbolique traversant la frontière de la périphérie vers le centre, de Drancy vers Paris, de son lycée en zone ZEP à la « Voie royale » (Madjidi, 2021a : 166). La jeune Maryam croyait fermement que « grâce à l'école, le gros gâteau de l'élite républicaine, [elle] y avai[t] droit aussi et [elle] aurai[t] [s]a part un jour » (Madjidi, 2021a : 105). Elle affirme de ce fait : « adolescente, je croyais naïvement en l'école républicaine, je croyais en la réussite par l'école, je croyais en l'égalité des chances et je savais que c'était elle qui me permettrait de quitter un jour ma banlieue » (Madjidi, 2021a : 105).

La place accordée à l'école dans le parcours ascensionnel des transclasses s'avère essentielle, car c'est à travers cet espace académique que les individus peuvent appréhender le legs culturel français à travers l'acquisition de connaissances et la maîtrise du langage. À ce stade de la réflexion, force est de constater que le rôle des enseignants est capital dans la traversée transfrontalière de ces individus, « miraculés scolaires dont la réussite s'explique davantage par la contribution de ces avantages secondaires que par une intervention divine » (Guilbaud, 2018 : 228). À cet effet, « dans les pays où il existe un système d'instruction publique, le modèle scolaire joue un rôle essentiel, car il se présente comme une alternative au modèle familial et social dominant » (Jaquet, 2020 : 46). Et c'est par ailleurs dans ce contexte que le quatrième chapitre de ce roman est dédié aux « Vainqueurs et vaincus », à « ces femmes et ces hommes, véritables machines de guerre de la ZEP » (Madjidi, 2021a : 109). Il s'agit d'un chapitre où Maryam dessine le portrait de ces professeurs qui configuraient les éléments cosmogoniques de son école. Il s'agit aussi d'un chapitre où le lecteur constate la gratitude que la jeune Maryam exprime envers ses enseignants lors qu'elle affirme : « ce sont eux qui m'ont donné envie d'étudier, de réussir, de croire en moi et de me sortir de la tête l'idée que je venais d'une banlieue et d'un collège poubelles » (Madjidi, 2021a : 110).

Nous devons toutefois constater, à l'instar de Jaquet (2020 : 53),
[Qu']il serait illusoire de croire que la non-reproduction serait
entièrement liée à l'existence de clercs et de modèles scolaires
imités par les individus qui s'identifient à eux par une sorte de
phénomène transférentiel et qui suivent leur exemple pour se
frayer leur propre voie. Elle repose en effet sur des conditions
économiques et politiques.

De ce fait, il convient de signaler que Maryam est née dans une famille d'intellectuels iraniens qui, bien qu'ayant vécu un déclassement social lors de leur arrivée en France, proposent une atmosphère culturelle favorable à la maison et supposent un autre modèle auquel se référer dans la projection socioprofessionnelle. C'est dans ce contexte que Maryam s'inscrit en hypokhâgne au Lycée Fénelon et qu'elle se fixe l'objectif de faire « une prépa littéraire Lettres Sup, [...] [de passer le] concours de l'École Normale Supérieure [...], et [de] passer l'agrégation pour devenir professeur à

l'université » (Madjidi, 2021a : 167). Elle commence donc « La désertion », titre donné au huitième et dernier chapitre de ce roman protéiforme imbriquant la perspective de la jeune Maryam sous forme de roman et la voix de Maryam adulte sous forme de journal intime, situé par ailleurs à l'excipit de chaque chapitre.

Séduite par le projet vital que cette nouvelle étape symbolisait à ses yeux, la jeune Maryam commence son voyage initiatique vers le centre par des petites incur-sions avant la rentrée. Notons par exemple comment la narratrice remémore la manière dont elle séchait les cours pour :

Aller [s]e poster devant le lycée Henry IV ou Fénelon pour voir les élèves entrer et sortir. Depuis, le trottoir d'en face, [elle] observai[t] attentivement leur visage, leur tenue, leur façon d'être, de parler, de rire. [Elle] ne leur ressemblai[t] pas, c'était indéniable, mais [elle] sentai[t] qu'[elle] pourrai[t] un jour les approcher et faire partie de leur monde. [...] [Elle] les observai[t] dans le but de les imiter (Maryam, 2021a : 171).

La ville de Paris devient un espace mythique qui symbolise le sommet d'une projection ascensionnelle qui ne se résume pas à l'excellence académique, car la mimésis comportementale représente aussi pour le transclasse l'un des défis à relever dans leur processus d'intégration sociale. Pour ce faire, Maryam allait en outre avec une amie au jardin du Luxembourg pour commenter « le look des Parisiens et Parisiennes, [pour] chopp[er] de nouvelles idées vestimentaires » (Madjidi, 2021a : 170), puis elle rentrait en RER jusqu'à Drancy. Le train représente, par conséquent, le pont entre le réel et l'imaginaire, entre la vie qu'elle avait et la vie dont elle rêvait, entre le pavillon où elle habitait et les « appartements luxueux et confortables » (Madjidi, 2021a : 171) où elle s'imaginait vivre.

C'est dans ce contexte qu'elle entreprend le chemin inverse lors de sa rentrée :

Je sors du RER B à la station Saint-Michel et d'un pas ferme je me rends au 2, rue de l'Éperon. La tête haute, je passe devant les crêperies de la rue Saint-André-des-Arts, je souris aux passants, j'aimerais leur dire que c'est ma rentrée en hypokhagne. J'y suis. Je regarde le drapeau français flotter et caresser le fronton du bâtiment sur lequel est gravé en lettres capitales LYCÉE FÉNELON.

Maryam prend, heureuse, la fuite d'une cité « glauque [...] [où elle] avai[t] toujours l'impression qu'[ils] étai[ent] mis à l'écart » (Madjidi, 2021a : 205). Cependant, fière d'avoir été acceptée dans « l'un des trois meilleurs » lycées franciliens (Madjidi, 2021a : 169), Maryam « regarde les visages, les looks, les attitudes de celles et ceux qui seront dans [sa] classe. Beaucoup de visages blancs, de la blondeur, des teints frais et des yeux clairs, ça sent la bonne famille et la bouffe saine » (Madjidi, 2021a : 178). Elle constate dès lors qu'elle se trouve dans un groupe composé de 55 étudiants, dont « quatre filles venaient de banlieue parisienne “défavorisée” » (Madjidi, 2021a : 184).

La fragilité de l'apparence émerge de nouveau dans cet espace qu'elle aspire à conquérir. Puis, cette filiarisation dans l'enseignement supérieur met en lumière la prise en compte des inégalités académiques dans le modèle scolaire français dès son « premier cours de philo [qui] fut un choc [...] [car] le français [lui] était devenu une langue étrangère » (Madjidi, 2021a : 184). Une semaine lui suffit pour comprendre qu'elle ne pourrait « jamais être comme eux, [qu'elle avait] été acceptée en classe prépa parce qu'[elle] faisai[t] partie du quota de banlieue » (Madjidi, 2021a : 187).

Cet épisode expose l'écart existant entre le centre et la périphérie dans la formation malgré les dispositifs institutionnels mis en place dans l'objectif de faciliter l'accès des lycéens issus des milieux populaires aux filières d'excellence. À cet égard, la sociologue Camille Péugny (2013 : 89) constate que même si ces dispositifs visent un objectif louable, ils devraient intervenir dans les premières étapes du parcours scolaire « pour avoir un effet significatif sur l'égalisation réelle de chances sociales. En effet, ils profitent à des lycéens issus de milieux défavorisés, qui [...] sont déjà statistiquement des 'survivants' dans un système éducatif qui exclut très rapidement les enfants des milieux les plus populaires ». De même, Peugny (2013 : 73) attire l'attention sur la segmentation sociale dans les filières d'excellence et insiste sur le fait que :

La prise en compte du système des classes préparatoires et des grandes écoles vient encore accentuer les inégalités sociales de cursus dans l'enseignement supérieur. 51% des élèves des « grands établissements » ont un père cadre ou exerçant une profession intellectuelle supérieure (et 4% un père ouvrier).

Dans ce contexte, les rapports interpersonnels que la protagoniste établit au Lycée sont fondés sur la différence. La première personne qui s'adresse à elle lui fait remarquer qu'elle a « un petit accent » (Madjidi, 2021a : 188) qui d'après son interlocuteur provient de ses origines iraniennes, mais en réalité cet accent porte l'altérité inhérente à l'autre côté du périphérique, cette réalité qu'elle aspire à quitter (Madjidi, 2021a : 189-190). Puis, la deuxième personne qui entame une conversation avec elle s'appelle Clémentine et lui pose la question des métiers des parents. Cette situation lui provoque un malaise profond et Maryam s'écrie :

C'est comme si [Clémentine] nous avait déshabillées avec sa question sur la profession de nos parents. Soudain, la classe sociale s'étalait, éventrée au grand jour.
J'ai ressenti une peine immense, une pitié qui me serrait le cœur pour moi, pour nous, nos parents, notre 93, notre présence dans cette classe, cette cantine.

Voici un épisode qui, comblé de stéréotypes, met en lumière le violent décalage existant entre le centre que Clémentine et les classes préparatoires représentent aux yeux de Maryam et la périphérie qu'elle habite car même si elle n'y est pas, cette altérité sera toujours en elle.

4.3. Être à sa place : l'acceptation de la double appartenance

Les sentiments d'inconfort et de lassitude ressentis lors de son passage en hypokhâgne provoquent la révolte de la protagoniste. Elle se sent trahie par ce système qui devait lui permettre de « prendre la fuite, partir, s'arracher, lever l'ancre, se déraciner, déplacer le chez-soi ailleurs et lutter avec l'illusion d'être libre » (Madjidi, 2021a : 148). De ce fait, la jeune Maryam réalise que ce dont elle rêvait n'était que « l'illusion d'une illusion » (Madjidi, 2021a : 199) et elle reprend avec force un esprit critique en affirmant : « on m'a menti en me faisant croire que j'avais ma place en hypokhâgne, je me suis menti à moi-même en croyant que la voie royale était la mienne. L'égalité des chances, l'école de la République, le gâteau de l'élite, c'était franchement indigeste » (Madjidi, 2021a : 199). À la croisée de deux mondes, Maryam quitte les classes préparatoires pour s'inscrire en DEUG à la Sorbonne.

Un nouveau cheminement vers la réussite se dessine alors dans le sentier de cette jeune fille qui conteste cette place qu'on lui a accordée en classes préparatoires et prend le large pour revendiquer une place ailleurs. Et c'est par ailleurs dans cette dissonance qu'un retour à soi s'opère au moment de l'écriture du roman. C'est lors de la dernière prise de parole de Maryam adulte que, dans un dédoublement discursif, en miroir elle s'écrie :

Tu as vécu à Téhéran, Paris, Pékin, Istanbul. Tu as voyagé en Inde, au Cambodge, au Chili, en Corée du sud, en Allemagne, en Espagne, en Hollande, en Angleterre, au Canada, en Italie, au Portugal, en Grèce, en Serbie, en Bosnie, en Croatie, au bout du compte tu reviens à Drancy, c'est là que tu jettes l'ancre (Madjidi, 2021a : 205).

Puis, elle clôt son aventure romanesque en s'adressant au lecteur pour affirmer : « je vous écris de Drancy. C'est une ville qui ne frime pas, qui ne fait pas rêver personne mais ici c'est chez moi » (Madjidi, 2021a : 206). La fin du roman symbolise l'acceptation de sa double culture et la réconciliation de soi. Madjidi compose ainsi sa mosaïque identitaire grâce aux différentes tesselles de sa vie, des éclats de vie d'ici et d'ailleurs. Elle s'inscrit ainsi dans ce corpus d'écrivains pour qui :

L'inversion du stigmaté repose sur une réappropriation du passé afin de mettre un terme au clivage et de recoller les morceaux. [...] La tentative d'unifier sa complexion passe donc par la transformation du déchirement en intégration, au double sens du terme [...].

Il s'agit là aussi de sortir du placard, de faire son *coming out*, d'afficher sa fierté : fierté d'appartenir au monde prolétarien, fierté de la réussite, qui prouve de quoi ses membres sont capables, fierté de venger son honneur bafoué et de restaurer sa dignité. Au lieu de se taire le transclasse se fait le héraut des

classes populaires, [...] la mémoire des muets de l'histoire (Jaquet, 2020 : 197).

5. Conclusion

En guise de conclusion nous pouvons affirmer que le rapport aux ascendants et à la quête identitaire qui s'établit dans ce roman autofictionnel permet à l'auteure d'écrire sur ses origines et de partager avec ses lecteurs la traversée des figures minorées, minuscules, qui servent d'exemple à d'autres individus et qui permettent de tracer des voies dans l'objectif de promouvoir des conditions sociales favorables à tous, hommes et femmes, autochtones et étrangers. De ce fait, nous inscrivons l'édifice romanesque de Madjidi dans le nouveau paradigme littéraire qui se dessine depuis les années 1980 et à travers une poétique de retour au sujet et au réel. C'est ainsi que Gefen (2017 : 10) dans son ouvrage intitulé *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle* remarque :

Une attention nouvelle portée au monde, un intérêt renouvelé pour les problématiques de la transmission et de l'identité, [la littérature] se veut un instrument de construction de soi, de réflexion morale aiguisée. Si elle refuse de devenir un simple divertissement, la littérature française [et francophone] contemporaine a l'ambition de prendre soin de la vie originaire, des individus fragiles, des oubliés de la grande histoire, des communautés ravagées, de nos démocraties inquiètes, en offrant au lecteur sa capacité à penser l'impératif d'individuation, à faire mémoire des morts, à mettre en partage des expériences sensibles où à inventer des devenirs possibles : c'est à ce titre qu'elle fait face au monde.

C'est en jonglant entre le regard adolescent et le regard adulte que Madjidi trouve sa place dans ces marges situées à la lisière entre la biographie et la fiction, entre la littérature et la sociologie, entre l'Iranienne qu'elle est et la Française qu'elle est devenue.

De toute évidence, c'est en examinant son parcours de vie que Madjidi permet de rendre visible l'une des brèches qui s'articulent autour du socle identitaire français : la mosaïque existentielle que l'étranger évoque dans la représentation plurielle de l'ailleurs. Se pencher sur le parcours autofictionnel madjidien permet d'aborder la mobilité sous le double prisme qui implique la migration géographique et la migration de classe. Madjidi représente un exemple paradigmatique de ces écrivains qui, venant d'ailleurs, expriment avec force les problématiques qui revêtent une acuité particulière dans les sociétés actuelles. Se pencher sur le roman ici analysé permet ainsi de réfléchir sur le triple objectif de rendre visible le parcours identitaire de l'entre-deux du point de vue transnational et transclasse, de prôner l'apport de l'autofiction dans le corpus littéraire

de l'extrême contemporain et d'aborder la littérature sous un prisme social humaniste qui permet de penser la société en termes de dialogue et d'inclusion.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERCA, Manuel (2017) : *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Jaén, Pálido Fuego.
- ALFARO, Margarita ; Stéphane SAWAS & Ana Belén SOTO (2020) : *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*. Bruxelles, Peter Lang.
- ALFARO, Margarita & Beatriz MANGADA (2014) : *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid, Calambur.
- AMILHAT SZARY, Anne Laure (2015) : *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* Paris, Presses Universitaires de France.
- BARDE, Cyril & Maxime TRIQUENAUX (2015) : « Textes transfuges, textes refuges. Fonctions de l'intertextualité dans 'En finir avec Eddy Bellegueule' d'Édouard Louis », in *Inverses : littératures, arts, homosexualités, Société des amis d'Axieros*, 1-10. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01316015/document>
- CHAILLOU, Michel (2020) : « L'extrême contemporain, journal d'une idée ». *Poésie*, 41 (« L'Extrême contemporain »), 5-6. URL : <https://www.michel-chaillo.com/wp-content/uploads/LExtr%C3%A0me-contemporain.pdf>
- CHAUDET, Chloé (2016) : *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*. Paris, Classiques Garnier.
- DAGNAUD, Monique & Jean-Laurent CASSELY (2021) : *Génération surdiplômée. Les 20% qui transforment la France*. Paris, Odile Jacob.
- DI CECCO, Daniela (2009) : *Portraits de jeunes filles. L'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*. Paris, L'Harmattan.
- DULLIN, Sabine & Étienne FORESTIER-PEYRAT (2015) : *Les frontières mondialisées*. Paris, Presses Universitaires de France.
- GASPARINI, Philippe (2008) : *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris, Seuil.
- GAUJELAC, Vincent de (2016 [1987]) : *La névrose de classe*. Paris, Petite Biblio Payot.
- GEFEN, Alexandre (2017) : *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris, Éditions Corti.
- GRELL, Isabelle (2014) : *L'autofiction*. Paris, Armand Colin.
- GUILBAUD, David (2018) : *L'illusion méritocratique*. Paris, Odile Jacob.
- JAQUET, Chantal & Gérard BRAS (2020 [2018]) : *La fabrique des transclasses*. Paris, PUF.
- JAQUET, Chantal (2020 [2014]) : *Les transclasses ou la non-reproduction*. Paris, PUF.
- LAGRAVE, Rose-Marie (2021) : *Se ressaisir. Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe*. Paris, La Découverte.

- LEJEUNE, Philippe (2013) : *Autogèneses*. Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2014) : *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (2015a [1996]) : *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris, Points.
- LEJEUNE, Philippe (2015b) : *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*. Paris, Armand Colin.
- MADJIDI, Maryam (2017) : *Marx et la poupée*. Paris, Le Nouvel Attila.
- MADJIDI, Maryam (2019) : *Je m'appelle Maryam*. Paris, Mouche, L'école des loisirs.
- MADJIDI, Maryam (2021a) : *Pour que je m'aime encore*. Paris, Le Nouvel Attila.
- MADJIDI, Maryam (2021b) : *Mon ami Zahra*. Paris, Mouche, L'école des loisirs.
- MARIN, Claire (2020) : *Rupture(s). Comment les ruptures nous transforment*. Paris, Éditions de l'observatoire.
- MARIN, Claire (2021) : *Être à sa place. Habiter sa vie, habiter son corps*. Paris, Éditions de l'observatoire.
- MARTELLI, Roger (2016) : *L'identité c'est la guerre*. Paris, Les Liens qui Libèrent.
- MUCCHIELLI, Alex (2015) : *L'identité*. Paris, Presses Universitaires de France.
- NASSELLI, Adrien (2021) : *Et tes parents, ils font quoi ? Enquête sur les transfuges de classe et leurs parents*. Paris, JC Lattès.
- PARDO, Thierry (2015) : *Petite géographie de la fuite. Essai de géopoétique*. Québec, Les éditions du passage.
- PEUGNY, Camille (2013) : *Le destin au berceau. Inégalités et reproduction sociale*. Paris, Seuil.
- PLANTÉ, Christine (2003) : « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe ou point de départ d'une relecture critique ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103 :3, 655-668.
- PORRA, Véronique (2018) : « Des littératures francophones à la "littérature monde" : aspiration créatrice et reproduction systémique ». *Nordic Journal of Francophone Studies / Revue nordique des études francophones*, 1 :1, 7-17.
- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildsheum-Zurich-New-York, Olms.
- PRUD'HOMME, Johanne (2001) : « L'incipit : frontière et lieu stratégique de contact en littérature québécoise pour la jeunesse ». *Tangence*, 67, 69-90. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/tce/2001-n67-tce606/009616ar.pdf>.
- RICHARD, Annie (2013) : *L'autofiction et les femmes*. Paris, L'Harmattan.
- ROLLA, Chiara (2020) : *Michel Chaillou, arpenteur évasif*. Paris, Presses universitaires du Septentrion.
- SOTO, Ana Belén (2019) : « Le parcours identitaire au sein des xénographies francophones : Maryam Madjidi, un exemple franco-persan ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 16, 407-426. URL : <http://cedille.webs.ull.es/16/20soto.pdf>

- SOTO, Ana Belén (2022) : « Parcours transfrontalier de l'enfance : analyse comparée de trois ouvrages à portée autofictionnelle ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21 (Monografía 14 : Vicente Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 65-87. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.05>
- VILAIN, Philippe (2009) : *L'autofiction en théorie*. Normandie, Les Éditions de la Transparence.
- WHITOL DE WENDEN, Catherine (2013) : *La question migratoire au XXIe siècle. Migrants, réfugiés et relations internationales*. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

El teatro francés de tema mitológico en España (1920-1950). Recepción y traducción

José Luis AJA SÁNCHEZ

Universidad Pontificia Comillas

jlsanchez@comillas.edu

<https://orcid.org/0000-0002-7588-2621>

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar el hilo conductor que existe entre la adaptación o reinterpretación de los mitos grecolatinos y los procesos de recepción a través de las traducciones. Son fenómenos marcados por la naturaleza de la actividad lectora, por los cánones ideológicos vigentes y por el paso del tiempo, parámetros que marcan decisivamente las adaptaciones, las reinterpretaciones y, del mismo modo, la naturaleza de las traducciones publicadas. Con el fin de estudiar las diferencias y similitudes entre los conceptos arriba mencionados hemos seleccionado un lapso temporal —el de las dos guerras mundiales— y una tradición específica: el teatro francés de tema mitológico escrito durante estos años. Se trata de un género claramente marcado por el peso de la situación política y por las corrientes filosóficas del momento, como en los casos de Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus. El desarrollo empírico de nuestro estudio nos ha permitido conocer a fondo la recepción de las obras mitológicas seleccionadas en España, así como reflexionar sobre su pasado y su futuro tanto desde las perspectivas del sector editorial como del arte escénico.

Palabras clave: mitología, arte escénico, adaptación y reescritura, recepción de obras literarias, traducción, censura, edición.

Résumé

Le but de ce travail est d'établir un rapport entre l'adaptation ou la réinterprétation des mythes gréco-romains et leur réception à travers les traductions. Tous ces concepts, définis par les procédés de lecture, ainsi que par les normes esthétiques et idéologiques en vigueur, sont marqués par le moment historique. On se propose de décrire les différences et les similitudes entre adaptation, réinterprétation et traduction en choisissant une période de temps déterminée – les entre-deux-guerres – et la tradition du théâtre mythologique en France. Il s'agit d'un genre clairement influencé par la situation politique du moment ainsi que par les courants philosophiques du XX^e siècle, comme c'est le cas de Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus. Le développement empirique de notre recherche nous permet de connaître en profondeur la réception du théâtre mythologique français de cette période en Espagne, ce qui nous donne

* Artículo recibido el 28/01/2022, aceptado el 20/10/2022.

l'opportunité de réfléchir sur son passé et sur son avenir, du point de vue du secteur editorial et de la perspective de la scène.

Mots clés : mythologie, art de la scène, adaptation et réécriture, réception des œuvres littéraires, traduction, censure.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the common thread between the adaptation or reinterpretation of Greco-Roman myths and the reception process through translations. All these concepts are influenced by the nature of reading activity, by the prevailing ideological canons and also by passage of time. These parameters decisively map out the nature of adaptations, reinterpretations and translations. In order to study the differences and similarities between these concepts we have selected the time span between the two world wars and a specific literary tradition: the french mythological theatre. The politic situation and the philosophical theories mark the nature of this literary genre, particularly on the works of Giraudoux, Anouilh, Sartre or Camus. The reception of these authors in Spain will be accurately described in the empirical chapter and the conclusions focus on the future perspectives from the point of view of the publishing industry and the performing acts.

Key words: mythology, performing arts, rewriting and adaptation, literary reception, translation, censorship, publishing industry.

1. Objetivos

El objetivo del presente artículo es analizar la recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) desde la perspectiva de la traducción, del arte escénico y del sector editorial en España teniendo en cuenta los siguientes parámetros de análisis:

— El número de traducciones y retraducciones de los títulos seleccionados, dato importante para conocer las versiones publicadas y el interés que determinados autores despertaron entre los lectores y los editores, así como su vigencia en el mercado editorial a día de hoy.

— Los datos que aportan los informes de censura consultados en el Archivo General de la Administración, que nos permiten saber cuántas obras traducidas del teatro francés de entreguerras circularon en España entre 1939 y 1975, si estaban censuradas o no y cuáles fueron los condicionamientos que sufrieron las editoriales a la hora de difundirlas.

— La frecuencia de las representaciones. Entendemos que el teatro no solo debe estudiarse desde parámetros textuales, sino también desde la realidad escénica. Por esta razón, hemos consultado el número del montajes registrados en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (Ministerio de Cultura) para conocer objetivamente la difusión de las obras analizadas y, en virtud de su presencia en las carteleras, valorar su difusión en el pasado, su vigencia en el presente y, a modo de conclusión, su posible pervivencia en futuras programaciones teatrales.

Nuestro estudio se basa en la relectura y reinterpretación de los mitos clásicos que aportan autores como Apollinaire, Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre o Camus, entendiendo que la traducción de estas obras al español forma parte de ese proceso de recepción y reinterpretación que caracteriza a los mitos a lo largo de la historia. Por este motivo, reflexionaremos sobre las concomitancias y divergencias entre los procesos de recepción, adaptación, reinterpretación y traducción, con la intención de trazar un posible *continuum* entre ellos e incorporar, mediante un estudio descriptivo, la recepción de las traducciones como parte de la historia de la literatura española.

2. Observaciones metodológicas

Estudiar las traducciones españolas del teatro mitológico francés publicado entre 1920 y 1950 implica una reflexión teórica sobre los procesos de recepción cultural y su relación tanto con la traducción como con la aparición de nuevas traducciones. Esta aproximación teórica se hará eco de las diferentes perspectivas desde las que se han abordado los estudios de recepción, que van desde la teoría del signo y la semiótica hasta las aproximaciones sociológicas y culturales.

2.1. Los procesos de recepción textual. Codificación y descodificación como claves en el mecanismo de lectura

Es indiscutible que la recepción cultural está estrechamente vinculada a los procesos de lectura. El ejercicio de la lectura, según Ingarden, no se construye de forma lineal, sino que se mueve en una especie de *continuum* que oscila entre la concreción que proporcionan las pautas de lectura explícitas, muchas veces facilitadas por el propio autor, y los procesos de indeterminación, marcados por aquellos datos no explícitos en el texto y que impulsan la creatividad del lector (Ingarden, 1989: 36-40). Riffaterre (1989: 99-101) retoma esta dicotomía y reflexiona sobre ella, agrupando el conjunto de las posibles interpretaciones lectoras en torno al concepto de archilector. El concepto de archilector implica asumir que ninguna de las lecturas posibles es errónea, una circunstancia que marca de forma decisiva la naturaleza de la recepción textual, variable por definición. Todo ello explica también la pluralidad de visiones que a lo largo de la historia ha acompañado a la interpretación de los mitos clásicos.

Estas dinámicas divergentes en torno a los procesos lectores se deben a los complejos sistemas de codificación y descodificación textual que Lotman, desde la perspectiva del formalismo ruso, describió en su *Estructura del texto artístico*. Ambos movimientos, imprescindibles para la comunicación cultural, no se rigen por un mecanismo unívoco, especialmente en el caso del texto literario. El texto literario esconde numerosas texturas que implican diferentes niveles de lectura, de ahí la complejidad que encierra analizar todas las vertientes del acto lector. El texto artístico está marcado por un doble movimiento de codificación, que se desarrolla en el plano de la autoría, y de descodificación, que se lleva a cabo mediante el acto lector (Lotman, 1978: 95-99).

En el caso que nos ocupa, la tragedia de argumento mitológico, es necesario remontarse a este doble movimiento propuesto por Lotman para comprender su sentido tanto en la época ateniense como en la edad contemporánea. La tragedia ática construye un vehículo de expresión que conecta con las pulsiones emotivas del espectador. Para ello, el dramaturgo, especialmente en el caso de Esquilo, recrea la esencia de los cultos dionisiacos en el acto escénico con el fin de implicar al espectador en la trama. Esta vinculación solo puede entenderse desde la perspectiva del culto religioso y desde la expresión musical que se canalizaba través del coro, elemento esencial, sobre todo, en la obra de Esquilo. Si bien la atención se va desplazando progresivamente hacia la naturaleza del personaje en el caso de autores posteriores como Sófocles o Eurípides, la tragedia griega no debe entenderse desde los parámetros del drama individual o desde la psicología, pues describe el orden inviolable del mundo (Jaeger, 1982: 241) impuesto desde la voluntad de los dioses y desde el cosmos.

El mundo de la tragedia clásica gira en torno a tres elementos esenciales: el mito, los dioses y el destino. El mito conecta la tragedia clásica con el ditirambo, con la lírica preática y con los poemas épicos, tradición que genera un corpus temático esencial transmitido a lo largo del tiempo (Jaeger, 1982: 223-230). La relación de subordinación con los dioses es el otro factor que se vislumbra con claridad en el género y está presente en los tres grandes clásicos griegos. Es cierto que, en obras posteriores como la de Eurípides, esta subordinación se mide en claves de injusticia, si bien la relación con los dioses nunca se pone en tela de juicio (Jaeger, 1982: 241). El destino, por último, es un elemento clave en la construcción del personaje trágico y constituye el factor esencial del drama, particularmente en el caso de Esquilo.

Resulta evidente que estas claves de lectura se han transformado a lo largo de la historia. La recepción del mito en el teatro francés del siglo XVII cambia de pautas, al dar prioridad, por ejemplo, a la lectura en clave política o psicológica en obras como la *Iphigénie* de Racine (Jauss, 1989: 221). Si nos centramos en la recepción de los mitos clásicos en la Francia del siglo XX encontraremos, obviamente, una nueva dinámica en el proceso de codificación y de descodificación que nos acerca a la realidad lectora contemporánea. La música y el coro ya no están presentes en las representaciones teatrales del siglo XX, ni los destinos humanos aparecen vinculados a los designios de los dioses. Si los mitos fueron esenciales para explicar los misterios de la naturaleza humana en los albores de la civilización occidental, el siglo XX nos permite reutilizarlos para encontrar las claves de nuestro ser en la soledad del individuo libre. El mito ya no se reinterpreta, sino que es la fuente de un nuevo relato sobre la soledad inexorable de la vida humana. Todos los autores del periodo analizado reflejan la necesidad de desplazar la religión o el mito como elementos explicativos del mundo para colocar la individualidad como

única respuesta a los desafíos de la existencia, una nueva perspectiva en clave de recepción textual.

2.1.1. Claude Lévi-Strauss y la polivalencia del mito

Un personaje mitológico, por tanto, puede cambiar de forma sustancial en función de las fuentes documentales que utilicemos. Claude Lévi-Strauss, en su *Anthropologie structurale* (1974 [1995]), reflexiona sobre la variabilidad de los mitos, una circunstancia que se debe a los orígenes del relato mítico, a la transmisión de las fuentes, en muchas ocasiones fragmentarias, y a reelaboraciones culturales posteriores. ¿Cómo moverse en esa variabilidad? Un mito se define por el conjunto de todas sus variantes y un análisis estructural las analizará todas por igual (Lévi Strauss, 1995: 240). La mitología tradicional se ha basado en la pureza de las fuentes, lo que lleva a resultados poco fructíferos debido a la labilidad de mito. Este método nos evita, pues, una dificultad que ha constituido hasta el presente uno de los principales obstáculos para el progreso de los estudios mitológicos, a saber, la búsqueda de la versión auténtica o primitiva. El autor propone, así pues, definir cada mito por el conjunto de todas sus versiones (Lévi-Strauss, 1995: 239).

2.1.2. Roland Barthes y la polivalencia de la lectura (y de la traducción...)

Estos planteamientos de Claude Lévi-Strauss colocan las obras objeto del presente análisis en el marco de una tradición mítica tan larga como toda la cultura occidental, en la que no hay una versión oficial del mito y donde las variantes que afectan a los argumentos o a los mitemas no están sujetas a parámetros autorales o cronológicos. Cabe preguntarse ahora la razón de estas constantes reinterpretaciones. Hemos encontrado parte de la respuesta en la concepción de la transmisión textual planteada por Roland Barthes. El texto se caracteriza por su multidimensionalidad y nunca se desarrolla en un sentido único (Barthes, 1984: 67), una realidad que, aplicada al proceso traslativo, explica, además, la esencia de la retraducción: si hay tantas lecturas como lectores, hay tantas traducciones como traductores y no hay un límite objetivo al número de versiones que surgen de una obra determinada (Gambier, 2011: 63).

Los mitos, como ya hemos dicho anteriormente, son susceptibles de ser interpretados no solo desde sus fuentes, sino por los niveles de significación que aportan todas sus versiones. Esta situación puede deberse a que, en muchas ocasiones, el relato mítico no nos ha llegado de la mano de un autor, o bien su autoría es dudosa e incluso polémica, como señala Roland Barthes (1984: 63-64) en el caso de Homero: «Dans les sociétés ethnographiques, le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la *performance* (c'est-à-dire, la maîtrise du code narratif)».

En el caso del texto mitológico estaríamos, por tanto, ante un ejemplo de escrituras múltiples, una realidad que solo puede favorecer la multiplicidad de las lecturas (Barthes, 1984: 68-69). Según la concepción barthesiana de la génesis textual y de la

lectura, las nuevas interpretaciones del mito darán pie, a su vez, a una nueva hermenéutica del texto de mano de los lectores y, dado que la traducción no es sino una forma de leer, de nuevas traducciones por parte de los traductores.

2.1.3. Genette y la adaptación como palimpsesto

Sin embargo, la particularidad de estas relecturas implica conocer de forma más pormenorizada qué tipo de relación textual se establece entre las fuentes y estas nuevas versiones de los mitos clásicos que estamos analizando. No cabe duda, por poner solo un ejemplo, de que la relación entre el Orestes de *Les mouches* de Jean-Paul Sartre y las versiones del ciclo propuestas por Esquilo, Sófocles o Eurípides solo puede entenderse en clave de intertextualidad, es decir, «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, edíticamente y frecuentemente, como la efectiva presencia de un texto en otro» (Genette, 1989: 10). Siguiendo los planteamientos de Genette (1989: 14) sobre intertextualidad, la relación que se produce entre las obras mitológicas francesas del periodo de entreguerras y las fuentes clásicas es una relación de hipertextualidad, donde el texto B, es decir, la re-creación se define como hipertexto y la fuente B como hipotexto.

La parodia es un elemento de subversión que tiene un efecto inmediato sobre el público, pues cumple una función de revulsivo ideológico y visual tan acorde con los principios renovadores del arte escénico propuestos por Artaud. En este sentido es clarificadora la disertación de Genette en *Palimpsestes* sobre el peso de la parodia en autores como Giraudoux: es el caso de *Elpénor*, un antihéroe, que narra los principales episodios de la guerra de Troya desde su posición como simple observador. Elpénor nos cuenta el día a día de su vida cotidiana, que tiene como trasfondo los principales acontecimientos de la guerra (Genette, 1989: 367-368). Este análisis de Genette podría aplicarse, asimismo, a *Les mamelles de Tirésias*, de Apollinaire, una obra publicada en una fecha tan temprana como 1917 y que inaugura de forma rupturista esta nueva interpretación de los mitos clásicos en la época de las vanguardias.

La transformación, a menudo, tiene un carácter semántico, una inercia implícita a la transposición diegética, pues no es posible trasladar temporalmente los mitos grecolatinos a la época contemporánea sin que se produzcan cambios más o menos vistosos: el grado de confianza con la servidumbre, la presencia de lo cotidiano en escena, una pistola que sustituye a una espada. La sustitución de motivo es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica (Genette, 1989: 410-412). Un ejemplo de sustitución es la relectura que hace Freud de la figura de Edipo (Genette, 1989: 412).

Genette califica de transposición la adaptación la *Antigone* de Anouilh. El primer indicador de esta transposición es la transformación de los coros en un prólogo, así como las motivaciones personales de la protagonista y de Creonte. Frente al tirano plasmado por Sófocles, en Anouilh encontramos un rey proclive al diálogo, que accede a enterrar a uno de los hermanos de Antígona en una maniobra de acercamiento y de

consenso. Esta actitud pone en tela de juicio el comportamiento de Antígona, que pasa de heroína política a niña testaruda y malcriada, detalles de su personalidad que aparecen ya esbozados al principio de la obra en sus diálogos con su hermana Ismena y con la nodriza: «Comprendre... Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, tous, depuis que je suis toute petite [...]. Comprendre. Toujours comprendre. Je comprendrai quand je serai vieille» (Anouilh, 1946: 27).

2.2. La recepción como fenómeno cultural y estético

La presencia del mito en las diferentes manifestaciones artísticas está, por tanto, indisociablemente asociado a los procesos codificadores y decodificadores, que implican una forma de legibilidad. Lo contrario puede llevar al desconcierto del público o del lector. Estas claves de legibilidad se mueven por dos principios inherentes a la recepción de la obra de arte desde la perspectiva de la cultura social: la propagación de la obra artística por repetición (Eco, 2013: 72-76) y la vinculación de esta manifestación artística a lo convencionalmente establecido como bello. Según Eco, la repetición se agota en sí misma y, cuando la obra ya no tiene nada que decir, abandona el mensaje original y deja de interesar al destinatario, convirtiéndose en imitación o en mero pasatiempo estético. De hecho, grandes rupturas como los movimientos de vanguardia surgen, precisamente, como reacción ante la reiteración constante que, en el caso de la estética romántica, había derivado en los gustos establecidos como una forma de *kitsch* cultural (Eco, 2013: 76).

El teatro de vanguardia, basado en unos principios adoptados de forma más o menos explícita por los autores cuyas obras mitológicas estudiaremos desde la perspectiva de la recepción y de la traducción, genera una reacción social virulenta. Repasemos dos principios innovadores que Antonin Artaud recogió en su obra *Le Théâtre et son double* (1964):

— La necesidad de reconectar la esencia de lo dramático a las pulsiones íntimas, a la exteriorización de un mal oculto que aflora en la expresión escénica (Artaud, 2011: 43-47).

— La importancia de la voz y de la presencia del actor sobre el escenario frente al texto escrito como estrategias de conexión con el yo (Artaud, 2011: 167).

A ello es preciso añadir la experiencia sartreana en torno a la soledad, a la libertad y al compromiso individual, presente en *Les mouches* y en *Les Troyennes* y que el autor resume claramente en este pasaje de *L'existentialisme est un humanisme*:

Je construis l'universel en me choisissant; je le construis en comprenant le projet de tout autre homme, de quelque époque qu'il soit. [...] Ce que l'existentialisme a à cœur de montrer, c'est la liaison du caractère absolu de l'engagement libre, par lequel chaque homme se réalise (Sartre, 1996: 61-62).

Es evidente que los principios ideológicos que mueven estas obras, en tanto reacción a la estética mayoritaria, generaron en su momento una fricción social en torno a su recepción. No fueron del gusto mayoritario:

Au théâtre comme au cinéma, le public populaire se plaît aux intrigues logiquement et chronologiquement orientées vers un *happy end* et se «retrouve» mieux dans les situations et les personnages simplement dessinés que dans les figures et les actions ambiguës et symboliques ou les problèmes énigmatiques du théâtre selon *Le théâtre et son double*, sans même parler de l'existence inexistante des héros pitoyables à la Beckett ou des conversations bizarrement banales ou imperturbablement absurdes à la Pinter (Bourdieu, 1979: 34).

Bourdieu, desde una perspectiva sociológica, analiza en varias ocasiones la reacción del público francés ante el teatro de vanguardia, situación especialmente aplicable a autores como Apollinaire o Cocteau. Los autores estudiados manifiestan una disidencia ideológica que, más allá de principios filosóficos y gustos estéticos, surge como una forma de expresión antiburguesa, contraria a la tradición pero que reinterpreta esa misma tradición recuperando, en el caso de la tragedia, su valor catártico y emotivo. Vulneran, de este modo, un principio que Bourdieu considera esencial para comprender la expresión artística como reflejo de un comportamiento social y que es la concepción del arte como una manifestación de lo socialmente constituido (Bourdieu, 1979: 52).

Esta polémica se caracteriza por su localización espacio-temporal y Bourdieu vuelve a ella en varias ocasiones a lo largo de su obra. El autor la asocia a una contraposición ideológica entre conservadurismo e izquierda, que se plasma simbólicamente en el mapa de París al catalizar los gustos teatrales de la *rive gauche*, claramente afines a la vanguardia y a la disidencia con respecto al poder establecido, y a la *rive droite*, cuya cartelera es más afín al gusto tradicional (Bourdieu, 1979, 230; 2000: 167-168). Ahora bien, cabe preguntarse hasta qué punto esta división por los gustos teatrales, que arrastró a la prensa y a la crítica, no acaba convirtiéndose también en símbolo de clase, en una forma de enclasmiento que encierra un pacto de los grupos sociales en torno al concepto de lo bello y de lo estéticamente aceptable (Bourdieu, 2000: 161-162).

Es interesante comprobar que este valor de estatus cultural asociado al teatro de vanguardia y que, en cierto modo, arrastra también al teatro mitológico, se asocia a la modernidad cultural y genera, a su vez, un prestigio que, sin duda, hizo que traspasara fronteras y que despertara el interés de las élites intelectuales españolas. Tal y como veremos en la parte empírica de este estudio, el número de representaciones de los autores seleccionados fue considerable, ya que se asoció a la actualidad cultural europea y se convirtió, además, en una forma de disidencia contra el régimen.

Llegados a este punto conviene definir otro pilar ideológico importante relacionado con las dinámicas de la recepción desde una perspectiva sociológica y cultural: se trata de los movimientos que Gideon Toury observó en torno al canon, a su norma establecida y a su periferia. La aportación de Toury resulta clarificadora no solo para comprender las dinámicas sociales de la cultura, sino también en papel de las traducciones españolas en la difusión del teatro mitológico francés publicado entre 1920 y 1950. Es evidente que el teatro de Giraudoux, de Sartre o de Camus constituían una novedad en el panorama escénico español del siglo XX. Estas obras actúan, según la terminología adoptada por Toury, desde la periferia del canon, y desplazan de la cartelera, en claves de gusto estético, las obras herederas del melodrama burgués, los cuadros costumbristas o la comedia de situaciones, géneros vigentes en el espacio teatral del momento. Al igual que sucedió en Francia, tanto el teatro de vanguardia como las obras de tema mitológico inspiradas en este formato o herederas de él despertaron el interés de un sector del público, sin duda aquel más inconformista y contestatario con respecto al régimen franquista. Siguiendo la terminología de Bourdieu, se produjo una forma de enclasmiento en torno a esta estética y temática teatral, que sin duda arrastró el interés de los lectores. De este modo, el sector editorial intentó publicar traducciones de estos autores, con un éxito dispar tal y como veremos en el capítulo empírico de este trabajo. Por ello podemos decir, sin temor a equivocarnos, que las traducciones que circularon en España durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, sobre todo de Cocteau y de Anouilh, actuaron desde la periferia del canon y contribuyeron a renovar los catálogos editoriales del momento. En este sentido, las traducciones ocupan un importante papel en el sistema cultural de la literatura española, pues «translated literature maintains a central position in the center of the polysystem» (Even-Zohar, 1990: 46). Es decir, que la confluencia de diferentes estéticas venidas de la periferia cultural con los modelos centrales genera una convivencia de sistemas, que Even Zohar identifica con el término de polisistema. Las traducciones ocupan aquí un lugar importante, pues las versiones españolas de Sartre o Camus traen una nueva estética a un mundo literario ya caduco. Con el tiempo, además, favorecen la recepción de los mitos clásicos con las consolidación de una nueva estética.

3. Traducción, revisión y retraducción

La España de Franco funciona, por tanto, como un polisistema cultural, cuyas normas son refractarias, particularmente, a todas las tendencias venidas de fuera, pero, sobre todo, a potenciales ataques contra el régimen o contra la moral nacionalcatólica imperante. Comprender los sistemas de censura implica entender la naturaleza de las traducciones que se produjeron en este periodo (Rabadán, 2000). Las obras objeto de

nuestro estudio eran del máximo interés no solo por su modernidad ideológica, sino porque ponían la estética del nuevo teatro al alcance de los lectores.

El peso de la censura influyó decisivamente en la naturaleza de las traducciones que se publicaron durante este periodo. Sin embargo, no somos partidarios de analizar estos trabajos desde la perspectiva de calidad, sino por su valor como puente cultural. Quizá no fueron las mejores traducciones, pero sí las traducciones posibles, que mantuvieron al lector inquieto en contacto con la realidad cultural de lo que sucedía más allá de sus fronteras. Lo que sí es evidente es su importancia a la hora de renovar el canon literario nacional. Son, además, el reflejo de una corriente innovadora que no solo pretendía transformar el lenguaje escénico, sino que también era el vehículo expresivo de unas ideologías contrarias al régimen. De ahí, como indicábamos en el epígrafe anterior, la importancia de estudiar estas traducciones como parte de nuestra historia literaria, pues según Even Zohar (1990: 46.47):

This implies that in this situation no clear-cut distinction is maintained between «original» and «translated» writings, and that often it is the leading writers (or members of the avant-garde who are about to become leading writers) who produce the most conspicuous or appreciated translations. Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire.

Otro factor esencial a la hora de entender la recepción de las obras objeto de nuestro análisis en España es el peso de la labor editorial. Claro espejo de la realidad sociológica y de las imposiciones tanto del canon lector como de las modas literarias, las editoriales son un factor clave en la construcción de una sociología de la recepción, pues el editor decide finalmente qué es lo que se traduce y lo que no se traduce. El editor puede establecer una relación de complicidad con los traductores —es probable que la elección de algunos traductores como Aurora Bernárdez, Alfonso Sastre o Fernando Díaz-Plaja para las obras analizadas se deba a su peso intelectual y a sus trayectorias como escritores (véase Anexo)—, hace frente a los problemas de la censura y vela para que el proyecto editorial sea viable y permita al público acceder a la obra traducida. Durante el periodo 1939-1975 tuvo que armarse de valor ante las veleidades de la censura, que no solo era un obstáculo a la hora de sacar adelante un catálogo sino que era un peligro cierto debido a su imprevisibilidad (Moret, 2002: 17-18), pues el secuestro de una edición podía implicar un fuerte quebranto económico y, en ocasiones, la cárcel para el editor. También asumieron el riesgo y las dificultades que entrañaba la labor editorial en la inmediata posguerra, un periodo sumido en la carestía y en la dramática escasez de papel (Moret, 2002: 34 y 91-92). Los editores contemporáneos apuestan por el relanzamiento de títulos olvidados o inéditos —es, como veremos, el caso de Apollinaire o de Cocteau—, con el riesgo que ello implica. Los estudios de traducción han dado cada vez mayor importancia a la figura del editor en el estudio de la traducción

literaria por ser los gestores del tiempo de trabajo para los traductores y de los derechos de autor (Wolf, 2007: 24-25). Velan, igualmente, por la transmisión del original y pueden realizar, para bien o para mal, una tarea relevante en lo que a su transmisión se refiere (Lefevre, 1995: 59-72). Por este motivo, entendemos que comprender la recepción española del teatro mitológico francés en el siglo XX pasa no solo por conocer sus traducciones, sino también por reconstruir, en la medida de lo posible, los avatares que acompañaron a la edición de los textos. De ahí la importancia de incorporar a la parte empírica de este estudio un análisis de la actividad editorial.

En nuestro estudio nos referiremos, asimismo, a los procesos de retraducción constatados en el cuadro de recepción que se recopila en el Anexo. Entendemos por retraducción aquellas versiones de una misma obra que se publican tras la aparición de una primera traducción. Toda traducción inicia una senda de retraducciones, porque ninguna traducción es única y hay tantas traducciones como traductores (Berman, 1990: 1; Gambier, 1994, 413; Deane-Cox, 2014; Cadera & Walsh, 2017: 5-6).

Los motivos por los que los textos se retraducen son numerosos y se han enumerado ya en varias ocasiones. Citaremos aquí el listado aportado por Enrico Monti (2011: 8-25), siendo los motivos que con más frecuencia se reiteran entre los autores objeto de nuestro estudio la publicación fragmentaria por motivos de censura, el envejecimiento de las traducciones ya publicadas o el lanzamiento de un autor parcialmente traducido hasta la fecha, o bien la edición de una obra descatalogada y difícil de encontrar. En el caso del teatro, es frecuente que el motivo de la retraducción surja como consecuencia de un nuevo montaje teatral en el caso de obras que lleven mucho tiempo sin ser representadas.

En el plano de la retraducción también valoraremos la posible canonicidad de determinadas traducciones, para lo que aplicaremos la taxonomía propuesta por Anthony Pym. Pym habla de retraducciones activas, que, por su carácter innovador, se convierten en el texto de referencia durante un determinado periodo, y retraducciones pasivas, aquellas que, surgidas ante la necesidad de completar un catálogo editorial o por el éxito de un determinado autor (Pym, en Alvstad y Assis Rosa, 2015: 15), se suceden en un breve espacio de tiempo y son susceptibles verse influidas entre sí (Pym, 1998: 82). Normalmente, las retraducciones pasivas no son representativas desde la perspectiva de la recepción textual, si bien son un paso importante porque aportan datos significativos sobre los procesos de calidad, reescritura y revisión. Dada la naturaleza del cuadro de recepción (véase Anexo), nuestra atención se centrará, sobre todo, en las características de las primeras traducciones, normalmente argentinas en este caso, y su relación con las primeras versiones publicadas después en España. Prestaremos atención ocasional a las retraducciones pasivas, si bien son escasas entre los autores elegidos.

4. El teatro mitológico francés de entreguerras en España. El papel de las traducciones

La presencia de la tragedia grecolatina en la España de posguerra es considerable. Abundan de hecho los montajes sobre el argumento, tal y como se puede constatar en los datos recopilados a lo largo de nuestro capítulo empírico. Por otro lado, la literatura de posguerra española reinterpreta el argumento en claves diferentes, tal y como puede deducirse de las numerosas obras que retoman el tema mitológico en las décadas posteriores a 1940. El interés por la mitología puede deberse a varios motivos. Sin duda, la visión desmitificadora del pasado histórico permite una reflexión intemporal, de clara vigencia tanto en el momento presente como en el futuro (García Romero, 1997: 56-57), de ahí el interés por los mitos grecolatinos. Al igual que Cocteau o Giraudoux, autores como Domingo Miras, en su *Penélope* (1971), ofrecen una nueva imagen de algunas figuras asociadas al mito. Es el caso de Ulises, un personaje cargado de crueldad que pone de manifiesto la nobleza de Penélope. Esta tendencia puede observarse en otros autores de la época como Torrente Ballester, concretamente en su obra *El retorno de Ulises* (1946) (García Romero, 1997: 60-64) y también en *¿Por qué corres, Ulises?*, una obra de Antonio Gala (1974) donde el protagonista también logra la felicidad lejos de Penélope (García Romero, 1999: 289).

De una forma paralela, Buero Vallejo también se sirve del mito en algunas de sus obras. Según sus propias palabras, el mito es una herramienta dramática a disposición del autor, que solo se puede utilizar en el tiempo de su relato en clave de desmitificación. En cualquier caso, su esencia persiste pues «cuando un autor de su tiempo da su versión del mito, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea» (Buero Vallejo, en Iglesias, 1996: 39-40). Al igual que Casona, Buero Vallejo se siente atraído por una dimensión simbólica frecuente en el mito, que reutiliza con una significación normalmente figurada. El empleo del mito resulta patente en obras como *La tejedora de sueños* (1952), que retoma la espera de Penélope y la ausencia de Ulises para plasmar argumentos como las relaciones conyugales, el desarraigo existencial o el desencanto, estrategias que guardan, desde lejos, una cierta relación con las empleadas por Sartre en *Les mouches*. Ruíz Ramón señala que Buero Vallejo conocía la dramaturgia francesa de tema mitológico que se desarrolló a mediados del siglo XX, por lo que la visión de Ulises que el autor plasma en su obra debe leerse en estas claves (Ruíz Ramón, 1997: 347-348). En otros casos la relación con el mito es más soterrada. Según Iglesias Feijoo, algunas obras de Buero Vallejo, como *El tragaluz* (1967) o *La fundación* (1973), son herederas de un espíritu prometeico, en el que algunos argumentos como la dimensión social del hombre, su compromiso ideológico o político, la tiranía, el dolor colectivo o la violencia guardan cierta relación con el mito de Prometeo (Iglesias, 1996: 36).

Un autor como Alejandro Casona también conoció de cerca la obra de Anouilh y de Giraudoux. Casona adoptó algunas estrategias de Anouilh como el desdoblamiento de personajes y recurrió a Giraudoux en la adopción del anacronismo histórico como técnica en su teatro (Medina, 2015: 42-43). Se trata de un recurso claramente

utilizado por el autor francés en *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, que traslada la acción del conflicto entre griegos y troyanos al periodo de entreguerras. Casona coincide con Anouilh, a quien consideraba un «maestro» (Medina, 2015: 47), en el tratamiento de algunos rasgos temáticos como el amor imposible o la relativa importancia del dinero para lograr la felicidad en las relaciones humanas. Pero es sin duda en el uso de la dimensión simbólica, uno de los rasgos más significativos del teatro de Casona, donde ambos autores coinciden de forma más evidente (Medina, 2015: 41).

Una vez constatada la influencia del teatro mitológico francés en la literatura española de posguerra tendremos que definir el papel de sus traducciones. Para ello, tomaremos como referencia la figura de Alfonso Sastre. El argumento de la reescritura y de la reinterpretación del mito está igualmente presente en su trayectoria —en su obra *El pan de todos* (1953) retoma el mito de Orestes y vuelve a la mitología en títulos como *Demasiado tarde para Filoctetes* (1990)—, pero entendemos que es especialmente importante mencionarlo aquí por ser traductor de Sartre, concretamente de *Les Troyennes*. Graciela Balestrino, en su obra *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, analiza las traducciones de Alfonso Sastre como parte de los procesos de adaptación que venía efectuando a lo largo de su trayectoria como dramaturgo. Insiste en su tendencia a la proximidad con respecto al texto en lengua original y en su voluntad de seguir las elecciones estilísticas del autor (Balestrino, 2008). Existe por tanto una relación de continuidad entre la obra dramática de Sastre y su labor como traductor, claramente asociada, además, a los procesos de adaptación escénica.

Alfonso Sastre es un ejemplo de la importancia de las traducciones en la recepción del teatro mitológico francés. El éxito escénico del teatro que venía del otro lado de los Pirineos era evidente, por lo que la demanda de traducciones era una realidad, máxime si tenemos en cuenta que la importación directa de libros estaba sometida a un férreo control y autores como Sartre o Camus formaban parte del índice de autores prohibidos establecido por el Vaticano. También hay que tener en cuenta otro obstáculo: había pocos lectores con las suficientes competencias para leer fluidamente en francés, aunque fuera la lengua extranjera predominante en los programas docentes de la escuela primaria y del bachillerato. De ahí la importancia de considerar estas traducciones como parte de la tradición literaria española durante este periodo histórico, pues aportan una corriente innovadora que se incorpora a la tradición escénica del país. Otro factor por el que resulta primordial el estudio de estas versiones está relacionado con la historia de la lectura: estas versiones fueron el único vehículo por el que los lectores españoles podían acceder a corrientes vanguardistas y filosóficas contemporáneas.

5. Análisis empírico. Procedimiento de trabajo

El desarrollo empírico de este trabajo consiste en una lectura del cuadro de recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) en España que se aporta en el

anexo¹. Antes de comenzar nuestro comentario, es preciso definir cuáles han sido los criterios de búsqueda y las herramientas utilizadas para recopilar información sobre autores, años de publicación, traductores, editoriales y montajes teatrales.

Empezaremos por definir qué entendemos por teatro mitológico francés en el periodo señalado. Con esta etiqueta clasificamos aquellas obras que retoman los mitos grecolatinos en la primera mitad del siglo XX. Quedan excluidas, por razones argumentales y de espacio, aquellas obras que abordan otros tipos de mitologías, como las mitologías bíblicas y germánicas, presentes también en autores como Giraudoux, Anouilh o Cocteau, y que merecerían un estudio aparte.

Es preciso indicar también cuáles han sido los parámetros temporales utilizados para acotar nuestro corpus. La primera obra seleccionada en este estudio ha sido *Les mamelles de Tirésias*, representada por primera vez en 1917, y la última la *Medée* de Anouilh, que data de 1946. En el título de este artículo hemos decidido redondear las fechas, que abarcan con claridad el periodo de entreguerras y la inmediata posguerra, por cuestiones de claridad expresiva.

Para la compilación de los datos recogidos en la tabla de recepción hemos utilizado los repertorios bibliográficos que ofrecen los portales del WorldCat y del Index Translationum. Hemos completado esta información con los catálogos de la Biblioteca Nacional y del ISBN. Asimismo, la base documental del portal Iberlibro ha sido de gran ayuda para localizar ediciones descatalogadas, así como las obras publicadas en volúmenes recopilatorios y antológicos.

La presencia del teatro mitológico francés aquí analizado se vio influida, como no podía ser de otro modo, por las particularidades ideológicas del periodo 1939-1975, una etapa clave en la difusión de las obras analizadas ya que es el momento histórico en el que se consolidan las innovaciones escénicas en ellas propuestas. Por ello ha sido necesario consultar los expedientes de censura depositados en el Archivo General de la Administración, con el fin de entender los avatares que precedieron a la traducción y a la edición de las obras que aparecen en el cuadro de recepción. Estos informes van más allá de la censura pura y dura, pues aportan datos significativos sobre el proceso editorial en este periodo y también sobre la ideología, la estética y la sensibilidad lectora propias de la época.

Aunque la intención inicial fue limitar el espacio de la recepción al ámbito de la España peninsular, el hecho de que de que Sartre, Cocteau y Camus circularan en nuestro país en traducciones latinoamericanas desde fechas tan tempranas como 1948,

¹ Para una perspectiva exhaustiva del argumento hemos tenido en cuenta la tesis doctoral de Virginia Cristina Valderrama Pascual de Pobil *El teatro francés en España entre 1940 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*, publicada por la Universidad Complutense de Madrid en 1988. Aporta valiosos datos sobre los estrenos teatrales de los autores que nos ocupan durante los años de la censura franquista en Madrid, si bien su ámbito de estudio no se centra en el teatro de tema mitológico ni aborda el argumento desde la perspectiva de la traducción.

a veces importadas o bien reincorporadas a catálogos españoles, nos ha llevado a incluir estas versiones dentro del cuadro de recepción, por entender que forman parte de la historia cultural española. Es especialmente significativo el auge que este tipo de teatro alcanzó en Buenos Aires, donde se sucedieron las representaciones de estas obras así como estudios y artículos al respecto (Ríos, 2013; Fóllica, 2018). Tal y como veremos en el estudio descriptivo que viene a continuación, las ediciones bonaerenses son, en más de una ocasión, el punto de partida para nuevas versiones y retraducciones de los títulos estudiados.

6. La recepción del teatro mitológico francés (1920-1950) en España

6.1. Guillaume Apollinaire

Este capítulo empírico comienza con la recepción de *Les mamelles de Tirésias*, un drama surrealista en dos actos escrito en una fecha tan temprana como 1917. Aunque es una obra lejana en el espíritu y en el tiempo al teatro de Anouilh, de Sartre o de Camus, entendemos que da inicio a una tendencia escénica propia del siglo XX, pues surge como una reacción a la comedia lacrimógena de herencia naturalista habitual en los programas teatrales parisinos de la época.

Si bien es un texto que precede en veinte años a los postulados defendidos por Artaud en *Le théâtre et son double*, podemos encontrar algunas afinidades de pensamiento entre ambas obras, salvando las distancias y, obviamente, teniendo en cuenta que la obra de Apollinaire obedece al lenguaje y a la estética de las vanguardias, en pleno auge durante este periodo. De hecho, el propio Apollinaire (2003 : «Préface») nos dice que «pour tenter, sinon une rénovation du théâtre, du moins un effort personnel, j'ai eu pensé qu'il fallait revenir à la nature même», utilizando la fantasía como principal herramienta escénica —«j'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature»—, una estrategia afín a la concepción del arte y de la literatura entre los surrealistas.

Les mamelles de Tirésias obedece, sin duda, a una forma de parodia según los principios propuestos por Genette en sus *Palimpsestos*. Thérèse, protagonista de la obra, se convierte en Tirésias, un juego de palabras habitual en este tipo de adaptaciones (Genette, 1989: 38), si bien el destino del personaje guarda cierta relación con el carácter del adivino tebano. Otro motivo más para incluir esta obra en el presente estudio, a pesar del desfase temporal y estético con respecto al teatro posterior.

La recepción de los autores de vanguardia ha sido lenta y tardía en España. Tal y como indica Marian Panchón (2018: 17), muchos de estos autores no se tradujeron hasta los años sesenta del siglo XX, circunstancia que se cumple en el caso de esta obra. No consta ninguna traducción española en los catálogos consultados ni tampoco ningún expediente en el AGA (Archivo General de la Administración). La primera versión con la que contamos, realizada por Mariano Fizman, se publica en Buenos Aires (Losada, 2009). En España aparece por primera vez en la editorial Libros del Innombrable,

un sello cuyo propósito es la difusión de obras inéditas, descatalogadas o abiertamente «raras», adjetivo que acompaña con frecuencia a las obras de vanguardia y que explica la reticencia de muchos editores ante esta corriente literaria. La traducción corrió a cargo de Pedro Montalbán Kroebel. Esta nueva versión es un claro ejemplo de lo que Pym (1998: 82) denomina retraducción pasiva, pues el espacio cultural de la traducción que publicó Fizman en 2009 sigue vigente. El hecho de que la versión de Fizman se publique en Argentina y la versión de Kroebel en España son la razón principal de esta cercanía cronológica. Es evidente que ambos países desarrollan en la actualidad mercados editoriales diferentes, por mucho que la relación entre ambos fuera considerablemente más estrecha en tiempos pasados, tal y como veremos a continuación.

6.2. Jean Cocteau

La primera traducción del teatro mitológico de Cocteau que hemos encontrado es la versión de *Antigone* [*Antígona*], traducida por Miguel Alfredo y Rosa Chacel², y publicada por Emecé (Buenos Aires, 1952). La segunda obra teatral de tema mitológico traducida es *Bacchus*, publicada por Losada a manos de Miguel de Hernani (1956).

Estas dos publicaciones resumen a la perfección la dinámica transversal observada en casi todas las obras teatrales de tema mitológico cuya recepción hemos analizado en los repertorios bibliográficos consultados, así como en los archivos de censura del AGA. Tal y como venimos indicando, Buenos Aires fue un lugar de recepción preferente para el teatro francés en el ámbito de la cultura hispanohablante. Ambas obras aparecen publicadas respectivamente en Emecé y Losada, dos editoriales fundadas en Buenos Aires por exiliados españoles. Buena parte de los intelectuales que abandonaron España por motivos ideológicos a partir de 1939 se trasladaron a Argentina. Allí encontraron un país emergente, con una clase media que ganaba progresivamente poder adquisitivo y una formación humanística en expansión. De ahí que pudieran proseguir el desarrollo de su carrera intelectual con éxito en este nuevo destino. La edición y la traducción —acabamos de citar a Rosa Chacel, autora y traductora— fueron un destino habitual entre estos exiliados (Sánchez Illán, 2015: 564-565).

Gonzalo Losada, vinculado a la editorial Espasa-Calpe, decide emprender una nueva aventura editorial en Buenos Aires, lejos de las imposiciones ideológicas de la dictadura, y funda en 1930 la editorial Losada, un paraguas para numerosos autores españoles que publicaron sus obras en esta editorial. Losada es sin duda un punto de referencia, como lo serían años más tarde, y en circunstancias diferentes, Alianza Editorial o El Acantilado: «probablemente ninguna editorial publicó tantos títulos que hayan entrado en el canon de la cultura contemporánea entre 1938 y 1950» (Sánchez Illán, 2015: 567). La importancia de Losada es evidente en la difusión de los autores que analizaremos a continuación.

² Sobre la trayectoria de Rosa Chacel como traductora, véase Beihels (2018).

Según consta en el AGA, el 6 de mayo de 1953 y el 12 de diciembre de 1957 se solicita en la Oficina General del Libro la importación de ejemplares tanto de *Antígona* como de *Bacchus*, esta última incorporada, junto a otras obras teatrales de tema no mitológico, al volumen de Losada arriba mencionado³ con el título *Baco*. El informe del censor es favorable en ambos casos, lo que indica que tanto la versión de Emecé como el volumen de Losada circularon en España a partir de esa fecha. La importación de libros, normalmente de México y Argentina, principales potencias del sector editorial en este periodo, era una práctica relativamente frecuente en la época. Esta fórmula, que en la inmediata posguerra permitiría ahorrar los costes de la producción editorial, se extendió también a la década de 1950 y es un fiel reflejo de la debacle que sufrió el sector tras la Guerra Civil, lo que favoreció el auge de la edición en Buenos Aires, México o Bogotá (Fernández Moya, 2015: 578). Este periodo se correspondió, además, con la circulación en las librerías españolas de un extraordinario número de traducciones, en parte porque la reproducción de muchas versiones procedentes del mercado latinoamericano se llevaba a cabo sin las correspondientes liquidaciones de derechos (Moret, 2002: 64-68). En cualquier caso, era necesario solicitar un permiso y la obra demandada debía pasar por el veredicto de un censor.

Con fecha 18 de febrero de 1958, la editorial Aguilar solicita la autorización para publicar un volumen de obras escogidas de Cocteau⁴. En él aparecen, entre otras piezas de temática no mitológica, *Orphée*, *La machine infernale* y *Bacchus*, cuyas traducciones corrieron a cargo de Julio Lago y de Miguel de Hernani. Aparecieron, respectivamente, con los títulos *Orfeo*, *La máquina infernal* y *Baco*. El teatro mitológico de Cocteau irrumpe con fuerza en el panorama editorial español de la mano de Aguilar, una editorial que emprendió la publicación de obras completas y de clásicos de la literatura universal normalmente en volúmenes con encuadernación de piel, siguiendo modelos como el que ofrecía la Bibliothèque de la Pléiade (Rivalan Guégo, 2015: 488-494).

El informe de censura es favorable y permite la publicación de las obras mencionadas. Solo hay algún comentario adverso con respecto a *La machine infernale* y se proponen dos tachaduras ante una posible sátira de la virginidad, ya que «el que un hombre sea virgen hasta su matrimonio no es una situación ridícula sino obligada».

Aquí se detiene la publicación del teatro mitológico escrito por Cocteau, pues el interés de los editores contemporáneos, como Parsifal o Cabaret Voltaire entre otros, se ha decantado por otras obras de su trayectoria más reconocidas (*Les enfants terribles*, 1929, *Opium*, 1930) o incluso inéditas hasta hace poco tiempo (*Le grand écart*, 1923, o *Le livre blanc*, 1930).

³ Ambos documentos aparecen, respectivamente, en los expedientes de censura 2882-53, signatura 21/10304 y 5822-57, signatura 21/11867.

⁴ AGA, expediente de censura 4462-66, signatura 21/17440.

6.3. Jean Giraudoux

Después de consultar las bases de datos de INAEM, resulta evidente que Jean Giraudoux fue un autor menos representado que Cocteau, Anouilh o Sartre, circunstancia que se refleja en un menor número de ediciones (véase Anexo).

Comenzaremos el estudio de su recepción por la obra *Amphytrion 38*, que fue traducida en 1965 por Fernando Díaz-Plaja para la editorial Escelicer. La obra apareció publicada en la colección Alfil⁵, cuyo catálogo constituye una radiografía ideológica y estética no solo del arte escénico entre 1939 y 1975, sino también del sistema cultural que marcó el mundo de las letras durante la dictadura franquista. La iniciativa de la colección Alfil consistió en editar, a razón de un volumen por semana, las obras de mayor éxito estrenadas en España (Puebla López-Sigüenza, 2012 :17). A lo largo de su andadura, la colección Alfil llegó a publicar un total de 784 títulos hasta 1976, fecha de su extinción (Puebla López-Sigüenza, 2012: 487). El sector editorial español no ha contado con ninguna iniciativa similar desde la fecha, pues las colecciones de teatro han aparecido englobadas en proyectos más amplios y nunca se han centrado específicamente en la divulgación de los estrenos que ofrecían las carteleras españolas. Es significativo que el primer título de la colección esté dedicado a José María de Pemán, un autor afín al régimen (Puebla López-Sigüenza, 2012: 55). El panorama se transforma lentamente, como se deduce de la incorporación al catálogo de Arthur Miller (1952), Tennessee Williams (1962) o Ionesco (1972), referentes de la innovación escénica que, como no podía ser de otro modo, comparten espacio con referentes culturales y estéticos de la época, por ejemplo, Alfonso Paso o Álvaro de Laiglesia. Monthérlant, Cocteau y Anouilh tienen una discreta presencia en la colección, si bien ninguna de las obras elegidas es de argumento mitológico. Sartre y Camus están ausentes.

También en 1965, con fecha 14 de abril, se autoriza, según el expediente de censura consultado⁶, la publicación de *La guerre de Troie n'aura pas lieux*, igualmente sin comentarios del censor. En realidad esta solicitud obedece a un proyecto antológico ambicioso que corrió a cargo de la editorial Escelicer y cuyo autor fue José Gordón, en el que solo se reproduce un fragmento de la obra. Otros compañeros de Giraudoux en esta selección comentada fueron Azorín, Unamuno, Baroja, Kaiser, Lorca, Paso, Sastre, José María Palacios, Medardo Fraile y Ruiz Iriarte. Entre los autores franceses consta un fragmento de la *Antígona* de Anouilh. La iniciativa de Gordón es dar a conocer el teatro de vanguardia, combinando la tradición española con obras procedentes de otros países.

En cualquier caso, la obra ya había aparecido previamente en 1959 por la ya indicada colección Alfil y traducida asimismo por Fernando Díaz Plaja, si bien no

⁵ AGA, expediente de censura 8550-65, signatura 21/16799. En el informe aparecen algunos comentarios genéricos sobre la obra y se autoriza sin enmiendas.

⁶ AGA, expediente de censura 1732-65, signatura 21/16008.

hemos tenido acceso al expediente de censura en el AGA. Se publicó bajo el título *No habrá guerra de Troya*.

Tal y como se deduce del cuadro de recepción recopilado en el Anexo, esta obra no vuelve a editarse de nuevo hasta 1996. La traducción esta vez corre a cargo de Guy Teissier y de Francisco Torres Monreal, con el título *La guerra de Troya no tendrá lugar*. Teissier es especialista en Giraudoux y Torres Monreal experto en arte escénico, así como profesor de la Universidad de Murcia. La obra aparece en la colección «Clásicos Universales» de Ediciones Cátedra y es una versión que obedece a criterios textuales y traslativos contemporáneos. El hecho de que aparezca en esta colección implica la incorporación de Giraudoux a un repertorio de clásicos universales españoles y es un reconocimiento de su aportación a la innovación escénica en el teatro del siglo XX. La obra aparece junto a *La folle de Chaillot* [*La loca de Chaillot*], uno de los títulos, de tema no mitológico, más reputados de Giraudoux. Al igual que en el caso de Apollinaire anteriormente analizado, la retraducción propuesta por Ediciones Cátedra obedece a un relanzamiento de la obra y del autor, lo que exige una nueva versión acorde con los tiempos puesto que la traducción de Díaz Plaja ya contaba casi con cuarenta años de edad. El envejecimiento de la traducción anterior parece marcar la necesidad de una nueva versión (Monti, 2011, 18), por lo que podríamos hablar, en este caso, de una retraducción activa (Pym, 1988: 82).

6.4. Jean Anouilh

Las obras de Anouilh fueron traducidas por Aurora Bernárdez en varios volúmenes, que aparecieron en la editorial Losada de Buenos Aires a lo largo de varios años y que conocieron numerosas reediciones (véase cuadro de recepción en el Anexo).

La recepción de Anouilh en España se inicia cuando, en 1949, Luis de Caralt, editor de la editorial Caralt, solicita al Director General de Propaganda el permiso para traducir y editar la obra *Nouvelles pièces noires* de Jean Anouilh⁷. El expediente aparece acompañado de un ejemplar de la obra (Paris, La Table Ronde, 1946).

En la respuesta del censor aparecen cumplimentadas las preguntas habituales de la ficha —¿Ataca al dogma? ¿A la Iglesia? ¿A sus Ministros? ¿Al Régimen y sus instituciones? ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?—, preguntas todas ellas que se responden con una negativa. Dejamos aparte la correspondiente a la Moral, pues el censor sí entiende que las obras sometidas a consulta son un ataque al concepto según el pensamiento nacionalcatólico. El informe de censura se cierra con el siguiente comentario: «Cortas piezas teatrales, de fondo profundamente inmoral, en el que destaca el típico *ménage a trois*. Creo que debe suspenderse».

El censor parece haber analizado los contenidos de la obra a partir del ejemplar editado en francés, pues aparecen algunos fragmentos subrayados. Su atención se centra solo en la primera obra, *Jezabel*, pues las restantes piezas del volumen no tienen ninguna

⁷ AGA, expediente de censura 2181-49, signatura 21/08655.

marca. Todo ello hace sospechar que no leyó en ningún momento la traducción de *Antigone* ni la de *Medée*, que aparecen a la mitad y al final del tomo respectivamente. El texto subrayado hace alusión exclusivamente a cuestiones de moral sexual, pues aparecen señalados los siguientes pasajes: «Je veux être à vous», «pourquoi ne me désirez vous même pas assez pour faire de moi votre maîtresse», «Ainsi tu couches avec la bonne maintenant», «J'ai quinze ans. Et voilà deux ans que je suis placée». Hay, asimismo, una escena completa en la que se indica una marca, pues en ella se habla del placer, de la belleza corporal y de la sexualidad. Las indicaciones a lápiz no llegan ni siquiera al final del primer acto, por lo que todo hace suponer que la lectura este fragmento inicial fue suficiente indicio para prohibir la publicación de *Nouvelles pièces noires*. Este tipo de procedimientos eran habituales en los procesos de censura, siempre caracterizados por su arbitrariedad y falta de rigor. Esta primera iniciativa llevada a cabo desde la editorial barcelonesa Caralt se vio frustrada por la censura, que siempre tenía en cuenta los expedientes previos antes de autorizar sucesivas solicitudes. Entendemos que esta primera negativa tan radical frustró la presencia de Anouilh en los catálogos españoles prácticamente en toda la andadura editorial analizada.

En 1953, Iber Amer S. A., Publicaciones Hispano-Americanas, solicita la importación del volumen *Teatro*, de Jean Anouilh, permiso que es denegado el 9 de noviembre de 1953⁸. En el expediente consta una nota del servicio interior, en la que se reenvía la propuesta al jefe de la sección de teatro con la petición de que «informe si dicha obra ha sido censurada por esa sección y en caso de haber supresiones sean indicadas por el mismo». Esta es la respuesta del jefe de sección: «Pongo en conocimiento de V. S. que las obras a que la presente se refiere, las tituladas *El viajero sin equipaje* y *Eurídice*, no han sido censuradas, y *El armiño* autorizada con tachaduras, que se señalan con lápiz rojo, y solamente para *Teatro de Cámara*, y la titulada *La salvaje*, autorizada sin tachaduras». Todo parece indicar que el Director General de Propaganda, a quien va dirigida la solicitud, rechaza la propuesta de publicación porque algunas de las obras que forman parte del volumen habían sido parcialmente censuradas en la sección de teatro.

Con fecha 5 de marzo de 1955, la editorial Escelicer solicita permiso para publicar una escena de *Antigone* de Anouilh en un volumen colectivo sobre teatro contemporáneo (*Teatro experimental español*) recopilado por José Gordón ya mencionado anteriormente. El servicio de orientación bibliográfica autoriza la publicación de la escena, que aparece en las páginas 119-124 del libro⁹ bajo el título *Antígona*.

Con fecha 6 de marzo de 1958, Joaquín de Oteyza solicita la importación de 100 ejemplares correspondientes a la obra *Teatro*, de Jean Anouilh, volumen compuesto por *L'hermine*, *Euridice*, *La sauvage*, *Voyageur sans bagages* y *Pièces noires* al

⁸ AGA, expediente de censura 5861-53, signatura 21/10478.

⁹ AGA, expediente de censura 1732-65, signatura 21/16008.

Director General de Información. Oteyza logra el permiso para la importación, lo que supone la única presencia de una obra mitológica de Anouilh, *Euridice*, en la España de este periodo histórico. Transcribimos el informe del censor, pues entendemos que da una serie de claves esenciales para entender la ausencia de autores como Sartre o Camus en los catálogos editoriales españoles:

Ya hemos indicado en otra clase de producción literaria de este escritor francés los valores literarios que entraña su producción teatral. En este volumen se acentúan, si cabe decirlo, todas las características del autor. Anouilh se encuentra cerca de Sartre, de Camus, de todos los «izquierdistas» del pensamiento contemporáneo [...]. Más o menos libre este teatro, valga como ejemplo de expresiones modernas de pensamiento y arte¹⁰.

Con fecha 7 de octubre de 1959, Joaquín de Oteyza solicita la importación de *Nouvelles pièces noires. Jezabel, Antigone, Romeo et Jeannette, Médée*, obra publicada por la editorial Losada en Buenos Aires en traducción de Aurora Bernárdez bajo el título *Teatro*¹¹. En esta ocasión, el censor deniega el permiso a la importación. En el informe, fechado el 23 de octubre de 1959, consta el siguiente comentario: «Revisada esta obra, y vistos los antecedentes, procede no autorizar la importación que se solicita». Los antecedentes se refieren, con toda probabilidad, al expediente de 1953, arriba resumido, que pesa en la decisión final.

Aquí concluye nuestro estudio sobre la recepción de las obras mitológicas de Anouilh en España. A pesar del volumen de sus representaciones teatrales¹², no nos consta la presencia de ninguna obra suya en los catálogos consultados. Sin duda la acción de la censura alejó el interés de los editores hacia el autor, que tampoco volvió después de 1975. No aparece como autor vivo en el ISBN.

6.5. Jean-Paul Sartre

Tal y como se deduce del cuadro de recepción recopilado en el Anexo, las dos obras de Sartre con tema explícitamente mitológico, es decir, *Les mouches* (1943) y *Les Troyennes, adaptation de la pièce de Euripide* (1965), tienen una recepción tardía en España, especialmente en el caso de la primera. Una consulta en la web del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música nos indica que el primer montaje de *Les Troyennes* no llega hasta 1968 y, en el caso de *Les mouches*, hay que esperar hasta

¹⁰ AGA, expediente 1139-58, signatura 21/11941.

¹¹ AGA, expediente 4310-59, signatura 21/12538.

¹² Véase, como indicación, el número de montajes recopilados en la página del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música [<https://www.teatro.es/profesionales>]. Testimonio del interés que Anouilh despertó en la España de la década de 1950 y de 1960 es la traducción del libro *Anouilh o la pena de vivir*, de Clément Borgal (Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970; sin mención del nombre del traductor).

1970. Frente a Cocteau, Giraudoux o Anouilh, la presencia de la dramaturgia sartreana se retrasa en España por dos motivos fundamentales:

— El enfoque filosófico que se vislumbra tras esta adaptación de la *Orestíada* de Esquilo, en la que el conflicto sobre la libertad individual, la inexistencia de los dioses y la soledad del individuo contemporáneo chocan frontalmente con el ideario del régimen. Sin duda, este argumento hacía de ambas obras una elección poco aconsejable para los editores puesto que el conflicto con la censura estaba garantizado.

— El significado de Jean-Paul Sartre y de su obra en su conjunto, que formaba parte de los autores prohibidos por el Vaticano. De hecho, la primera iniciativa recogida en el AGA para la publicación de *Les mouches* [*Las moscas*] data de 1958. En el expediente consultado¹³, donde se solicitaba la autorización para importar 100 ejemplares del volumen, *Teatro*, publicado por la editorial Losada en Buenos Aires (*Les mouches*, *Huis clos*, *Morts sans sépulture*, *La p. respectueuse*, *Las mains sales*), el censor deniega el permiso. En el informe aparecen en rojo las palabras «denegado index» como única explicación.

Lieve Behiels, en su estudio sobre la recepción de *La nausée* en España, aporta este dato como la causa principal que justifica su tardía presencia. Es una circunstancia que afecta, especialmente, a la narrativa, pues se entiende que la obra filosófica solo circulaba en canales académicos y que, por esta razón, su difusión era más restringida. De ahí que, a finales de la década de 1940, ya fuera posible encontrar algunas publicaciones de Sartre como *El ser y la nada* en el entorno universitario (Behiels, 2006).

Otro elemento que pudo jugar a favor de la publicación del teatro en el caso de Sartre es el hecho de que, para los censores, este género nunca constituía una lectura de masas (Behiels, 2006). En cualquier caso, resulta evidente que, para leer *Las moscas* en una edición española, es preciso esperar hasta 1970, momento en que la editorial Aguilar, siguiendo su costumbre de publicar obras completas de autores de referencia, se decide a editar el mismo volumen de teatro sartreano publicado con anterioridad por Losada en Buenos Aires (1948)¹⁴.

En 1981, *Les mouches* vuelve a publicarse de nuevo, esta vez bajo el sello Alianza Editorial y de nuevo con el título de *Las moscas*. Forma parte de una colección de obras dedicada al autor y que se produjo en coedición con la editorial argentina Losada, cuyo nombre consta en la portada del libro. Sin duda, esta nueva edición de la obra constituye un relanzamiento, pues se incorpora a la colección Libro de Bolsillo, caracterizada por su popularidad y por su enorme éxito de lectores. Alianza publica de nueva la versión de Aurora Bernárdez, una decisión un tanto llamativa si tenemos en cuenta que llevaba en el mercado desde 1948. El renombre de la traductora en el mundo de las

¹³ AGA, expediente 21/12077, signatura 3561/58.

¹⁴ La primera traducción de *Las moscas* en lengua española, que corrió a cargo de Aurora Bernárdez, apareció en 1948 y fue publicada por la editorial Losada junto con otras obras teatrales del autor. El volumen tuvo un éxito considerable y se reeditó, al menos, en 1950, 1952, 1955, 1958, 1962 y 1968.

letras y la calidad de su trabajo son motivos que avalan esta decisión. No obstante, la traducción ha sido sometida a una actualización de Miguel Salabert, un proceso al que no escaparon otras versiones de Aurora Bernárdez cuando fueron incorporadas al mercado editorial español. Esta actualización se debía, en parte, a la sospecha que recaía siempre sobre la variante lingüística de los traductores procedentes de Argentina, a veces un tanto injustificada: «Lo curioso es que, cuando uno compara esas versiones “argentinas” con las que se publicaron en España, observa que alguien juzgó que el castellano al que habían sido traducidas no era todo lo español que debiera haber sido, de modo que en España se españolizaron aún más» (Fondebrider, 2021).

El hecho de que la traducción que Aurora Bernárdez había publicado tantos años antes fuera sometida a una revisión obedece no solo a una actualización o españolización del su trabajo, sino también a cierto prejuicio en torno a las versiones procedentes de Latinoamérica que inundaban el mercado editorial español durante los años de la transición. Alejandrina Falcón se hace eco de este debate en su obra *Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas* (2018), donde la autora refleja el debate que se inicia en aquellos años sobre una supuesta crisis de identidad que afectaba a la lengua española y que utilizó especialmente la traducción para reflejar la ausencia de un modelo neutro (Falcón, 2018: 188). La autora llega más allá y considera que críticos y editores españoles en la década de 1980 arremetían sistemáticamente contra la calidad de las traducciones argentinas simplemente porque no se adecuaban a la variante del español peninsular y, de forma más concreta, a la variante madrileña, predominante sobre las demás, circunstancia que también generaría otro conflicto dentro del espacio nacional (Falcón, 2018: 178).

El papel de Miguel Salabert en la revisión de *Las mouches* es prácticamente irrelevante. Hemos cotejado la versión bonaerense de 1946 con la publicada en Madrid por Alianza en 1990 y podemos comprobar que son dos versiones prácticamente idénticas. Solo hemos constatado cambios menores: se han incluido algunos saltos de diálogo y de palabras, tal vez fruto de eventuales descuidos de la traductora o del editor, y se ha rectificado la traducción de algunos términos como *tartine*, que en la escena primera del primer acto aparece traducido como *tartina* en la versión bonaerense y que en el texto de Alianza consta como *tostada*. Algo similar sucede con *toit*, *techo* en la edición argentina, frente a *tejado* en la versión publicada en Madrid (acto I, escena II).

Resulta evidente que, en el caso de *Las mouches*, el trabajo de Bernárdez desafía al paso del tiempo, pues lleva ya más de setenta años en el mercado. El número de reimpressiones y su longevidad marcan, si no su canonicidad, sí su valor como traducción del siglo (Berman 1990; Gambier, 1994).

6.6. Albert Camus

Según consta en el expediente de censura consultado¹⁵, el 13 de diciembre de 1957, Joaquín de Oteyza García, probablemente agente de la editorial Losada en Madrid, solicita la importación de 50 ejemplares de la obra *Teatro*, en la que figuraban *Le malentendu*, *Calígula*, *L'état de siège* y *Les justes*, de Albert Camus, que se había publicado en Buenos Aires en 1949. La traducción de *Calígula* [*Calígula*] está firmada una vez más por Aurora Bernárdez. Es la primera edición de la obra en español.

El informe de censura (14 de diciembre de 1957), firmado por P. Álvarez Turiénzo, permite la edición como «autorización de la importación con carácter de tolerada. En 50 ejemplares». El informe dice lo siguiente:

Cuatro dramas «amargos» sobre distintos temas relacionados con la mentalidad actual, imbuídos [sic] de espíritu existencialista de izquierda. Los criterios que prevalecen en los mismos son por eso extraños a cualquier concepción religiosa o moral canónicas. Son expresión, en suma, del consabido humanismo irracional, de fondo nihilista, tan del gusto de cierta literatura negra hoy.

Sin embargo, el expediente debe pasar por otro filtro: el jefe de sección de inspección de obras teatrales, cuya resolución, firmada el 20 de diciembre de 1957, es negativa: «En contestación a la nota que antecede, pongo en conocimiento de V. S. que las obras a que la misma se refiere no han sido censuradas por estos servicios. La obra *Calígula* está prohibida por esta Dirección General».

Tenemos que esperar hasta 1960 para que se produzca un nuevo intento de publicar a Camus en España. Recae, de nuevo, en la editorial Aguilar, pero según consta en el expediente de censura consultado¹⁶, figura como peticionario la sucursal mexicana de la editorial Aguilar ya que en Ciudad de México se habían editado las *Obras completas* del autor en traducción de Federico Carlos Sainz de Robles. Aparecieron con el título *Narraciones y teatro*. Una vez más, vuelve a denegarse el permiso de edición en España.

Es necesario esperar a 1973 para que MK ediciones, una colección especializada en teatro, solicite el permiso para la publicación de *Calígula*. El texto, finalmente, es autorizado y se publica con una versión de J. Escué Porta. MK Ediciones es una editorial con una colección dedicada al arte escénico, en la que aparecieron, durante la década de 1970, obras de Tennessee Williams, Henry Miller y otros innovadores del arte dramático cuyos éxitos copaban las carteleras en estos años.

En 1981, Alianza Editorial emprende una iniciativa similar a la iniciada años antes con la obra de Sartre y publica la obra de Albert Camus en coedición con Losada. Ello supone la aparición de la traducción realizada por Aurora Bernárdez en 1949, que fue, como en el caso de *Les mouches* de Sartre, actualizada y revisada por Miguel

¹⁵ AGA, expediente 5850-57, signatura 21/11869.

¹⁶ AGA, 687-60, 21/12668.

Salabert. En esta ocasión, la intervención de Salabert tiene como objeto no tanto una revisión del texto cuanto una adecuación de los contenidos, ya que Camus había aportado una nuevas versiones del manuscrito en varias ocasiones. Tal y como se deduce de una consulta a la edición de Gallimard que hemos manejado, el copyright de la obra está fechado en 1958, año en que se difunde la última versión autorizada por Camus. Hemos procedido a cotejar la edición publicada por Alianza en 1981 con la publicada por Losada en 1949 y constatamos que la mayor parte de las transformaciones están relacionadas no tanto con la lengua como con los contenidos, lo que muestra a las claras un desfase textual que afecta al original, sobre todo a lo largo del primer acto. Entendemos que la revisión, por tanto, obedece más bien a la necesidad de ofrecer al lector una edición actualizada que a una españolización del texto. El número de cambios textuales es mayor que en la versión de *Les mouches*, tal vez como consecuencia de la eliminación e inclusión de nuevas escenas, como el relevante parlamento de Helicón sobre las desigualdades sociales y sobre el sufrimiento humano (acto IV, escena VI). Quizá por lo exhaustivo de la revisión percibimos, en este caso, una mayor tendencia a castellanizar el texto que en el caso de *Les mouches*, particularmente en el uso del indefinido frente al pretérito perfecto compuesto. Así, «ne l'as pas tu vu, Hélicón» se convierte en «No le viste, Helicón» en la versión bonaerense, frente a «No lo has visto, Helicón» en la publicación de Alianza (acto I, escena V). Comprobamos que en la edición de Buenos Aires se alterna el uso de los pronombres 'lo' y 'le' con función de complemento directo. En cualquier caso hemos encontrado en la edición revisada por Salabert algunos cambios en favor de 'le', lo que corrobora, parcialmente, cierta estrategia de castellanización a la hora de revisar traducciones argentinas, que se adaptan a la variante lingüística de Madrid.

En 1985, Seix Barral publica de nuevo *Caligula* en una colección de clásicos populares, lo que indica el valor que ha alcanzado la obra en la literatura contemporánea. Por esta razón aparece en una serie destinada al gran público y editada en tapa dura, lo que obedece a un concepto de libro diferente al de Alianza, con el que convive en el tiempo. La traductora vuelve a ser Aurora Bernárdez.

Camus es un autor de gran éxito y, de hecho, *Caligula* es una obra que conoce un número importante de representaciones. Buena muestra de ello es el hecho de que, en la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, consten hasta dieciséis representaciones de la obra desde 1963, lo que señala el interés del público hacia el autor. El montaje de la obra fue autorizado en una época en que, según los expedientes de censura, no era posible editarla en España. Fruto de este interés por el autor, que se extiende después de 1975, es el hecho de que *Caligula* se incorpore a la serie Biblioteca Albert Camus tras la reorganización del fondo editorial que compone la colección Libro de Bolsillo. Aprovechando esta ocasión, la editorial decide encargar una nueva traducción, que esta vez correrá a cargo de Javier Albiñana y que aparece por primera vez en 1999. Editoriales tan populares como De Bolsillo y Punto

de Lectura reeditan la obra en 2021. Ambas eligen la versión de Albiñana, lo que marca un cambio significativo en la recepción de la obra y muestra claramente su valor como traducción activa (Pym, 1998: 82).

7. Conclusiones

Tras analizar la recepción de las obras seleccionadas hemos llegado a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, es necesario resaltar que nuestro conocimiento del teatro mitológico francés correspondiente al periodo de entreguerras se debe sin duda al vigor de estas obras en la cartelera teatral bonaerense (Ríos Guardiola, 2013). La editorial Losada, que publicó por primera vez en lengua española las obras de Sartre, Anouilh y Camus, contribuyó sin duda a la consolidación de este éxito. La voluntad de difundir a estos autores obedece al espíritu de sus editores, exiliados españoles que quisieron desarrollar catálogos editoriales donde se reflejara la realidad del pensamiento, de la estética y de la creación literarias contemporáneas, emulando la empresa de editores como Gallimard en Francia o Einaudi en Italia.

En segundo lugar, es pertinente indicar los esfuerzos realizados por los editores españoles a la hora de importar y editar las obras reseñadas en España. Esta tarea se ve coronada por el éxito, aunque en fechas tardías, en el caso de autores especialmente perseguidos por el régimen como Sartre o Camus. *Les mouches* de Sartre no ve la luz en España hasta 1970, en un periodo en el que la censura seguía vigente, pero era más beligerante. Hay que esperar a 1979, es decir, a la llegada de la democracia, para encontrar *Caligula*, de Camus, editada en España. El discurso cambia en el caso de otros autores como Giraudoux o Anouilh. El primero está presente en traducciones publicadas en España desde 1965. No consta en nuestro cuadro de recepción ninguna obra mitológica de Anouilh publicada por ninguna editorial española, pero una consulta en repertorios como la Biblioteca Nacional nos permite constatar la presencia del autor en catálogos como el de la mencionada editorial Alfíl.

En tercer lugar, es imprescindible repasar la situación de la escena española antes de llegar a conclusiones tajantes con respecto a la recepción de las obras analizadas en España. Una consulta a la página del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música nos permite analizar, con cierto conocimiento de causa —es cierto que los datos arrojados no son exhaustivos y no recopilan todos los estrenos—, la presencia de Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre y Camus en las carteleras españolas. Sin duda, Anouilh fue el autor más representado entre 1939 y 1975.

— Apollinaire. No constan estrenos de *Les mamelles de Tirésias* en España en el repertorio consultado, si bien la obra es conocida en el entorno del teatro independiente. Su interés está vinculado a la obra musical homónima de François Poulenc, estrenada en Barcelona (Teatre del Liceu, 2009).

— Anouilh. Sin duda, Anouilh fue el autor más representado entre 1939 y 1975. La primera referencia que aparece en la página es, precisamente, *Antigone*, lo que indica su presencia en los teatros españoles aunque no hubiera ediciones impresas de la obra publicadas en España. Se registran cuarenta y ocho representaciones del autor hasta 1975, siendo sin duda *Antigone* la obra más representada. También abundan los montajes de *Medée* y un estreno dedicado a *Euridice*, obra que no hemos encontrado en los repertorios editoriales seleccionados. Otro dato significativo es el considerable número de montajes que se registra hasta el año 2000. A partir de esta década resulta evidente que el interés hacia Anouilh decae, pues el número de estrenos es muy inferior al que se registra en periodos anteriores.

— Giraudoux. El interés hacia Giraudoux parece menor en lo que a número de montajes se refiere si tomamos como Anouilh como referencia. Su recepción editorial es, como se deduce del cuadro que aparece en el Anexo, relativamente breve también. Queda fuera de nuestro análisis *Ondine* (1939), una de las obras más representadas y que también ha sido objeto de varias ediciones, pues está vinculada a la mitología germánica. Junto a *La folle de Chaillot* (1943) es su obra más representada.

— Cocteau. El caso de Cocteau puede considerarse inverso al de Anouilh. Sus representaciones antes de 1975 son escasas, pero resulta patente el interés hacia el autor a partir de 1980, ya que la cantidad de montajes aumenta considerablemente. Es el autor más representado de todos los analizados en este artículo, lo que hace suponer un aumento de sus ediciones en los próximos años. El mayor número de representaciones se corresponde con *Les parents terribles* y *La voix humaine* (1930), dos de sus obras más conocidas pero que no entran en nuestro estudio al no ser de tema estrictamente mitológico. En cualquier caso hemos rastreado algunos montajes de *Antigone* (1988) y *Edipe* (1995, 2001), si bien en el caso de esta última obra no queda claro el punto de partida, que puede ser tanto la obra homónima publicada por el autor en 1926 o *La machine infernale*, una variación sobre el tema de Edipo escrita en 1934.

— Sartre. Las representaciones teatrales consagradas a la obra de Sartre también aumentan, como en el caso de Cocteau, a partir de 1975, si bien el protagonismo de *Les mouches* y de *Les troyennes* es relativo en la cartelera. La frecuencia del teatro sartreano en los escenarios —*Huis clos* (1943) es su pieza más representada— hace imaginar que seguirá representándose en los próximos años. Ya hemos comprobado que tanto *Les troyennes* como *Les mouches* no se publicaron en España por motivos de censura hasta fecha tardía; no obstante, los primeros montajes de las obras datan de 1968.

— Camus. La misma situación se aplica en el caso de Camus, pues en 1963 encontramos el primer montaje de *Calígula* por parte de la compañía Lope de Vega y, como en el caso de *Les mouches* y de *Les troyennes*, en las últimas décadas se ha incrementado notablemente el número de representaciones dedicadas a la obra. Estas aparentes incongruencias por parte de la censura, que permite montajes teatrales pero no autoriza después la publicación de las obras, es una muestra más de la arbitrariedad que

caracterizaba a la actividad censora, más aún si tenemos en cuenta que la dirección de teatro tenía un sistema de revisión propio, por lo que no seguía los mismos pasos que las autorizaciones en el caso del sector editorial (Rabadán, 2000: 164).

En cuarto y último lugar, es necesario tener en cuenta un factor clave a la hora de entender el escaso volumen de publicaciones dedicadas al teatro en los catálogos editoriales. El teatro siempre se vende peor que otros géneros literarios, pues nunca ha cosechado entre los lectores tanto éxito como la narrativa o el ensayo. Así lo constata Lola Puebla López-Sigüenza en su trabajo sobre la colección Alfil (Puebla López-Sigüenza, 2012). En el caso de la editorial MK, que editaba obras teatrales en la década de 1970, los precios son económicos pero «las tiradas no superan nunca los 3.000 ejemplares, y aun así no se venden» (Beaumont, 1979). Por ello, las recepciones estudiadas no son particularmente extensas. En la actualidad, es de esperar que los autores reseñados sigan en catálogo, aunque siempre por iniciativa de editores independientes como Libros del innumerable o en grandes repertorios de clásicos como Ediciones Cátedra o Alianza Editorial.

Concluimos nuestro artículo con una reflexión sobre posibles ediciones de obras mitológicas aún inéditas en España. Es el caso de *Elpénor*, una sátira de Giraudoux ya mencionada anteriormente, o de *Électre*, que aún no ha conocido una traducción al español. Algo similar sucede con el *Cedipe* de Cocteau, del que no hemos encontrado ninguna huella editorial. Tampoco se puede rastrear ninguna edición de Anouilh en la actualidad, autor que merece ser recuperado. André Gide, vinculado a una generación anterior, pero interesante promotor del teatro mitológico, es autor de un *Cedipe* que apareció en Argentina en la década de 1950, pero no hay rastro posterior ni de este título ni de su teatro sobre el argumento. En cualquier caso, el interés escénico que ha suscitado este teatro en los últimos años hace suponer, a pesar de la escasa rentabilidad que entraña la publicación de esta literatura, la aparición de nuevas ediciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVSTAD, Cecilia & Alexandra ASSIS ROSA (2015): «Voice in Retranslation. An Overview and Some Trends». *Target*, 27: 1, 24.
- ANOUILH, Jean (1946 [1942]): *Antigone*. París, La Table Ronde.
- APOLLINAIRE, Guillaume (2003 [1917]): *Les mamelles de Tirésias*. Biblioteca Virtual Universal. URL: <https://biblioteca.org.ar/libros/168096.pdf>
- ARTAUD, Antonin (2011 [1938]): *Le Théâtre et son double*. París, Gallimard.
- BALESTRINO, Graciela (2008): *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru.
- BARTHES, Roland (1984 [1968]): «La mort de l'auteur», in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Le Seuil.

- BEAUMONT, José F. (1979): «La escasez de publicaciones especializadas, un factor más de la crisis del teatro. Entrevista con Margarita Kramer, directora de Ediciones MK». *El País*, 13 de noviembre. URL: https://elpais.com/diario/1979/11/13/cultura/-311295606_850215.html
- BEHIELS, Lieve (2006): «La recepción de Sartre en España». *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 32. URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/sartrees.html>
- BEHIELS, Lieve (2018): «Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada». *Cadernos de Tradução*, 38, 47-64.
- BERMAN, Antoine (1990): «La retraduction comme espace de la traduction». *Palimpsestes*, 4, 1-7. URL: <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>
- BROYER, Jean (1999): *Le mythe antique dans le théâtre du XX^e siècle*. París, Ellipses.
- BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*. París, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Cuestiones de sociología*. Traducción de Enrique Martín. Madrid, Istmo.
- CADERA, Susanne (2017): «Literary Retranslation in Context: An Historical, Social and Cultural Perspective», in Susanne Cadera & Andrew Walsh (eds.): *Literary Retranslation in Context*, Berna, Peter Lang, 5-18.
- DEANE-COX, Sharon (2014): *Retranslation. Translation, literature and reinterpretation*. Londres, Bloomsbury.
- ECO, Umberto (2013): *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milán, Bompiani.
- EVEN ZOHAR, Itamar (1990): «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem». *Poetics Today* 11: 1, 45-51.
- FALCÓN, Alejandrina (2018): *Traductores en el exilio. Argentinos en editoriales españolas: traducciones, escrituras por encargo y conflicto lingüístico (1974-1983)*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- FÓLICA, Laura (2018): «De vanguardias moderadas a heterodoxas: la recepción de la “patafísica” de Alfred Jarry en la prensa literaria española y argentina del siglo XX». *Artes del ensayo. Revista internacional sobre el ensayo hispánico*, 2, 101-212.
- FERNÁNDEZ MOYA, María (2015): «La internacionalización de los editores. Los mercados exteriores», in Jesús Antonio Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*. Madrid, Marcial Pons, 575-596.
- FONDEBRIDER, Jorge (2021): «Vindicación del traductor argentino Abel Dubois», in *Club de traductores literarios de Buenos Aires*. URL: <https://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com/2021/10/vindicacion-del-traductor-argentino.html>
- GAMBIER, Yves (1994): «La retraduction: retour et détour». *Méta: Journal des traducteurs*, 39: 3, 413-417.
- GAMBIER, Yves (2011): «La retraduction: ambiguïtés et défis», in Enrico Monti & Peter Schneider (dir.), *Autour de la retraduction*, Lille, Orizons, 52-66.

- GARCÍA ROMERO, Fernando (1997): «Sobre *Penélope* de Domingo Miras». *Epos XIII*, 55-75.
- GARCÍA ROMERO, Fernando (1999): «El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX». *Cuadernos de Filología Clásica*, 9, 281-303.
- GENETTE, Gérard (1989 [1982]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus.
- IGLESIAS, Luis (1996): «Introducción», in Antonio Buero Vallejo, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. Madrid, Cátedra.
- INGARDEN, Roman (1989): «Concreción y reconstrucción», in R. Warnig (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 35-54.
- JAEGER, Werner (1982): *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México, FCE.
- JAKOBSON, Roman (2000 [1959]): «On Linguistics Aspects of Translation», in Lawrence Venuti (ed.), *The Translator Studies Reader*. Londres, Routledge, 113-118.
- JAUSS, Hans Robert (1989): «La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine», in R. Warnig (ed.), *Estética de la recepción*. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, Visor, 197-208.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres, Routledge.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995): *Antropología estructural*. Traducción de Eliseo Verón. Barcelona, Paidós.
- LOTMAN, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico*. Traducción de Valeriano Imbert. Madrid, Istmo.
- MEDINA BARRENECHEA, Susana (2015): *Una aproximación a El misterio de María Celeste de Alejandro Casona desde la perspectiva de la antropología simbólica*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Adela Martínez García. Málaga, Universidad de Málaga.
- MONTI, Enrico & Peter SCHNEIDER [dir.] (2011): *Autour de la retraduction*. Lille, Orizons.
- MORET, Xavier (2002): *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona, Destino.
- NOUDELMANN, François (1993): «*Huis clos*» et «*Les Mouches*», de Jean-Paul Sartre. París, Gallimard.
- PANCHÓN HIDALGO, Marian (2018): *Traducción, censura y recepción de la literatura surrealista en España (1959-1975)*. Tesis doctoral realizada bajo la dirección de Elena Rodríguez Murphy y Solange Hibbs-Lissorgue. Toulouse y Salamanca, Université de Toulouse-Jean Jaurès y Universidad de Salamanca.
- PUEBLA LÓPEZ-SIGÜENZA, Lola (2012): *Colección Teatro de editorial Escelicer*. Madrid, Inaem.
- PYM, Anthony (1998): *Method in Translation History*. Manchester, St. Jerome.
- RABADÁN, Rosa [ed.] (2000): *Traducción y censura inglés-español (1939-1975). Un estudio preliminar*. León, Universidad de León.
- RÍOS GUARDIOLA, María Gloria (2013): «El teatro francés en la revista *Sur* (1932-1965)». *Anales de Filología Francesa*, 21, 333-349.

- RIVALAN GUÉGO, Christine (2015): «Formas y formatos. El libro del bolsillo», in Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 473-520.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1997): *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ ILLÁN, Juan Carlos (2015): «Los editores españoles en el exterior. El exilio», in Jesús A. Martínez Martín (ed.), *Historia de la edición en España (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 549-576.
- SARTRE, Jean-Paul (1996 [1946]): *L'existentialisme est un humanisme*. París, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1998 [1944]): *Huis clos. Les mouches*. París, Gallimard.
- VALDERRAMA, Cristina (1988): *El teatro francés en España entre 1940 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- WOLF, Michaela (2007): «The emergence of a sociology of translation», in Michaela Wolf & Alexandra Fukari A. (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam, Philadelphia, Benjamins, 1-36.

ANEXO. El teatro francés de argumento mitológico en España (1900-1945)

Tabla 1. Recepción de Gillaume Apollinaire

Gillaume Apollinaire						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Les mamelles de Tirésias</i>	1917	<i>Las tetas de Tiresias</i>	2009	Buenos Aires, Losada	Mariano Fiszman	
<i>Les mamelles de Tirésias</i>	1917	<i>Las tetas de Tiresias</i>	2018	Zaragoza, Libros del innombrable	Pedro Montalbán Kroe- bel	

Tabla 2. Recepción de Jean Cocteau

Jean Cocteau						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Antigone</i>	1922	<i>Antígona</i>	1952	Buenos Aires, Emecé	Miguel Alfredo y Rosa Chacel	
<i>Bacchus</i>	1951	<i>Teatro Baco</i>	1956	Buenos Aires. Losada	Miguel de Hernani	Este primer volumen incorpora <i>Baco</i> , junto a otras obras de tema no mitológico.
		<i>Obras escogidas Baco La máquina infernal Orfeo</i>	1966	Barcelona, Aguilar	<i>La máquina infernal</i> : Julio Lago <i>Orfeo</i> : No consta <i>Baco</i> : Miguel de Hermani	Este primer volumen incorpora <i>Orfeo</i> , <i>La máquina infernal</i> y <i>Baco</i> junto a otras obras de tema no mitológico.

Tabla 3. Recepción de Jean Giraudoux

Jean Giraudoux						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Amphytrion 38</i>	1929	<i>Anfitrión 38</i>	1965	Madrid, Alfíl	Fernando Díaz Plaja	
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	1935	<i>No habrá guerra de Troya</i>	1959	Madrid, Alfíl	Fernando Díaz Plaja	
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i>	1935	<i>La guerra de Troya no tendrá lugar</i>	1996	Madrid, Cátedra	Francisco Torres Monreal Guy Teissier	Ambos traductores redactan una introducción. La obra se publica junto con <i>La folle de Chaillot</i> .

Tabla 4. Recepción de Jean Anouilh

Jean Anouilh						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	1956	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	La obra se publica en el volumen <i>Teatro: nueve piezas negras</i> .
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	1966	Buenos Aires, Losada	Miguel Ángel Asturias Edgardo Cozarinsky	La obra se publica en el volumen <i>Teatro</i> , donde se recopilan las piezas negras, las piezas rosas, las nuevas piezas negras, las piezas chirriantes, las piezas brillantes y las piezas con disfraz.
<i>Antigone</i>	1942	<i>Antígona</i>	2003	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	Se publica junto a <i>Jezabel</i> .
<i>Médée</i>	1953	<i>Medea</i>	1960	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez	La obra se publica en el volumen <i>Teatro: nueve piezas negras</i> .
<i>Médée</i>	1953	<i>Medea</i>	1966	Buenos Aires, Losada	Miguel Ángel Asturias Edgardo Cozarinsky	La obra se publica en el volumen <i>Teatro</i> , donde se recopilan las piezas negras, las piezas rosas, las nuevas piezas negras, las piezas chirriantes, las piezas brillantes y las piezas con disfraz.

Tabla 5. Recepción de Jean-Paul Sartre

Jean-Paul Sartre					
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1948	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1970	Madrid, Aguilar	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas. Nekrassov</i>	1979	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	1981	Madrid, Alianza	Aurora Bernárdez
<i>Les mouches</i>	1943	<i>Las moscas</i>	2005	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez
<i>Les troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	1967	Buenos Aires, Losada	
<i>Les Troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	1970	Madrid, Aguilar	Alfonso Sastre
<i>Les Troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las moscas. Muertos sin sepultura. Las troyanas (adaptación de Eurípides)</i>	2007	Buenos Aires, Losada	María Martínez Sierra
<i>Les troyennes, adaptation de la pièce d'Euripide</i>	1965	<i>Las troyanas</i>	2010	Buenos Aires, Losada	María Martínez Sierra

Tabla 6. Recepción de Albert Camus

Albert Camus						
Título original	Fecha	Título traducido	Fecha	Ciudad, Editorial	Traductor	Comentarios
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1949	Buenos Aires, Losada	Aurora Bernárdez Guillermo de Torre	<i>Calígula</i> forma parte del volumen <i>Teatro</i> , junto con <i>El malentendido</i> , <i>Estado de sitio</i> y <i>Los justos</i> . Se reedita en 1962, 1968.

<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1959	México, Aguilar	Federico C. Sáinz de Robles	Colección de obras completas habitual en la editorial Aguilar. 2 tomos, de 1190 pp. Se reedita parcialmente en 1974 con el títulos <i>Narraciones y Teatro</i> . Incorpora <i>Calígula</i>
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1973	Buenos Aires, Losada		Se publica junto con <i>El malentendido</i> . Reedición en 2008.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1979	Madrid, MK editor	J. Escué Porta	La editorial MK está especializada, como Escelicer/Alfil, en obras de teatro. Publicaron autores de moda en el momento como Miller o T. Williams.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1981	Madrid, Alianza/Losada	Aurora Bernárdez	Se publica en España por primera vez la versión de Aurora Bernárdez en colaboración con la editorial argentina, que tiene los derechos de la traducción. Varias reediciones: 1986, 1996.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Narrativa y teatro</i>	1985	Barcelona, Seix Barral	Federico C. Sainz de Robles	<i>Calígula</i> forma parte de este volumen, publicado en la colección Summa literaria.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Obras completas</i>	1996	Madrid, Alianza		<i>Calígula</i> aparece integrada en este cofre de <i>Obras completas</i> en 5 tomos. Reedición en 2010, 2013.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Calígula</i>	1999	Madrid, Alianza	Javier Albiñana	Reedición en 2013.
<i>Caligule</i>	1944	<i>Teatro</i>	2021	Barcelona, DeBolsillo	Javier Albiñana Mauro Armiño Pedro Laín Entralgo Milagros Laín Martínez	<i>Calígula</i> forma parte de este volumen junto a <i>El malentendido</i> , <i>El estado de sitio</i> y <i>Los justos</i> .

***Jean-Bark* de Philippe Claudel ou le tombeau littéraire comme architecture de la création**

Dominique BONNET

Universidad de Huelva

domi@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0002-6923-1451>

Resumen

Estudiaremos aquí cómo el escritor-cineasta Philippe Claudel inicia un proceso de duelo en tres etapas, tras la muerte de su editor y amigo Jean-Marc Roberts. Los dos primeros periodos de este proceso, el refugio del dolor y la exaltación del recuerdo, se reflejarán en la escritura de *Jean-Bark*, homenaje literario, pero también lugar de memoria. Gracias a ello, Claudel podrá proyectarse tres años más tarde en la tercera etapa de su duelo integrando esta amistad en una segunda obra, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts se traslada al segundo universo creativo de Claudel, ya que interpreta a un productor de cine afectado por la misma enfermedad que el editor. Al fijar así su *Jean-Bark* en la eternidad conseguirá completar su duelo.

Palabras clave: duelo, dolor, creación, escritura curativa, eternidad.

Résumé

Nous étudierons ici comment l'écrivain-cinéaste Philippe Claudel, entame un travail de deuil en trois temps à la mort de son éditeur et ami, Jean-Marc Roberts. Les deux premières périodes de cette démarche, le refuge exutoire à la peine ainsi que l'exaltation du souvenir, seront reflétées dans l'écriture de *Jean-Bark*, hommage littéraire mais aussi lieu de mémoire. De la sorte, Claudel pourra trois ans plus tard se projeter vers la troisième étape de son deuil en intégrant cette amitié dans un deuxième ouvrage, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts y sera transposé au sein du deuxième univers créatif de Claudel, puisqu'il incarne un producteur de cinéma frappé par le même mal que l'éditeur. En fixant dans l'éternité son *Jean-Bark* il parviendra ainsi à parachever son deuil.

Mots clé : deuil, douleur, création, écriture curative, éternité.

Abstract

We will study how the writer-filmmaker Philippe Claudel begins a three-stage process of mourning following the death of his publisher and friend, Jean-Marc Roberts. The first two periods of this process, the refuge from grief and the exaltation of memory will be reflected in the writing of *Jean-Bark*, a literary tribute but also a place of memory. In this way, Claudel was able to project himself three years later towards the third stage of his mourning by integrating this friendship into a second work, *L'arbre du pays Toraja*. Roberts is transposed into Claudel's

second creative universe as a film producer stricken by the same illness as the publisher. By fixing his Jean-Bark in eternity, he will be able to complete his mourning.

Keywords: grief, pain, creation, healing writing, eternity.

Tu me disais encore jusqu'à la fin, tu sais mon Philippe, ce que je veux c'est vivre, oui je veux vivre, et tu le disais avec force, non pas comme une plainte, une prière, mais à la façon d'une phrase heureuse qu'on lance à tout, à tous, aux autres, au monde, aux nuages, au printemps qui était le temps de ta naissance (Claudel, 2013 : 9).

1. Introduction

C'est au sein d'une double démarche créative que nous nous arrêterons sur l'écriture du deuil chez Philippe Claudel. Nous étudierons le cheminement de cet écrivain-cinéaste d'après les études psychanalytiques sur le deuil, allant des théories de Sigmund Freud à celles de Jeanine Pillot qui toutes évoquaient, dans leurs grandes lignes, un parcours de trois à sept étapes en vue de l'accomplissement du travail du deuil. L'ensemble de ces travaux appréhendent une approche similaire, mais nous retiendrons ici la division ternaire définie par Isabelle Delisle (1994), dont l'évolution est la suivante : l'étape critique, l'étape cruciale et l'étape créatrice. Julia Kristeva dans le même sens affirmait que « nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois, mais aussi de le dépasser, de passer à un autre moins bruyant » (Kristeva, 1987 : 109). Nous verrons que cette structure tripartite se développe dans l'œuvre claudélienne en deux temps : *Jean-Bark* tout d'abord, texte de la douleur immédiate, qui abrite les deux premières étapes de ce deuil puis, trois ans plus tard *L'arbre du pays Toraja*, phase romanesque et créative autour de la figure du défunt qui parachèvera ce procédé.

Nous commencerons par mettre en relief l'immédiateté de la procédure curative que Claudel entreprend dans son petit tombeau littéraire *Jean-Bark* publié chez Stock à la mort de son éditeur et ami Jean-Marc Roberts, « voilà deux jours que tu es mort et je ne cesse de penser à toi » (Claudel, 2013 : 10). Ce texte à la première personne est le refuge de la peine, le lieu de la mémoire et l'exutoire à cette perte qui l'envahit et n'en finit de le meurtrir ; il s'agit en outre d'une façon d'oser maintenir cet être cher près de lui, afin de continuer leur conversation dans l'immédiateté de la narration pour le « faire durer » (Claudel, 2013 : 84). Cependant n'étant pas dupe, Claudel (2013 : 84) sait que, même s'il tente de « prouver une fois encore que l'écriture soit le seul moyen de se jouer du néant », l'illusion ne sera pas éternelle et l'absence produite

par la perte refera surface au cours de la réalité de la quotidienneté des jours futurs : « une fois que j'aurai démonté les petits tréteaux du théâtre ? Comment ferai-je ? » (Claudel, 2013 : 84).

De son incertitude formulée par ces interrogations, découle le deuxième stade de ce deuil par l'effervescence des souvenirs également évoqués dans ce texte de la peine de la première heure, qui l'amènera finalement à la troisième et dernière étape, celle de la cristallisation de son ami dans *L'arbre du pays Toraja*. C'est grâce à cette autofiction que Philippe Claudel parviendra, trois ans plus tard, à l'immortaliser sous les traits d'Eugène, producteur de cinéma. Sur le modèle de *L'arbre du pays Toraja* qui recueille les jeunes morts en son intérieur, « une sépulture réservée aux très jeunes enfants venant à mourir au cours des premiers mois » (Claudel, 2016 : 11), Jean-Marc Roberts est incorporé à la production claudélienne dans laquelle il intègre désormais un statut d'éternité. Les trois paliers mentionnés auparavant seront répartis de cette façon au fil des deux livres de Claudel : les deux premiers auxquels nous nous intéresserons de plus près ici sont accomplis dans *Jean-Bark* tandis que l'épisode créatif et fixatif serait mis en œuvre dans *L'arbre du pays Toraja*.

2. Immédiateté de la souffrance : urgence de l'écriture

En 2013 Jean-Marc Roberts éditeur, écrivain et scénariste meurt d'un cancer du poumon à l'âge de 58 ans. Lorsqu'il prend la direction de la maison d'éditions Stock en 1998, il est suivi par ses auteurs les plus proches, qu'il publiait jusque-là chez Fayard, parmi lesquels se trouve Philippe Claudel. La mort de Roberts, pourtant prévisible de par sa maladie, est pour Claudel foudroyante : « J'ai eu beau me préparer à ta mort depuis des mois, elle ne m'en a pas moins surpris et ne me paraît pas moins scandaleuse » (Claudel, 2013 : 11). Plus qu'un éditeur, c'est un ami cher, un confident. Par le déversement de son tourment, Philippe Claudel entame les deux premiers temps de son travail de deuil dans l'immédiateté du souvenir puis par l'exaltation de cette amitié au sein d'un même récit de l'urgence de la tristesse, *Jean-Bark*. Plus tard, le recours à la fiction dans *L'arbre du pays Toraja*, où nous reconnaitrons Jean-Marc Roberts dans le personnage central d'Eugène le producteur, lui permettra de perpétuer cette amitié : « [...] le texte devient le lieu de notre amitié. Eugène est là, dans les pages, les lignes ou entre elles. Le récit est sa chambre plutôt que son tombeau [...] Eugène n'est plus en dessous. Il est ici. Le texte est devenu l'arbre du pays Toraja » (Claudel, 2016 : 142).

Les deux premières parties de l'écriture de la souffrance, dans l'élaboration de cet hommage littéraire initial constituent selon nous l'architecture primaire de la construction de *L'arbre du pays Toraja* qui achève ce cheminement. Nous y retrouvons de la sorte, les clefs de l'élaboration de ce roman : parmi les anecdotes, les clin d'œil à la réalité facilement déchiffrables dans l'autofiction (telle que la présence de l'acteur Michel Piccoli dans les deux ouvrages) et surtout dans le fonctionnement d'une affection stimulante,

d'une intimité productive : « Je me suis rendu compte, Eugène disparu, combien notre amitié était une amitié de mots, et combien ces mots échangés avaient constitué pour moi, durant des années, une charpente de cette maison que nous tentons tous de construire avec patience et difficulté et qui s'appelle la vie » (Claudel, 2016 : 142).

Cette approche multiple remet au centre de l'activité claudélienne la dimension binaire de cet écrivain-cinéaste puisque la réalité douloureuse sera de ce fait décalée dans la narration de *L'arbre du pays Toraja*, vers le contexte de son deuxième univers, le domaine cinématographique. Dans sa *Petite fabrique des rêves et réalités* publiée en 2008 en parallèle de son film *Il y a longtemps que je t'aime*, Claudel (2008 : 39) affirmait déjà : « J'ai écrit des livres. J'ai rêvé des images », laissant ainsi la porte ouverte à la complémentarité des deux facettes, indispensable ici dans son travail de deuil.

Jean-Bark, publié quelques semaines après la mort de Roberts est une sorte de tombeau littéraire au cœur duquel Philippe Claudel dresse le portrait de son ami tout comme celui d'une époque révolue qui resurgit dans son récit. C'est en cinéaste qu'il y réalise un travelling arrière, un déroulé de sa vie et sa carrière à ses côtés. La mort de Jean-Marc Roberts, très récente, le maintient encore près de lui, « Vendredi sera le jour de tes funérailles. Ton corps est donc encore de ce monde » (Claudel, 2013 : 11), et constitue dès lors le point de départ de cette analepse : « Je te lis à voix mi-haute. Je veux entendre tes mots. Je les entends. Tu reviens. C'est troublant. C'est la première fois que cela m'arrive, retrouver ainsi un mort en le lisant » (Claudel, 2013 : 62). Son « encore de ce monde », nous dévoile la difficulté que Claudel ressent déjà à laisser partir cet être cher, douleur qui dans son ultime temps créatif sera canalisée, à cet égard, dans une quête d'immortalité de ce dernier au moyen de son exercice artistique. Le repérage de cette pérennité recherchée est d'ailleurs présent dans le questionnement du vide laissé par la disparition et la difficulté de se projeter vers le futur, de par l'absence :

Au regard de ce que je viens de raconter, si jamais certains lisent ce que j'écris, que retiendront-ils de toi ? (Claudel, 2013 : 16).

Peut-être un jour tous ces déjeuners auront-ils lieu ? Tu auras ta place. Nous commanderons pour toi du bordeaux et du foie de veau. Nous parlerons de toi. Je suis certain que nous parlerons de toi (Claudel, 2013 : 26).

Et quand donc pourrais-je faire peau neuve de toi ? (Claudel, 2013 : 76).

[...] je t'imagine les yeux vers la ligne de l'horizon tremblé, fumant une dernière cigarette. Mais dis-moi, qui donc est le condamné ? Celui qui reste ou celui qui embarque, Jean-Bark ? (Claudel, 2013 : 78).

Comment ferons-nous ? Ta maison bleue tiendra-t-elle encore debout sans toi ? (Claudel, 2013 : 84).

Dans *Jean-Bark* tout comme dans *l'arbre du pays Toraja* la poursuite de la trace et du souvenir se fait en désordre, tel un bouleversement émotionnel qui le mène vers des bribes de vie d'autrefois, des rencontres et des réalisations à l'image de l'affection qui les unissait :

Je m'aperçois que j'écris notre dernier livre comme celui qui fut notre premier, *Le Bruit des trousseaux*, par courts paragraphes, brefs fragments. Cela nous ressemble peut-être. Notre amitié fut comme cela, de petits collages fréquents, des conversations au téléphone, deux, trois, quatre fois par semaine. Quelques déjeuners ou dîners dans l'année. De petites lettres. Mais pour autant l'impression d'être toujours ensemble, dans cette mosaïque de paroles et de sourires. Tu étais à Paris, et moi ici (Claudel, 2013 : 12).

L'urgence de l'écriture face au vide laissé par la mort prend un aspect confus de panique existentielle, de va et vient agités dans une époque qui se referme. Conscient de cet effroi, Claudel parle ici de la publication de ce « dernier livre » qui nous autorise à considérer que l'ultime volet du deuil n'est pas encore envisagé par l'auteur, que rien n'est prémédité dans l'édification de l'hypothétique pérennité de Jean-Marc Roberts. Néanmoins la difficulté de la séparation reste manifeste par la spontanéité de ce texte consolatif qui alimentera par la suite la composition de l'autofiction, typologie que nous justifions en nous inspirant des propos de Laurent Jenny (2003) qui en parle comme un détournement fictif de l'autobiographie ayant un lien variable avec la réalité. Si malgré la mort de Roberts les mots de Claudel nous donnent la sensation que rien n'a changé, que l'éditeur est encore à Paris et que Claudel écrit depuis sa Lorraine natale, le dialogue qui se maintient n'est plus qu'un discours à la première personne soutenu par des réminiscences précipitées par le choc de l'émotion : « Je ne voulais pas rentrer à la maison trop vite. Il fallait que je retrouve mon souffle. Il fallait que je te parle encore » (Claudel, 2013 : 60).

Une narration à l'instar de cette amitié, assidue pourtant en pointillés du fait de l'éloignement territorial et social de deux univers, Claudel le lorrain solitaire, « *Clo-clo le Lorrain* » (Claudel, 2013 : 77), et Roberts le parisien mondain, bâtie sur des mélanges de flash-back et de sensations qui s'efforcent de maintenir les échanges rythmés de leurs rencontres, devenus dans *Jean-Bark* ce monologue claudélien qui s'étire au fil des pages tel un dialogue frustré, comme nous l'explique Tanguy Châtel (2015 : 85) au sujet de la communication post-mortem : « Dans les premiers temps, le deuil ressemble à un dialogue mais n'en est pas encore. Le monologue, cette manière de briser le silence, est la voie amère qu'emprunte celui qui, par la médiation de l'absent, cherche

d'abord à se parler à lui-même ». Soliloque qu'il normalisera dans *L'arbre du pays Toraja* : « Dans le fond, ces conversations à sens unique ne sont pas très différentes de celles que nous avons quand il était vivant [...] l'un parlait, l'autre écoutait » (Claudel, 2016 : 88).

Dans cette rétrospective mi-littéraire, mi-cinématographique (littéraire aux airs cinématographiques de par ces va et vient temporels mais aussi par ce style scandé aux phrases courtes donnant au soliloque la rapidité et la spontanéité d'un dialogue), sur le modèle de la double production claudélienne dont le montage nous apparaît encore incomplet en raison de la distorsion temporelle qui s'y installe, l'auteur parcourt insensiblement au sein de ce texte méditatif, les fondements de ce que sera la trame de son *Arbre du pays Toraja*. Les contreforts en seront l'attachement qui l'unit à son éditeur, cela s'entend, puis encore le cancer de celui-ci, son amour pour la vie, leurs échanges insolites, les rencontres importantes, son soutien professionnel et surtout l'absence éternelle ainsi que le vide laissé par sa mort.

3. Souvenirs et effondrement

L'amitié inonde le livre au même titre que la maladie. Côte à côte elles parcourent le texte de Claudel retraçant un temps brusquement interrompu par la mort de Jean-Marc Roberts. Claudel y revient sur leur rencontre, sur les débuts de leur complicité, sur des moments de vie communs, les dîners mondains puis les funérailles, le tout traversé par l'agressivité de la tumeur : « Je revois ton dernier appartement, vaste et nu. On aurait cru que tu l'avais vidé en perspective de ton prochain départ, ou que tu ne l'avais jamais rempli, en perspective du même départ » (Claudel, 2013 : 28). Les paragraphes brefs s'y enchaînent sautant d'un passé lointain à un autre plus proche dénotant l'urgence de l'entreprise de Claudel. Tout y est désordonné tel un brouillon, un premier jet de ce qui deviendra l'éternité littéraire d'un Jean-Marc Roberts éditeur réincarné en un Eugène producteur dans les pages de *L'arbre du pays Toraja*. L'objectif de Claudel étant alors d'entreprendre ce que Françoise Charpentier (1998 : 829) considère comme la deuxième étape de cette écriture par la célébration de l'être disparu : « C'est une démarche qui oblige celui qui écrit à aller chercher en lui l'objet de sa célébration, dont il a intériorisé l'image puisque la réalité lui en refuse désormais la rencontre ; cette image est devenue un modèle, auquel il s'identifie, puisque l'objet du deuil est un objet d'amour ». Jean-Marc Roberts devient pour lors l'être indispensable, sublimé par la perte, celui dont Claudel ne peut se passer, l'ami par excellence indispensable à la vie, à la survie physique et artistique : « Aujourd'hui ma petitesse ne parvient pas à accepter l'idée que tu n'es plus » (Claudel, 2013 : 64).

Admiré pour ses qualités physiques ou morales, il excelle en tout même dans l'ordinaire ; dans son rire, « Et tu riais, tu savais si bien rire » (Claudel, 2013 : 9), dans l'art de feindre, « Tu aurais pu faire acteur, tu jouais bien » (Claudel, 2013 : 10), grâce

à la justesse de sa gestion, devenant quasi magicien, « Toi tu as su agréger dans ta maison des voix libres et variées. Dans cette bande il n'y a pas de chef [...] Tu donnais une grande liberté à celles et ceux qui t'approchaient. Tu élargissais leur monde. Le monde » (Claudel, 2013 : 15). Son pouvoir de séduction, son charisme même après sa mort y sont prépondérants :

Si j'avais à retenir une chose de la foule venue à ton enterrement, auteurs, éditeurs, gens de cinéma et de chansons, c'est le nombre de jolies femmes. Tu ne peux pas imaginer le nombre de jolies femmes, de tout âge, qui sont venues te dire au revoir. Tu es parvenu à séduire après ta mort. C'est très fort (Claudel, 2013 : 22).

Il brille dans son travail, « Tu aimais lire et tu lisais sans cesse. Ce qui n'est pas banal pour un éditeur » (Claudel, 2013 : 25), mais encore pour sa versatilité, « J'ai connu un Jean-Marc. Il y en avait au même moment des dizaines d'autres. J'en suis sûr. J'aimais ta géométrie variable, que je n'ai jamais constatée mais que je supposais. Tu avais l'art de l'adaptation » (Claudel, 2013 : 29) ou pour sa loyauté, son dévouement, « Quand on blessait un de tes auteurs, tu aurais voulu casser la gueule à celui qui avait répandu son fiel » (Claudel, 2013 : 37). Il excelle finalement dans la délicatesse de sa tâche : « Tu nous donnais ce que nous espérions trouver. Tu savais, pour l'être toi-même, qu'un auteur est plus fragile qu'une libellule. Il te fallait tout simplement préserver les conditions dans lesquelles ses ailes pouvaient continuer à se déployer, fines et somptueuses » (Claudel, 2013 : 30).

Entrelacées dans ces instants de vie et de sublimation, la maladie et la mort sont omniprésentes ; de par les traitements thérapeutiques tout d'abord, « Les transfusions te mettaient dans un drôle d'état. Entre épuisement et vertige. Tu m'en parlais » (Claudel, 2013 : 20), puis par la mort elle-même, si proche, « Quand je pense à ces deux dernières conversations, le 7 et le 10 mars, je songe à ton éloignement. Tu n'étais déjà plus tout à fait là. Tu partais. Tu ne le disais pas, mais tu partais. Même le langage te jouait des tours » (Claudel, 2013 : 20), et si persistante « Depuis ta mort, je bois chaque soir [...] C'est à cause de toi que je bois » (Claudel, 2013 : 30).

Si « Mourir c'est briser le monde » comme l'affirmait Maurice Blanchot (1981 : 52), c'est par cet enchevêtrement de souffrance, de mort et de moments heureux que Claudel déconstruit son univers lors de la disparition de Roberts tout en constatant son anéantissement personnel et artistique : « Je suis sans force depuis ta mort. Voilà donc ce que tu m'apportais. De la force. Des forces. Je ne le savais pas » (Claudel, 2013 : 54). L'aura de la mort neutralise les capacités de l'écrivain avant même que l'agonie ne se termine : « Je savais que tu allais mourir, et je ne pouvais plus écrire. J'ai mis du temps à comprendre que je ne pouvais plus écrire parce que je savais que tu allais mourir » (Claudel, 2013 : 19). Maintenir Roberts dans la vie devient essentiel pour Claudel de façon à retrouver un équilibre afin de récupérer sa capacité artistique, de recomposer

son univers et de réintégrer son rôle au sein de cet espace : « La mort n'est rien de moins qu'une fin du monde [...] Alors le survivant reste seul. Au-delà du monde de l'autre, il est aussi de quelque façon au-delà ou en deçà du monde même » (Derrida, 2003 : 23.) Le dialogue interrompu condamne l'inspiration, sclérosant la production de l'artiste : « La voix d'Eugène, si elle demeure vivante et nette dans la partie de mon cerveau où sont conservés les sons qui me touchent, ne pourra jamais se lire dans mes phrases » (Claudel, 2016 : 139).

Nous comprenons que la mort de Jean-Marc Roberts ne figure que l'aboutissement d'un cheminement de crise chez Claudel, remise en cause personnelle et professionnelle dans laquelle la maladie prédomine : « Tes joues depuis plus d'un an s'étaient saisies d'un grand froid de pierre, du fait des traitements je suppose. D'une dureté de pierre aussi. Quand je t'embrassais, j'embrassais déjà ta tombe. Je ne pouvais penser à autre chose mais j'essayais de le cacher » (Claudel, 2013 : 14). La projection dans l'après est inévitable et l'écrivain ne vit déjà plus dans le temps présent, le deuil se prépare. Philippe Claudel, parle de cette interruption créative dans la première phase exutoire matérialisée dans *Jean-Bark*, par ce faux semblant de dialogue s'adressant à la première personne à celui qui fut pendant si longtemps à ses côtés : « J'avais cessé d'écrire tous ces derniers mois » (2013 : 18). Ce même sentiment se transformera dans son autofiction, *L'arbre du pays Toraja*, en une période de doute, une pause, une réflexion quasi métaphysique : « J'étais entre deux films, dans ce moment difficile où on s'interroge sur ce que l'on fait, se demandant si cela vaut la peine qu'on le fasse, si cela a un sens. Et où l'on sait encore moins si l'on doit continuer » (Claudel, 2016 : 13). Les préliminaires de *Jean-Bark* nous facilitent la mise en relation de la réalité avec la fiction qui en découle. Dans les deux cas, la panne artistique fait que le narrateur s'interroge sur le devenir de son art.

4. Dépassement de la douleur : vers une chronologie rétablie

Au cœur de cet échange illusoire nous observons une renaissance de l'inspiration grâce à la réactivation d'une vie passée et d'un dialogue interrompu tout d'abord par le mal puis finalement par la mort. L'écriture devient réparatrice puisque « écrire [...] est déjà un premier geste de désendeuillage » (Charpentier, 1998 : 839). Elle tente de tisser un lien qui semble pouvoir perdurer après la mort lorsque Claudel affirme : « Tu me fais écrire et je t'en remercie. Ce livre-là, c'est encore pour toi, grâce à toi que je l'écris. Mais c'est pour moi aussi que je l'ai composé, pour prolonger notre conversation » (Claudel, 2013 : 84). Un échange que Claudel (2016 : 141) continuera dans son roman : « J'ai entrepris ce texte comme on espère reprendre une conversation interrompue, comme on tente de tisser un piège léger et invisible susceptible de capturer les voix et les instants perdus ». De la sorte Jean-Marc Roberts poursuit dans la distance son accompagnement, son rôle d'éditeur et son soutien intime.

Cette conception dans l'urgence est aussi marquée par des difficultés physiques, des douleurs caractérisées principalement et de façon symbolique par une insuffisance respiratoire, un sentiment d'étouffement qui semble illustrer la difficulté grandissante de continuer à survivre : « Je respire mal depuis ta mort. Je me sens à l'étroit. Au sens figuré comme au sens propre : je ne cesse d'inspirer des bouffées de mon médicament contre l'asthme » (Claudel, 2013 : 59). Les dysfonctions de la respiration sont une manifestation physique de l'oubli d'un réflexe, celui de respirer, au même titre qu'un autre automatisme chez Claudel, celui de l'écriture. La perte de contrôle due à la douleur du vide s'étend à l'ensemble de l'organisme atteignant le langage, paralysant finalement toute activité comme l'analysera Claudel (2016 : 141) dans son autofiction, trois ans plus tard :

La mort d'Eugène ne m'a pas seulement privé de mon meilleur et seul ami. Elle m'a aussi ôté toute possibilité de dire, d'exprimer ce qui en moi s'agite et tremble. Elle m'a également fait orphelin d'une parole que j'aimais à entendre et qui me nourrissait, qui me donnait, à la façon dont opère un radar, la mesure du monde que, seul désormais, je ne parviens à prendre qu'imparfaitement.

La douleur contamine la chronologie, palpable dans la perte de repères narratifs, dans le désordre du récit que nous retrouverons dans l'autofiction réparatrice par les artifices du cinéaste narrateur :

Je me rends compte que j'écris en mêlant des temps, le passé simple, le présent, le passé composé, l'imparfait dont les règles du récit d'ordinaire n'autorisent pas la cohabitation [...] J'ai toujours considéré que la chirurgie opérée sur le temps, à l'exception des ellipses qui ne sont en somme que des compressions, des retraits de moments vides pour la dramaturgie où, paradoxalement, en coupant du temps on en fabrique, n'était pas morale (Claudel, 2016 : 27).

Dans les deux cas, la mort accélère la temporalité et catapulte l'écrivain vers un moment de fin de vie, nouveau reflet de l'incapacité à surmonter la mort de l'être cher. La sensation de bond en avant se matérialise par les changements physiques, marques de la tristesse à tout jamais : « Tu es mort et j'ai vieilli. Quand je me regarde dans la glace, j'ai l'impression que le temps a fait un bond. Mon visage, très vite, a changé. Je n'exagère pas » (Claudel, 2013 : 23).

Ces défaillances physiques mettent en évidence la période de troubles, de flottement traversée, passage requis et inéluctable dans le cheminement du deuil. Les repères s'effondrent et la vie semble s'accélérer sous les effets du vide et de la perte qui

l'anéantissent. Les mots lui échappent, les réflexes disparaissent et son incapacité existentielle mais aussi inventive augmente face à cette aphémie créative. Le déroulé de *Jean-Bark* se révèle aussi comme le mécanisme nécessaire dans la recherche de ces mots indispensables à l'expression de la douleur de la perte. Dès les premières pages de son livre, Claudel (2013 : 11) fait face à l'impossibilité de trouver les mots clefs de la délivrance de cette affliction :

Le mot *peine* convient mal à mon état. Le mot *stupeur* est inapproprié. Je cherche mais je ne trouve pas. Il faudrait que je demande à Vassilis, ou à Erik, ou à tous les auteurs que tu as publiés. L'un c'est certain doit avoir le bon mot. Après tout, les mots c'est notre rayon. À moins que de mot il n'y en ait pas. Je me sens à côté de moi-même et dans une inconfortable attente.

Le point de départ de ce processus est donc aussi celui de l'oubli d'un mot, d'un état, d'une commotion, d'un passé sciemment ou inconsciemment oublié, effacé :

Je ne parviens pas à pleurer. Moi qui d'ordinaire pleure comme je pisse [...] La dernière fois que j'ai pleuré sur la disparition d'un être vivant, c'est quand notre chat Mistigri est mort [...] Tu es mort et je ne pleure pas. Je sens simplement mes paupières anormalement gonflées, comme si les larmes étaient là, toutes proches, sous la peau, mais ne se résolvaient pas à s'échapper (Claudel, 2013 : 43).

À l'instar des mots, l'expression physique de la douleur est elle aussi empêchée, attrapée dans la mémoire, Claudel ne parvient pas à déchiffrer les clefs de l'expression de la souffrance dans cette dimension atemporelle de la perte.

La peine s'enlise dans la langue de l'immédiateté du déchirement de par l'oubli de mots rattachés à une époque lointaine, celle des premiers tourments :

Ce matin, en me réveillant, j'ai songé au chagrin. Le mot me ramène à l'enfance. À mon enfance. Je croyais que je ne connaîtrais plus le chagrin. J'ai donc un gros chagrin. Est-ce le mot que je cherchais il y a quelques jours ? C'est comme une pierre qui serait accrochée à mon cœur avec une ficelle grossière par un nœud maladroit. Ça tire et ça fait mal. Ça ne fait pas mourir pour autant mais ça empêche de respirer comme avant » (Claudel, 2013 : 75).

L'expression de l'affliction est d'abord retardée par la carence de termes associés à la peine, absences mnésiques qui cependant deviendront finalement les éléments déclencheurs d'une exploration et d'une redécouverte de la mémoire. Lorsque le mot est rattrapé grâce à la reconstitution de ce passé oublié, le deuil peut se parachever. La réappropriation du chagrin est alors adroitement associée à l'annonce par téléphone de la mort de Jean-Marc Roberts :

Je parlais de peinture à des étudiants quand j'ai entendu dans ma poche mon téléphone vibrer [...] J'ai compris, sans même savoir qui m'appelait. J'ai compris que tu étais mort. Cela faisait des mois que je redoutais cet appel. Dans les heures qui ont suivi, j'ai regretté les temps anciens où une nouvelle funeste mettait des mois à parvenir à son destinataire. On pouvait ainsi encore croire que l'autre était là, dans le même monde, sous le même ciel [...] La modernité est une hache [...] Notre tête est broyée dans l'immédiateté de ce qui advient (Claudel, 2013 : 76).

La chronologie est retrouvée et la cohérence s'empare à nouveau de la narration. La peine enfin exprimée est associée à la douleur foudroyante de la nouvelle dans un contexte intime du narrateur, sa Lorraine natale. Par le biais de ce sentiment lié à l'enfance de l'auteur, l'ami est retiré de ce présent immédiat, mirage de vie, et Claudel accède en conséquence à commencer à accepter sa mort parvenant dans cette dernière phase à dépasser sa douleur selon Françoise Charpentier (1998 : 829) puisque l'écriture devient une thérapie qui « permet de mettre à distance cet objet perdu et dangereusement introjecté ». Claudel (2013 : 79) retrouve ainsi le contrôle d'une nouvelle successivité :

Toutes ces phrases, j'ai commencé à les écrire au présent. Sans rien choisir, sans réfléchir, c'est ce temps-là qui s'est invité, Un temps partagé, par toi et par moi. Et puis soudain, ce matin, je me suis dit qu'il fallait que je tranche, que je coupe en deux, que je sépare. L'image de la corde qui se rompt, en montagne, et précipite dans le vide celui qui y était assuré est venue dans mon esprit. J'ai pris l'ordinateur. Mécaniquement j'ai changé les présents en imparfaits, et en transformant ainsi le temps des verbes de tout ce que j'avais déjà écrit, je t'ai fait brutalement basculer dans le passé. Ne m'en veux pas mon Jean-Bark.

Apaisement et néanmoins trahison, l'acceptation de la mort de l'être cher vient clore cette transition entre un présent irréel et un passé jamais tout à fait révolu comme nous le suggère Jacques Derrida (2004 : 198) :

Lui [l'ami] que nous voyons en image ou dans le souvenir, lui que nous citons, lui à qui nous tentons de rendre ou de laisser la parole, il n'est plus, il n'est plus ici, il n'est plus là. Et rien ne peut entamer la terrifiante lumière glacée de cette certitude. Comme si le respect de cette certitude était encore une dette, la dernière, à l'ami.

Récupérer la maîtrise du chagrin l'éloigne de la perte de repère et de l'anarchie de l'écriture d'un présent artificiel dans lequel le dialogue n'était que monologue sous l'emprise de la déstabilisation du trauma « sans rien choisir [...] c'est ce temps-là qui

s'est invité ». Les mots de la perte retrouvés donnent accès à la cohérence et au contrôle de la narration qui ouvre sans que Claudel ne le sache encore la voie à l'immortalité de son ami dans son œuvre : « L'amitié nous lance alors vers un endroit qui excède la vie et la mort, la présence et l'absence, l'être et le néant » (Derrida, 1994 : 20).

Le travail de l'écriture aide dès lors Claudel à retrouver sa trajectoire par l'exploration de sa mémoire vive. Trois ans après *Jean-Bark*, écho psychanalytique de l'expérience de la perte de son cher Jean-Marc Roberts, Claudel (2016 : 88) le rétablira sous les traits d'Eugène dans l'éternité de sa création, tel le complice immortel, le confident perpétuel : « Je parle souvent à Eugène, à haute voix ou en silence. Je lui raconte où j'en suis, ce qui me permet de tenter de le savoir. Je lui dis ce qu'il a raté d'événements majeurs dans le monde ».

5. Conclusion

L'étude du récit de l'immédiateté de la perte dans *Jean-Bark* nous a permis de retracer les deux premières étapes du deuil présentes dans cet hommage littéraire tout en anticipant leur importance pour la construction de l'autofiction que constituera *L'arbre du pays Toraja*. Nous avons, pour cela, mis en relief le chaos qui s'empare de Philippe Claudel, à l'annonce de la mort de son éditeur, reflété par un style désordonné, inondé par le va et vient des souvenirs mais aussi pénétré par le cancer annonçant le dénouement inévitable. L'alternance des chapitres brefs et la rapidité de la narration nous apparaissent comme un déroulé cinématographique imparable et tragique. Cependant, au cœur de cette production panique transparaissent les éléments indispensables au dépassement de la douleur. La réappropriation du langage de la peine remettra l'écrivain dans la réalité du présent, lui fera dépasser ce moment atemporel, mirage de vie dans la mort annoncée, lui permettant de commencer à cheminer vers la troisième période de ce tourment dans la recherche de l'éternité de son ami : « Je me rends compte qu'écrire est une inhumation qui ensevelit tout autant qu'elle met de nouveau au jour » (Claudel, 2016 : 145).

De la sorte *Jean-Bark* constitue l'exutoire à la douleur nécessaire à la restauration créatrice. C'est ainsi que les deux livres publiés à trois ans d'intervalle nous semblent composer un ensemble narratif complémentaire et inséparable, reflet d'une écriture de la peine progressive et thérapeutique. Du passé irréversible mêlé à la douleur de la maladie omniprésente en passant par l'exaltation de la figure de l'ami-éditeur, Claudel recomposera, grâce à ce procédé curatif, une chronologie temporelle réintégrant la réalité du deuil et parvenant à l'édification d'une immortalité littéraire hors d'atteinte, dans son *Arbre du pays Toraja*. Roberts peut alors voguer vers cette pérennité à l'image de la métaphore du titre apparue dans l'inconscience de la douleur du deuil désormais devancée : « Jean-Bark. *J'embarque*. L'homophonie me frappe seulement aujourd'hui » (Claudel, 2013 : 77).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHOT, Maurice (1981) : *De Kafka à Kafka*. Paris, Gallimard.
- CHARPENTIER, Françoise (1998) : « Écriture et travail du deuil dans les *Essais* de 1580 au troisième allongail ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 88 : 5, 828-838.
- CHÂTEL, Tanguy (2015) : « Appel de l'au-delà ou appel à l'au-delà ? ». *Jusqu'à la mort accompagner la vie*. Grenoble, PUG, 83-88. DOI 10.3917/jalmalv.121.0083.
- CLAUDEL, Philippe (2008) : *Petite fabrique des rêves et des réalités*. Paris, Stock.
- CLAUDEL, Philippe (2013) : *Jean-Bark*. Paris, Stock.
- CLAUDEL, Philippe (2016) : *L'arbre du pays Toraja*. Paris, Stock.
- DELISLE, Isabelle (1994) : *Survivre au deuil : l'intégration de la perte*. Paris, Éditions Paulines.
- DERRIDA, Jacques (1994) : *Politiques de l'amitié*. Paris, Galilée.
- DERRIDA Jacques (2003) : *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*. Paris, Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2004) : « Interview du 18 août 2004 ». *Le Monde*, 198.
- JENNY, Laurent (2003) : *L'autofiction*. Genève, UNIGE. URL : <https://www.unige.ch/lettres/-framo/enseignements/methodes/autofiction/afsommar.html>
- KRISTEVA, Julia (1987) : *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard.

Sur les sources du dictionnaire français-espagnol de Francisco Sobrino

Manuel BRUÑA CUEVAS

Universidad de Sevilla

mbruna@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-5281-8256>

Resumen

Este artículo desmiente la opinión más generalizada hasta ahora sobre la fuente primordial de Francisco Sobrino para establecer los lemas de la parte francés-español de su *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa* (1705): no fue el *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, sino el *Royal Dictionary* de Abel Boyer. También se ocupa de las demás fuentes usadas por Sobrino para componer esa misma parte francés-español de su obra. Analiza, finalmente, cuáles fueron las fuentes fundamentales de la segunda edición (1721) del diccionario de Sobrino y sus principales diferencias con la primera edición.

Palabras clave: Boyer, *Royal Dictionary*, Richelet, Baudrand, lexicografía bilingüe.

Résumé

Cet article dément l'opinion la plus partagée à ce jour sur la source primordiale de Francisco Sobrino dans le choix des lemmes de la partie français-espagnol de son célèbre dictionnaire (1705) : ce n'est pas le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, mais le *Royal Dictionary* d'Abel Boyer. Il traite également des autres sources utilisées par Sobrino pour la composition de cette même partie français-espagnol de son ouvrage. Enfin, il établit quelles ont été les sources fondamentales de la deuxième édition (1721) du dictionnaire de Sobrino, ainsi que ses principales différences avec la première édition.

Mots clé : Boyer, *Royal Dictionary*, Richelet, Baudrand, lexicographie bilingue.

Abstract

This article belies the most shared opinion on the primordial source of Francisco Sobrino in the choice of lemmas of the French-Spanish part of his famous dictionary (1705): it is not the *Dictionnaire françois* of Pierre Richelet, but *The Royal Dictionary* of Abel Boyer. It also deals with the other sources used by Sobrino for the composition of the same French-Spanish part of his work. Finally, it establishes what were the fundamental sources of the second edition (1721) of Sobrino's dictionary, as well as its main differences with the first edition.

Keywords: Boyer, *Royal Dictionary*, Richelet, Baudrand, bilingual lexicography.

* Artículo recibido el 5/05/2022, aceptado el 7/07/2022.

1. Introduction

Le *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa / Dictionnaire nouveau des langues françoise et espagnole*, dû à Francisco Sobrino (ca 1680 - ca 1734) est l'un des jalons principaux dans l'histoire de la lexicographie bilingue franco-espagnole. Si le *Tesoro de las dos lenguas francesa y española / Trésor des deux langues françoise et espagnole* de César Oudin avait été le principal dictionnaire franco-espagnol au XVII^e siècle (Paris, 1607, 1616, 1621, 1645, 1660 ; Bruxelles, 1625, 1660 ; Lyon, 1675), le dictionnaire de Sobrino, grâce à ses six éditions (Bruxelles, 1705, 1721, 1734, 1744, 1751, 1760), devient la grande référence bilingue français-espagnol et espagnol-français de la première moitié du XVIII^e siècle, tout en restant l'un des dictionnaires les plus connus pendant une grande partie de la seconde moitié du siècle. De fait, on décèle l'influence du *Sobrino* dans tous les dictionnaires franco-espagnols parus au XVIII^e siècle et même dans d'autres genres de dictionnaires bilingues, tels que celui de José Marques (français-portugais, 1754 ; voir Silvestre, 2012 : 177-178) ou celui de Ernst August Schmid (espagnol-allemand, 1795 ; voir Fuentes Morán, 2000 : 382 ; Corvo Sánchez, 2008 : 125). Ces faits rendent compte de l'attention portée par les chercheurs à l'ouvrage qui nous occupe.

Ces chercheurs (entre autres, Verdonk, 1979 : 335, 1991 : 2978 ; Alvar Ezquerro, 1991 : 10, 1992 : 11 ; Puche Roca, 1996 : 271-272, 279 ; Cazorla Vivas, 2005 : 97, 2014 : 138) sont tous d'accord, sauf exception ponctuelle, pour signaler que Sobrino a composé la première partie de son ouvrage – la partie espagnol-français – en se servant fondamentalement de la même partie du *Tesoro / Trésor* d'Oudin. En revanche, leur désarroi est patent lorsqu'il s'agit d'établir les sources auxquelles aurait puisé Sobrino pour la composition de sa seconde partie, français-espagnol. En général, ils constatent que, pour ce qui est des équivalents espagnols donnés pour les entrées françaises dans cette partie français-espagnol, l'influence du dictionnaire d'Oudin sur celui de Sobrino est manifeste, mais qu'il n'en va pas de même pour le choix des lemmes qui configurent sa macrostructure ou pour les définitions en français qui accompagnent, dans sa microstructure, la plupart des lemmes (Oudin ne donne généralement pas ce genre de définitions).

La partie français-espagnol du *Sobrino*, loin de présenter une grande part d'apport personnel, comme les chercheurs que nous avons cités le défendent, est surtout un plagiat ; plus encore, un plagiat souvent littéral. Si cela n'avait pas encore été découvert, c'est parce que l'on a toujours cherché les sources de la partie français-espagnol de 1705 soit dans la lexicographie bilingue franco-espagnole, soit dans les dictionnaires franco-latins, soit, enfin, dans les dictionnaires monolingues français. Or, ces confrontations ne pouvaient donner d'autres résultats que les suivants :

a) Une certaine dette du *Sobrino* à l'égard du dictionnaire d'Oudin en ce qui concerne les équivalents espagnols donnés pour les lemmes français, mais une dette qui n'exclut pas une grande part d'originalité à cet égard.

b) Une certaine ressemblance avec certains dictionnaires monolingues, tels que celui de Richelet, en ce qui concerne l'ensemble des lemmes retenus et leur définition en français.

Voici quelques opinions à cet égard :

De estos datos podría deducirse que, para el tomo segundo (francés-español) de su *Diccionario nuevo*, Sobrino ha tomado el *Dictionnaire français*, de Richelet, como fuente de sus artículos franceses, pero que, para traducirlos al español, parece haberse basado en su propia competencia lingüística. (Verdonk, 1979 : 340).

[...] c'est non seulement le *Tesoro* de Oudin, mais aussi le *Dictionnaire français* de Richelet et la créativité propre de l'auteur, qui sont à la base de la nomenclature française de Sobrino 1705. (Verdonk, 1991 : 2979).

[...] para gran parte de su nomenclatura francesa, Sobrino se inspira en el *Dictionnaire françois* de Richelet. [Pour les équivalents espagnols] es la parte "francés-español" del *Tesoro* de Oudin la que constituye su fuente principal. (Verdonk, 1994 : 106).

No puede negarse que Sobrino deba a Oudin gran parte de su obra, especialmente el tomo primero, pero no puede hablarse ya de "plagio" y mucho menos de "calco". A partir de ahora ha de puntualizarse que se trata de un "plagio matizado" gracias a la originalidad presente en el tomo second. (Puche Roca, 1996 : 284).

Muchos investigadores critican su excesiva similitud [celle du *Sobrino*] con el *Tesoro* de César Oudin, fuente segura para la parte español-francés, pero no tanto para la otra dirección francés-español. (Cazorla Vivas, 2005 : 97).

[...] seguramente prefirió tomar la nomenclatura francesa de algún repertorio monolingüe, quizás del de Richelet (aunque por supuesto tuviera delante el *Tesoro*) y después ir añadiendo las equivalencias y explicaciones españolas fijándose en los repertorios mencionados (Richelet, Oudin) pero sobre todo en su propia competencia como hablante del español. (Cazorla Vivas, 2014 : 148).

Nous allons examiner les deux questions ci-dessus (équivalents espagnols, d'une part, lemmes et définitions, de l'autre) pour établir les sources lexicographiques ayant inspiré la composition de la partie français-espagnol des deux premières éditions du *Sobrino* (1705, 1721).

2. L'édition de 1705

2.1. Les équivalents espagnols

Il est hors de doute que, comme pour la partie espagnol-français, Sobrino avait devant les yeux, dans la composition de la partie inverse de son ouvrage, l'édition de 1675 du *Trésor* d'Oudin, dont il a tiré dans la majorité des cas ses équivalents espagnols pour les mots d'entrée. Mais, étant donné la célébrité du *Trésor*, il a mis en place tous les moyens pour éviter qu'on ne l'accuse de l'avoir majoritairement reproduit tel quel. C'est dire que non seulement il n'a pas reconnu sa dette envers la dernière édition du dictionnaire d'Oudin, mais qu'il a eu recours à tout un ensemble de procédés pour éviter la littéralité de ses équivalents avec ceux de sa source principale pour cette partie de la microstructure. C'est pourquoi, face à la variété d'équivalents espagnols souvent offerts par Oudin pour chaque lemme français, Sobrino a tendance à n'en donner qu'un pour chacun ou, en tout cas, jamais autant qu'Oudin en avait donné :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Cachement</i> , m. Escondimiento, encubrimiento.	Cachement, m. [...], <i>Escondimiento</i> , m.
<i>Lascheté</i> , f. Floxura, floxedad, poquedad, pusilanimidad, vileza, torpeza.	Lâcheté, f. <i>Cobardia</i> , <i>floxedad</i> , f.
<i>Laineux</i> , m. Lanoso, velloso, lanudo.	Laineux, [...], <i>Lanudo</i> .
<i>Legereté</i> , f. Ligereza, liviandad.	Legereté, f. <i>Ligereza</i> , f.
<i>Liberal</i> , m. Liberal, dadivoso, largo, franco.	Liberal, <i>Liberal</i> .
<i>Libre</i> , Libre, esento, suelto, desembuelto, desembaraçado, soltero, desmandado.	Libre, <i>Libre</i> .
<i>Salé</i> , m. Salado, salpreso, salobre.	Salé, <i>Salado</i> .

Cette réduction du nombre d'équivalents a parfois été interprétée (Verdonk 1994 : 127) comme la volonté, de la part de Sobrino, de supprimer des formes lexicales espagnoles présentes chez Oudin mais tombées en désuétude ou n'ayant jamais été usuelles. C'est une analyse qui nous semble pertinente dans certains cas :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Bruiner</i> , Añublar, ahornagar.	Bruiner, <i>Ahornagar</i> .
<i>Ladre</i> , c. Leproso, gafoso.	Ladre, m. lepreux, <i>Leproso</i> , m.
<i>Laideur</i> , f. Fealdad, feeza, torpeza.	Laideur, f. <i>Fealdad</i> , f.
<i>Lanternier</i> , m. Lanternero.	Lanternier, m. [...], <i>Linternero</i> , m.

<i>Lester un vaisseau</i> , Lastrar, alastrar.	Lester, [...], <i>Lastrar</i> .
<i>Naffe</i> , f. Nefa, azahar.	Naffe, f. eau de naffe, <i>Agua de azahar</i> , f.
<i>Sacrer</i> , Consagrar, sagrar.	Sacrer, consacrer, <i>Consagrar</i> .
Salutation, f. <i>Saludacion</i> .	Salutation, f. <i>Salutacion</i> , f.
<i>Ptisanne</i> , f. Ordeata. <i>Tisane</i> , f. Fresada de cevada, ordiate.	Tisane, f. ou Ptisane, [...], <i>Tisana</i> , f.
<i>Toüaille</i> , toaja, touaja, toalla, hazaleja.	Touaille, f. [...], <i>Toalla</i> , f. paño de manos, m.

Mais, en règle générale, Sobrino, par cette réduction du nombre d'équivalents, parvenait surtout à dissimuler sa copie d'Oudin :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Cresson</i> , m. Verros, berros, mastuerço.	Cresson, m. [...], <i>Mestuerço</i> , ô <i>mestuerdo</i> .
<i>Limonneux</i> , m. Fangoso, cenagoso, limoso.	Limoneux, bourbeux, <i>Cenagoso</i> .
<i>Pendans d'oreille</i> , çarcillos, arracadas.	Pendans d'oreille, m. <i>Arracadas</i> , f.
<i>Poulmon</i> , m. Bofe, liviano, pulmon, buetago. <i>Poumon</i> , m. Pulmon, liviano.	Poumon, m. <i>Livianos</i> , m.
<i>Sabot</i> , m. Peonça, trompo. <i>des Sabots</i> , Abarcas de palo, çuecos.	Sabot, m. [...], <i>Albarca</i> , f. Sabot, [...], <i>Trompo</i> , m.
<i>Sachet</i> , m. Taleguilla, saquillo, saquito, costalejo.	Sachet, m. [...], <i>Taleguillo</i> , ô <i>taleguito</i> , m.

Dans le même but, il a souvent changé l'ordre des équivalents offerts par Oudin lorsque lui-même en proposait plusieurs :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Narrer</i> , Narrar, referir, contar.	Narrer, raconter, <i>Referir</i> , <i>narar</i> [sic], <i>contar</i> .
<i>Oye</i> , f. Ganso, pato, ansar, ansaron.	Oie ou oye, f. [...], <i>Ganso</i> , <i>ansar</i> , ô <i>pato</i> , m.

Ou il s'est souvent décidé pour l'équivalent espagnol ressemblant formellement le plus au lemme français dans les cas où Oudin proposait des équivalents espagnols moins semblables :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Assubiection</i> , sujetar, auasallar, sojuzgar.	Assujettir, soumettre, ranger sous sa domination, <i>Sugetar</i> . Assujettir un peuple, ou une Province, <i>Sugetar un pueblo</i> , ô <i>una Provincia</i> . S'assujettir, se soumettre, <i>Sugetarse</i> .
<i>Lignage</i> , m. Linage, alcuña, genealogia.	Lignage, m. [...], <i>Linage</i> , m.
<i>Limite</i> , f. Limite, mojon, lindero, aldaño.	Limites, f. bornes, <i>Limites</i> , m.

Par ailleurs, on peut admettre que, parfois, les équivalents offerts par Sobrino

étaient plus adéquats ou plus usuels que ceux d'Oudin :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Baptismal</i> , m. De bautismo.	Baptismal, [...], <i>Baptismal</i> .
<i>Lisser</i> , Lisar, dar lustre y splendor [sic].	Lisser, rendre lisse & poli, <i>Alisar</i> .
<i>Livraison</i> , f. Libramiento. <i>Item</i> , Mesa franca.	Livraison, f. action de livrer, <i>Entrega</i> , f.
<i>Saccagement</i> , m. Saqueamiento.	Sacagement, m. [...], <i>Saqueo</i> , ô <i>Saco</i> , m.

Mais les cas où les équivalents d'Oudin étaient préférables aux siens sont également fréquents :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Abscés</i> , m. Apostema.	Absces, m. [...], <i>Postema</i> , f.
<i>Ancre</i> , m. Ancora, ancla.	Ancre, f. [...], <i>Ancora</i> , f.
<i>Faïance</i> , f. & <i>Vaisselle de Faïance</i> , f. Loça.	Fayence, f. [...], <i>Talavera</i> , f.
<i>Incogneu</i> , o [sic] <i>inconneu</i> , m. Desconocido, incognito.	Inconnu, [...], <i>No conocido</i> .

Ajoutons que, souvent, Sobrino s'éloignait des équivalents qu'il trouvait chez Oudin parce qu'il se laissait guider par les définitions ou les synonymes en français dont les mots d'entrée étaient accompagnés :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Dompter</i> , Amansar, domar, rendre.	Donter, assujeter, <i>Domar</i> , <i>sujetar</i> .
<i>Lainier</i> , m. Mercader de lanas, lanero.	Lainier, marchand de laine, <i>Mercader de lana</i> .
<i>Sage</i> , c. Avisado, sabio, cuerdo.	Sage, circonspect, judicieux, avisé, <i>Sávio</i> , <i>sagaz</i> , <i>circunspecto</i> .

Il est à remarquer, enfin, que Sobrino, pour certaines des définitions espagnoles de la partie français-espagnol, semble avoir cherché son inspiration dans le dictionnaire de Richelet¹ :

¹ Nous citons l'édition de 1694 du dictionnaire de Richelet faite par l'imprimeur François Gaillard. Elle reprend la nomenclature de l'édition de 1693 (Bray, 1986 : 99 ; Petrequin, 2009 : 44), augmentée par rapport aux éditions précédentes, et elle est identique à celle de 1695, également de Gaillard (Bray, 1986 : 100). Quoique les articles de l'édition Gaillard coïncident souvent avec ceux des éditions précédentes, certains des emprunts de Sobrino au *Richelet* (voir, par exemple, ci-dessous *Ampoule*, *Adoucir* ou *Cachement*) ne peuvent pas avoir été faits aux éditions les plus apparentées à celle de 1680, y compris celles de Jean-Jacques Dentand (1694 et 1700).

LOUDIN, 1675. *Abbatis, m.* Estrago, matança grande.

RICHELET, 1694. *Abatis.* Terme de *boucher*, cuirs, graisse, tripes, & autres petites choses des bêtes qu'on a tuées.

SOBRINO, 1705. *Abatis, m.* *Piel, tripas, y entrañas de una res muerta.*

*

LOUDIN, 1675. *Accoudoir, m.* Balcon, apoyo.

RICHELET, 1694. *Acoudoir, s. m.* [...] C'est ce qu'on met sous les coudes pour s'appuyer dessus. [...]

SOBRINO, 1705. *Acoudoir, m.* *Almohada ó otra cosa para poner debaxo del codo, ó para recostarse.*

*

LOUDIN, 1675. *Aigue marine,* Verde de mar.

RICHELET, 1694. *Aigue marine, s. f.* Pierre précieuse qui est de la couleur de l'eau de la mer, qui nait le long des côtes, & reçoit sa couleur de son flux & de son reflux. [...]

SOBRINO, 1705. *Aigue Marine, f.* especie de pierre precieuse, *Verdemar, f. piedra preciosa que nace en las orillas de la mar, y que es de la color del agua de la mar.*

*

LOUDIN, 1675. *Allées de jardin,* Andamios de jardin.

RICHELET, 1694. *Alée. s. f.* [...] C'est une sorte de chemin large, beau, uni, & bordé ordinairement de bouis & d'arbres, dans lequel on se promene. [...]

SOBRINO, 1705. *Allée,* lieu propre à se promener, *Paseo, m. camino ancho y llano para pasearse.*

*

LOUDIN, 1675. N'inclut pas l'entrée *Carmin.*

RICHELET, 1694. *CARMIN, s. m.* Couleur faite de bois de bresil & d'alun [...].

SOBRINO, 1705. *Carmin, m.* sorte de couleur rouge fort vive, *Carmin, m. color muy rojo, hecho de brasil y de alumbre.*

*

LOUDIN, 1675. *Literature, f.* Literadura.

RICHELET, 1694. *LITERATURE, s. f.* La science des belles lettres.

Honnêtes connoissances. Doctrine. Erudition. [...]

SOBRINO, 1705. Literature, f. érudition, doctrine, *Errudicion [sic] en las letras*.

Cette influence du dictionnaire de Richelet ne saurait pas étonner si l'on tient compte que le nom de cet auteur, jamais cité dans la microstructure de la partie français-espagnol du *Sobrino* de 1705, où l'on s'attendrait à le trouver de préférence, figure plusieurs fois comme autorité dans celle de la partie inverse² :

LOUDIN, 1675, espagnol-français. Comida, f. *Le disner ; la mangeaille, le vivre, la viande*.

LOUDIN, 1675, français-espagnol. *Mangeaille, f. Vianda, manjar*.

RICHELET, 1694. Mangeaille [sic]. s. f. Le mangé qu'on donne aux oiseaux (Donner de la mangeaille aux oiseaux)

SOBRINO, 1705. La comida de los paxaros, *La mangeaille qu'on donne aux oiseaux*. Richelet.

Les dictionnaires de Tachard et de Danet, présentés par Sobrino (comme celui de Richelet) parmi ses sources pour la partie français-espagnol, n'apparaissent pas mentionnés non plus dans la microstructure de celle-ci, alors qu'ils sont donnés comme autorité dans les articles de la partie espagnol-français que voici :

Cojear, *Boiter, clocher*. Tachard.

Cojera, ô cochez, f. *Boitement, clochement, la manière de boiter, l'action de boiter*. Tachard & Dannet. *Le vice de boiter*. Covarrubias.

Coxéra, ô cochez, f. *Boitement, clochement, la manière de boiter, l'action de boiter*. Tachard, & Pierre Dannet. *Le vice de boiter*. Covarrubias³.

Le but principal de cet ensemble de procédés appliqués par Sobrino dans le choix de ses équivalents et définitions espagnols était surtout, croyons-nous, de parer à

² Voir aussi *Atajamiento de sangre, Chupadura, Escondimiento et Escupimiento*.

³ Covarrubias, cité comme source dans les entrées *Cojera* et *Coxéra*, l'est également dans les articles *Agnus Dei, Alce, Civil, Comensal, Corteza, Coxixoso, Disentería, Enarmonarse, Encambromarse, Escupidura, Grullada, Tiburon*, où la citation n'est pas faite par Oudin 1675. À l'instar de ce dernier, qui le fait aussi, Sobrino cite Covarrubias dans les articles *Capelo, Cerviguillo, Hablar, Leal, Mudejares, Quadrar, Reata, Reclamo, Resistero, Trisca*. À tous ces cas, il faut ajouter les articles déjà signalés par Cazorla Vivas (2014 : 145) : parmi ceux où Oudin 1675 ne cite pas Covarrubias, *Abenuz, Abolengo, Açarcon, Adelantado, Adulterar* (où Sobrino cite également *Nebrija, Afrontar* ; parmi ceux où Oudin 1675 le cite aussi, *Sarpullido*).

de possibles accusations de filiation directe entre son dictionnaire et celui d'Oudin. C'est certainement cette appréhension qui explique qu'il ne fasse pas mention de l'ouvrage de ce dernier parmi ses sources. Mais, en définitive, grâce à cette crainte, Sobrino a déployé un grand travail de remaniement – parfois d'amélioration et de mise à jour – de son guide principal pour la traduction des lemmes français. On peut donc admettre que, ses procédés à cet égard n'étant pas inusuels à son époque, il ne serait pas exact de parler de vrai plagiat par rapport au *Trésor* d'Oudin, mais, en adoptant la qualification employée par Puche Roca (1996 : 284), d'un « plagio matizado ».

C'est tout autre chose lorsqu'il s'agit du choix des lemmes de la partie français-espagnol de son dictionnaire, ainsi que des définitions en français dont la plupart d'entre eux sont suivis, et ce malgré le fait que ce sont justement ces deux aspects qui ont été vus comme l'apport le plus personnel de Sobrino à son dictionnaire. Loin d'être vrai, ce sont précisément ces deux aspects qui autorisent à considérer notre auteur comme un plagiaire.

2.2. Les lemmes et les définitions en français des lemmes

Pour le choix de l'immense majorité de ses lemmes français et des définitions correspondantes, Sobrino n'est parti ni de la partie français-espagnol du *Trésor* d'Oudin ni des dictionnaires monolingues ou bilingues qu'il présente comme ses sources à la page de titre de la partie français-espagnol de son ouvrage (voir ci-dessous)⁴. Comme pour ce qui est de son autre source principale – Oudin –, il n'avoue pas que son guide pour l'établissement des lemmes français et de leurs définitions en français est un autre dictionnaire bilingue, non pas français-espagnol ou français-latin, mais français-anglais. Nous parlons de la première partie de *The Royal Dictionary* (1699) d'Abel Boyer (1667-1729).

Dans les études consacrées au dictionnaire de Boyer, on n'a pas manqué de signaler (Cormier & Fernandez, 2004 : 292) son influence non seulement sur la lexicographie monolingue anglaise, mais également sur la lexicographie bilingue anglais-français, anglais-italien, anglais-allemand, anglais-espagnol, ainsi que sur la lexicographie anglais-suédois (Malmgren & Sköldberg, 2013 : 119) ou anglais-irlandais (Mac Coinnigh, 2013) ; par contre, l'influence de *The Royal Dictionary* sur le dictionnaire français-espagnol de Sobrino est totalement passée inaperçue jusqu'à présent.

⁴ Puche Roca (1996 : 284-285) arrive à la même conclusion que nous à la fin du chapitre qu'elle consacre dans sa thèse de doctorat à la comparaison de la macrostructure des dictionnaires mentionnés par Sobrino avec celle de la partie français-espagnol de son *Dictionnaire nouveau* (1705), tout en écartant également que la source principale de la nomenclature française de cette seconde partie du *Sobrino* ait été le dictionnaire d'Oudin.

Sobrino, comme on vient de le voir, a soumis à un fort remaniement les équivalents espagnols que lui proposait Oudin ; par contre, il a pratiqué une copie bien plus servile en ce qui concerne l'ouvrage de Boyer. Cela s'explique, certainement, par le fait que, pour les équivalents des lemmes français, il travaillait avec sa langue maternelle, ce qui n'était pas le cas pour le choix des entrées et de leurs définitions en français. Un point commun, toutefois, dans sa manière d'adapter à son répertoire l'un et l'autre de ces deux dictionnaires bilingues : de la même façon qu'il donne généralement pour chaque lemme moins d'équivalents espagnols qu'Oudin, il a aussi exclu de son ouvrage un grand nombre des lemmes qui figuraient dans le *Royal Dictionary*, ainsi que, surtout, bien des acceptions ou des collocations correspondant à chaque lemme chez Boyer. Dans ce même sens, il a également supprimé certaines des définitions des mots d'entrée, notamment dans les cas où le sens premier d'un lemme lui a semblé parfaitement coïncidant avec celui de son équivalent espagnol.

Dans la composition de la première partie (français-anglais) de son dictionnaire, Boyer a eu comme référent principal la première édition (1694) du *Dictionnaire de l'Académie française* (Cormier, 2003, 2006) pour la sélection des mots d'entrée, leurs définitions, leurs acceptions et leurs collocations. Évidemment, Boyer a soumis à une certaine réduction le dictionnaire de l'Académie dans l'élaboration du sien ; mais il a conservé la plupart des acceptions et des expressions consignées par l'Académie pour chaque lemme et même leurs définitions, qu'il a également incluses en français, en les synthétisant chaque fois qu'elles n'étaient pas brèves dans sa source. Sobrino n'a donc pas eu à faire ce travail de synthèse ; il a pu suivre servilement le dictionnaire de Boyer, en copiant littéralement ses définitions :

ACADÉMIE, 1694

ACADÉMIE, s. f. Certain lieu près d'Athènes, où s'assembloient quelques Philosophes qui prirent de là leur nom. [...]

Il se prend aussi, pour La secte mesme de ces Philosophes. [...]

Académie, Selon l'usage de la langue Française signifie Une assemblée de quelques personnes qui font profession des belles lettres, des sciences, ou des beaux arts. [...]

Académie, Se dit aussi du lieu où la Noblesse apprend à monter à cheval & les autres exercices. [...]

Académie, sign. Encore, Un lieu où l'on donne publiquement à jouer &c. [...]

BOYER, 1699

ACADEMIE, S. F. (lieu où Platon enseignoit la Philosophie à

Athenes) [...]

◇ Academie, (la secte de Platon) [...]

◇ Academie, (Assemblée de Personnes qui font Profession de Science *ou* de beaux Arts) [...]

◇ Academie, (lieu où la Noblesse apprend ses Exercices) [...]

◇ Académie, (lieu où l'on donne publiquement à jouer) [...]

SOBRINO, 1705

Academie, f. lieu où Platon enseignoit la Philosophie à Athenes, *La Academia de Athenas, f.*

Academie, assemblée de personnes qui font profession des sciences *ou* des beaux arts, *Junta de diversas personas que professan diferentes ciencias ô artes.*

Academie, lieu où la Noblesse apprend ses exercices, *Academia, f. casa donde la Nobleza aprende los ejercicios.*

Académie, lieu où on donne publiquement à jouer, *Casa de juego.*

*

ACADÉMIE, 1694

VOYER. s. m. Officier preposé pour avoir soin de raccomoder les chemins à la campagne & faire garder les alignements dans les villes. [...]

BOYER, 1699

VOYER, S. M. (*from* Voye. Officier qui a le soin des grands chemins, & de faire garder les alignemens des Ruës) [...]

SOBRINO, 1705

Voyer, m. Officier qui a le soin des grands chemins, & de faire garder les alignemens des ruës, *Alarife, ô Edil, m. juez de los edificios.*

*

ACADÉMIE, 1694

Ladrerie. s. f. Lepre, maladie qui corrompt la masse du sang & toute l'habitude du corps, & qui paroist ordinairement sur la peau, & y fait une vilaine crouste. [...]

Il signifie fig. Vilaine & sordide avarice. [...]

BOYER, 1699

Ladrierie, *S. F.* (lepre) [...]

* Ladrierie (Avarice sordide & vilaine) [...]

◇ Ladrierie (Maison de ladres) [...]

SOBRINO, 1705

Ladrierie, *f.* lepre. *Lepra, f.*

Ladrierie, avarice sordide & vilaine, *Avaricia, f.*

Ladrierie, maison des ladres, *Casa de leprosos.*

En revanche, Sobrino a éliminé un bon nombre des acceptions ou des collocations d'un même lemme quand elles étaient nombreuses chez Boyer, tout en gardant pour celles qu'il a conservées l'ordre dans lequel elles se présentaient dans le *Royal Dictionary* :

BOYER, 1699	SOBRINO, 1705
DECHARGER, <i>Verb Act.</i> (Oter la charge) [...]	Décharger, ôter la charge, <i>Descargar.</i>
◇ Decharger (Oter ce qui pese, <i>ou</i> qui incommode) [...]	Décharger, tenir quite, declarer quite, delivrer, <i>Idem.</i>
◇ Decharger, (tenir quite, declarer quite, delivrer) [...]	Décharger, acquiter d'une faute <i>ou</i> d'un crime, <i>Perdonar.</i>
* Decharger son cœur à un ami, (lui dire ouvertement ce qui fâche) [...]	Décharger, tirer une arme à feu, <i>Disparar una boca de fuego.</i>
◇ Decharger (acquitter) d'une faute, <i>ou</i> d'une [<i>sic</i>] crime [...]	Il lui déchargea, <i>ou</i> il lui donna un grand coup de bâton sur la tête, <i>Le descargó un palo sobre la cabeça.</i>
◇ Décharger (tirer) une Arme à feu [...]	Se décharger, <i>Descargarse.</i>
◇ Decharger un fusil, (en ôter la Charge) [...]	Se décharger de sa faute sur un autre, la rejeter sur un autre, <i>Echar su culpa à otro.</i>
◇ Decharger un Arbre [...]	
* Decharger sa colere sur quelqu'un, (lui en faire ressentir les effets) [...]	
* Decharger ses soins sur quelqu'un [...]	

<p>◇ Il lui déchargea, (<i>ou</i> il lui donna) un grand coup de bâton sur la tête [...]</p> <p>Se décharger, <i>Verb. Recip.</i> (Tomber, se desgorger. En parlant des Rivières) [...]</p> <p>◇ Se décharger de sa faute sur un autre, (la rejeter sur un autre) [...]</p> <p>◇ Couleur qui se decharge, (<i>ou</i> qui devient moins vive) [...]</p>	
<p>ESSAI, <i>S. M.</i> (Espreuve qu'on fait de quelque chose) [...]</p> <p>◇ Essay, (Petite portion de quelque chose qui sert à juger du reste) [...]</p> <p>◇ Essay, (Petite Tasse pour goûter du Vin) [...]</p> <p>◇ Faire l'essai de l'Or, <i>ou</i> de l'Argent [...]</p> <p>Faire l'essai d'un Canon [...]</p> <p>◇ Essai, (Premiere production d'Esprit sur quelque matiere pour voir si l'on y réussira) [...]</p>	<p>Essai, m. épreuve qu'on fait de quelque chose, <i>Prueba, f.</i></p> <p>Faire l'essai de l'or <i>ou</i> de l'argent, <i>Hazer la prueba del oro ô de la plata.</i></p> <p>Essai, premiere production d'esprit sur quelque matiere pour voir si l'on réussira, <i>Ensayo, m.</i></p>
<p>LIEN, <i>S. M.</i> (Ce qui sert à lier une <i>ou</i> plusieurs choses) [...]</p> <p>◇ Lien (l'endroit où l'on met la ficelle d'un chapeau) [...]</p> <p>◇ Liens (Corde <i>ou</i> Chaîne dont un Prisonier est attaché) [...]</p> <p>* Liens (servitude) [...]</p> <p>* Lien (tout ce qui attache & unit les Personnes ensemble) [...]</p> <p>P. Méchant Chien, court lien [...]</p>	<p>Lien, m. ce qui sert à lier une <i>ou</i> plusieurs choses, <i>Atadura, f.</i></p> <p>Liens, corde <i>ou</i> chaîne dont un prisonnier est ataché, <i>Prisiones, f.</i></p> <p>Lien, tout ce qui atache & unit les personnes ensemble, <i>Yugo, m.</i></p>

Toujours dans le même sens des suppressions, notre auteur, comme déjà dit, a décidé d'exclure un haut pourcentage des entrées de Boyer, le plus souvent – comme dans le cas des suppressions de certaines acceptions d'une même entrée – de manière aléatoire ou, du moins, sans suivre un critère unique. Parmi les mots commençant par *Li-* chez Boyer, par exemple, Sobrino n'a pas inclus dans son ouvrage *Liarder, Libation, Libouret, Licencîment, Licitation, Liégé, Liéger, Lienterie, Liesse, Lieutenante, Ligament,*

Ligamenteux, Lige, Ligeance, Ligement, Lignager, Lignée, Ligneul, Ligneux, Ligueur, Limande, Limas, Liminaire, Limitrophe, Limonadier, Limonier, Limosinage, Limpide, Limpidité, Liniment, Linon, Lionceau, Lipothymie, Lippitude, Lippu, Liquidité, Liron, Liseré, Liserer, Lisiblement, Lissoire,>Listeau, Lite, Litteralement, Litre, Litron, Liturgie, Livide, Livret.

* * *

Sobrino a dû avoir pleine confiance dans le fait que son opération de copie du dictionnaire de Boyer ne serait pas décelée. Comme nous l'avons dit, même les études qui ont été consacrées à ce sujet dans les dernières décennies n'ont pas réussi à le faire ; et, malgré les critiques que son dictionnaire a reçues au XVIII^e siècle (Cazorla Vivas, 2002 : 614-615), aucune d'entre elles ne l'a accusé de plagiat. Sobrino a donc dû supposer, avec fondement, que personne n'allait penser à un dictionnaire français-anglais comme source du sien. En revanche, il a dû songer à ce que la comparaison de son ouvrage à celui d'Oudin allait de soi, raison pour laquelle il a mis le plus grand soin à brouiller les pistes menant vers le *Trésor*, sans trop se soucier de celles qui conduisaient vers le *Royal Dictionnary* : s'éloigner de la copie littérale par rapport au premier était pour lui bien plus important que de le faire par rapport à ce dernier.

Pour se différencier du *Trésor*, il a premièrement exclu de la macrostructure de la partie français-espagnol de son dictionnaire l'immense majorité des entrées qui, offertes par Oudin, n'étaient pas recueillies par Boyer. C'est également exceptionnel que, dans les cas où une même entrée figurait chez Oudin et chez Boyer, Sobrino ait décidé d'introduire une acception ou une expression que seul le premier lui proposait. Sous l'entrée *Cœur*, par exemple, Sobrino inclut l'expression « Prendre une affaire à cœur, *Tomar una cosa à pechos* », que Boyer ne donnait pas parce qu'il ne l'avait pas trouvée dans le dictionnaire de l'Académie (1694), mais qui est offerte par Oudin 1675 (« *prendre à cœur, Tomar à pechos.* ») ; toutefois, si Oudin a pu bien l'en mettre sur la piste, Sobrino ne s'est décidé à l'inclure qu'une fois qu'il a vérifié sa pertinence dans le dictionnaire de Richelet (« *Prendre une affaire à cœur. C'est à dire, l'entreprendre avec affection* », 1694), à qui il emprunte la forme définitive du lemme. En revanche, il n'a pu trouver la sous-entrée « Couillons de musc, *Atadillos de almizcle, m.* » que dans le *Trésor* (« *Coüillons de musc, atadillos de almizque* »). Et c'est également en s'inspirant d'Oudin ou de la partie espagnol-français de son propre ouvrage, copiée sur Oudin, qu'il a composé certains des articles inclus dans sa « Liste des Mots qu'on a oubliez en ce Livre », placée en tête de l'édition de 1705 de son dictionnaire :

LOUDIN, 1675	SOBRINO, 1705
<i>Bastonneau, m.</i> Bastoncillo.	Batonneau, m. petit bâton pointu par les deux bouts avec quoi les enfans jouent [...] ;

	<i>Pito, m. palito con que los muchachos juegan, [...].</i>
<i>Chicot, m. Garrancho.</i> <i>Garrancho, m. Vn chicot, ou espine, c'est ce qui reste en terre, quand on a coupé un bois taillis, ce qu'on se fourre quelquefois dās les pieds en chemināt. En jargon, Sergeant.</i>	<i>Chicot, m. c'est ce qui reste en terre quand on a coupé un arbre, & qu'on se fourre quelquefois dans les piés en cheminant, Garrancho, m.</i>
<i>Danseur de corde, Trepador.</i> <i>Volantin, m. Danseur sur la corde, voltigeur.</i>	<i>Danseur de Corde, m. Volatín, m.</i>
<i>Diuretique, c. Que provoca orinas, Diuretico.</i> <i>Diurético, m. Diuretic, qui provoque à uriner.</i>	<i>Diuritique, qui provoque à uriner, Diurítico, lo que dà gana de orinar.</i>
<i>Tourdoir, m. Torcedor, torno para prensar, husillo, alfarge.</i>	<i>Tordoir, m. machine dont les tordeurs se servent pour tordre, Torcedor, ô Torzedor, m. tórno para torcer.</i>

Toutefois, d'autres articles de cette même liste semblent inspirés par un dictionnaire monolingue français, certainement celui de Richelet :

LOUDIN, 1675. *Petit Muguet*, Cuaja leche.

RICHELET, 1694. MUGUET. *s. m.* Sorte de plante qui sent bon, qui fleurit en Mai & qui porte plusieurs petites fleurs blanches en forme de godets ronds. [...]

ACADÉMIE, 1694. MUGUET. *s. m.* Sorte de petite plante qui fleurit au printemps ; & qui porte de petites fleurs blanches qui sentent bon, & qu'on appelle aussi du mesme nom. [...]

BOYER, 1699. MUGUET, *S. M.* (sorte de fleur) [...]

SOBRINO, 1705. Muguet, *m.* sorte de plante qui porte de petites fleurs blanches, & qui fleurit en Mai, *Cuaja-leche, m. planta que produze flores blancas, y que florece en el mês de Mayo.*

*

LOUDIN, 1675. *Prophetique, c.* Profetico. / Profético, *m. Prophetique, de Prophete.*

RICHELET, 1694. *Prophétique, adj.* Qui prophétise, qui devine. [...]

ACADÉMIE, 1694. *Prophetique. adj.* de tout genre. Qui est de

Prophete, qui tient du Prophete. [...]

BOYER, 1699. Prophetique, *Adj.* (qui tient du Prophete) [...]

SOBRINO, 1705. Prophétique, m. celui qui prophétise, *Profético, m. quien profetiza.*

L'influence de Richelet est également évidente dans le corps du dictionnaire de Sobrino. Il est vrai que, dans certains cas (*La circulation du sang, Ligne de défense...*), similaires à celui de *Muguet* qu'on vient de voir, on ne peut pas exclure que Sobrino ait consulté également le dictionnaire de l'Académie, mais, même pour ces cas douteux, c'est l'influence de Richelet qui l'emporte ; ce n'est, d'ailleurs, que la consultation du dictionnaire de Richelet par Sobrino qui peut rendre compte de certaines de ses entrées ou sous-entrées. Il y en a qui présentent une définition française coïncidant en partie avec celle de Boyer et en partie avec celle de Richelet :

RICHELET, 1694. Laque, *s. f.* Sorte de couleur [...]. Sorte de gomme tirant sur le rouge qui sert à faire de la cire d'Espagne, du vernis, &c. [...]

BOYER, 1699. LAQUE, *S. F.* (couleur tirant sur le Pourpre) [...]

SOBRINO, 1705. Laque, *f.* couleur tirant sur le pourpre, qui sert à faire de la cire d'Espagne, *Lacra, f.*

*

RICHELET, 1694. Ampoule, *s. f.* [...]. Sorte de petite phiole pleine d'une sainte huile qu'une colombe, à ce qu'on dit, apporta du ciel pour sacrer Clovis à son Batême. [...]

BOYER, 1699. La Sainte ampoule, (la Fiole qu'on dit être venuë du ciel, où il y a de l'huile pour sacrer les Roys de France) [...]

SOBRINO, 1705. La sainte Ampoule, la fiole qu'on dit qu'une colombe apporta du Ciel avec de l'huile pour oindre Clovis Roi de France, *Ampolla que dizen que una paloma truxo del Cielo con olio para ungir à Clodoveo Rey de Francia.*

Mais, dans d'autres cas, Sobrino emprunte littéralement à Richelet soit une entrée soit la définition française d'une acception que Boyer n'offre pas :

RICHELET, 1694	SOBRINO, 1705
* <i>Abaisser.</i> Ravalier, humilier. * (Dieu abaisse l'un, & élève l'autre. [...])	Dieu abaisse l'un & élève l'autre, <i>Dios humilla à uno y ensalza à otro.</i>
<i>Adoucir. v. a.</i> Rendre moins rude. [...]	Adoucir, rendre moins rude, <i>Ablandar.</i>

† <i>Cachement</i> , s. m. Manière dont une chose, ou une personne se cache, ou est cachée. [...]	Cachement, m. la maniere dont une chose, ou une personne se cache, <i>Escondimiento</i> , m.
<i>Etanchement</i> , s. m. L'action d'étancher. (Etanchement de sang)	Etanchement de sang, m. <i>Atajamiento de sangre</i> , m.

Nous n'avons trouvé, en revanche, qu'un seul cas où Sobrino pourrait avoir emprunté un article au dictionnaire de Furetière ; il s'agit de *Hussart*⁵, non recueilli par Oudin 1675, Richelet 1694, Académie 1694 ou Boyer 1699, mais inclus par Sobrino dans sa liste préliminaire de mots oubliés :

FURETIÈRE, 1690. HUSSART. s. m. est une milice en Pologne & en Hongrie, qu'on oppose à la cavalerie Ottomane. Ils ont force plumes, & peaux de tigres pour leurs habillemens.

SOBRINO, 1705. Hussart, soldat à cheval, Hongrois ou Polonois, *Hússaro*.

L'un des principaux recours mis en œuvre par Sobrino pour présenter son dictionnaire comme innovateur a été l'introduction dans le corps de son ouvrage d'un nombre très élevé de noms propres patronymiques, bibliques et, surtout, géographiques⁶ : Boyer ne les avait pas pris en compte (car sa source principale, le dictionnaire de l'Académie, ne le faisait pas non plus) et Oudin, quoique incluant quelques noms bibliques, regroupait les géographiques (français-espagnol) dans une annexe finale de la partie français-espagnol de son *Trésor*⁷. La source de Sobrino pour ses noms géographiques n'a pourtant pas été cette annexe d'Oudin, mais le *Dictionnaire géographique universel* de Baudrand (1701). Dans ce cas, Sobrino a bien fourni une réélaboration de sa source, comparable à celle de Boyer à l'égard du dictionnaire académique ; il a gardé pour chaque nom géographique uniquement l'essentiel de la définition que lui proposait sa source :

Bourdeaux, ville Archiépiscope de France, & capitale de la

⁵ Sobrino aurait pu également emprunter sa définition au dictionnaire de Trévoux (1704), qui, par son origine, commence la sienne par le même texte que celui de Furetière. L'entrée *Hussart* figure également dans *Le Dictionnaire royal* de Pomey (1691), mais avec cette succincte définition : « *Hongrois*. Hic Hungarus, i ».

⁶ Selon Verdonk (1992 : 1359), la partie français-espagnol du *Sobrino* comporte 31 500 entrées, dont 4 500 sont des noms propres.

⁷ Le même genre de supplément, en version latin-espagnol-français, a été également ajouté par Sobrino à la fin de sa partie français-espagnol.

Guienne. *Lat.* Burdigala. *Burdeos, ciudad Arçobispal de Francia, y capital de la Guiena.*

Marmara, la mer Marmara, Golfe de la mer Mediterranée entre l'Europe & l'Asie, *Lat.* Mare Constantinopolitanum, *ou* Propontis. *Marmára, la mar de Marmára, Golfo del mar Mediterraneo entre Europa y Asia.*

Olimpe, montagne de la Thessalie en Grece. *Lat.* Olympus. *Olimpo, monte de Thesália, en Grecia.*

Rhin, un des plus celebres fleuves de l'Europe en Allemagne. *Lat.* Rhenus. *Reno, uno de los mas celebres rios de Europa en Alemánia.*

Savoie, Duché Souverain de l'Europe. *Lat.* Sabaudia. *Savoya, Ducado Soverano de Europa.*

Des cas plus développés, comme le suivant, sont exceptionnels :

BAUDRAND, 1701	SOBRINO, 1705
<p>LOMBARDIE, la Haute Lombardie. <i>Longobardia Superior.</i> C'est la partie occidentale de la Lombardie. Elle comprend le Piémont avec ses dependances, & les Duchés de Montferrat, & de Milan.</p> <p>LOMBARDIE, la Basse Lombardie. <i>Longobardia Inferior.</i> C'est la partie orientale de la Lombardie. On y renferme les Etats de Parme, & de Modene, le Duché de Mantouë, celui de Ferrare, & le Bolonois, Provinces de l'Etat de l'Eglise, le Padouan, le Vicentin, le Veronois, le Bressan, le Cremasc, & le Bergamasc, Provinces de l'Etat de Venise.</p>	<p>Lombardie, partie de l'Italie qui comprend le Piemont, les Duchés de Montferrat, de Milan, de Parme, Modene, de Mantoue, de Ferrare, le Bolonois, le Padouan, le Vicentin, le Veronois, le Bressan, le Cremasc, & le Bergamasc. <i>Lat.</i> Longobardia, <i>ou</i> Lombardia. <i>Lombardía, parte de Itália que comprende el Piemonte, el Ducado de Monferrato, el de Milan, el de Parma, el de Modena, el de Mantua, el de Ferrara, el Bolonés, el Paduan, el Vicentino, el Veronés, el Bresan, el Cremasco, y el Bergamasco.</i></p>

Un autre moyen par lequel Sobrino a réussi à distinguer son dictionnaire du *Trésor* d'Oudin a été l'incorporation d'un vocabulaire thématique français-espagnol à la fin de la deuxième partie de son dictionnaire⁸. Mais, encore une fois, il ne fait pas

⁸ C'est sa « Methode facile pour apprendre la langue Espagnole ; Par l'arangement des mots selon la construction de l'Univers, avec les principaux termes des Arts & des Sciences », située (p. 351-411) entre le dictionnaire proprement dit et la liste alphabétique de termes géographiques dont nous venons de parler.

œuvre originale : ce vocabulaire est une copie de l'*Indiculus universalis* de François Pomey⁹, plus précisément de sa version espagnol-latin-français, publiée par Thomas Croset en 1705¹⁰. Sobrino, avec sa version français-espagnol, n'a fait qu'inverser l'ordre des langues du texte de Croset, retouchant quelque peu la rédaction de la version espagnole soit pour la moderniser, soit pour la rendre plus littérale avec la française.

Signalons, finalement, que Sobrino a introduit des commentaires grammaticaux dans certains de ses articles, ce qu'Oudin n'a pas fait. Voir, par exemple, la remarque qu'il insère dans son article *Là*, littéralement reprise de la liste d'adverbes de sa grammaire (1703 : 250).

3. L'édition de 1721

Aucune de ses trois sources principales n'a été reconnue par Sobrino dans la première édition de son dictionnaire (1705), ce qui confirme son intention de le présenter comme une œuvre originale. Celles qu'il a consignées sur la page de titre étaient, de fait, similaires à celles que déclarait Boyer pour le sien, avec cette différence principale que Sobrino ne fait pas mention du dictionnaire de l'Académie :

BOYER, 1699, page de titre de la partie français-anglais. The FRENCH taken out of the Dictionaries of *Richelet*, *Furetiere*, *Tachart*, the Great Dictionary of the *French-Academy*, and the Remarks of *Vaugelas*, *Menage*, and *Bouhours*.

SOBRINO, 1705, page de titre de la partie français-espagnol. Plus ample & plus exact, que tous ceux qui ont paru jusqu'à present ; tiré de plusieurs savans Auteurs François, principalement de *Furetiere*, de *Tachart*, de *Richelet*, de *Danet*, & de *Menage*.

SOBRINO, 1705, page de titre de la partie espagnol-français. Con muchas Frases y maneras de hablar particulares, sacadas de

Aucune des éditions postérieures à celles de 1705 n'inclura cette « Methode », certainement du fait que Sobrino a ajouté un nouveau vocabulaire thématique dans la première édition (1708) de ses *Dialogues nouveaux Espagnols, expliquez en François*.

⁹ Publié pour la première fois à Lyon en 1667, en version français-latin, cet ouvrage a connu diverses rééditions jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, parfois avec l'adjonction d'autres langues ou avec la substitution d'une autre langue au français.

¹⁰ L'année qui figure sur la page de titre du dictionnaire de Sobrino et celle qui figure sur la page de titre de l'ouvrage de Croset sont la même (1705), mais la publication de Croset a dû précéder de quelques mois la parution du dictionnaire de Sobrino, qui a donc dû décider d'y ajouter son vocabulaire thématique au dernier moment ; de fait, il n'est pas annoncé à la page de titre. L'ouvrage de Croset, en effet, a été enregistré sur le Livre de la communauté des imprimeurs et libraires de Paris le 21 février 1704, alors que la dédicace du dictionnaire de Sobrino est datée du 28 avril 1705.

diferentes graves Autores Españoles, principalemente de Covarrubias, de Saavedra, de Quevedo, de Gracian, y de Solís.

Mais cela change dès la deuxième édition de son ouvrage (1721), dont la page de titre de la première partie mentionne les mêmes sources espagnoles qu'en 1705, ce qui n'est pas le cas de la page de titre de la seconde partie : « [...] tiré des plus savans Auteurs François, principalement de Furetiere, de Tachard, de Richelet, de Danet, de Boyer, & du Dictionnaire de Trevoux. » Comme on le voit, Sobrino n'y mentionne toujours pas le *Trésor* d'Oudin ou le dictionnaire de l'Académie, mais, contre toute attente, il y inclut le nom de Boyer comme source de son ouvrage. De plus, dans la préface de 1721, il déclare également que, pour les noms géographiques, il s'est basé sur les dictionnaires de Michel-Antoine Baudrand et de Thomas Corneille. Tout porte donc à croire que, fort du succès de la première édition de son dictionnaire et faisant confiance aux augmentations propres à la deuxième, Sobrino ne craignait plus, en 1721, d'être accusé de plagiat, du moins en ce qui concerne deux de ses trois sources principales (les dictionnaires de Boyer et de Baudrand), bien qu'il tienne toujours à cacher sa dette envers le *Trésor* d'Oudin.

3.1. Les augmentations de 1721

Les augmentations de 1721 auxquelles nous venons de faire allusion ont majoritairement une visée didactique : pour les lemmes substantivaux ou adjectivaux, multiplication des sous-entrées qui en fournissent les formes du diminutif ou du féminin, leurs emplois comme attribut ou complément d'objet, leurs variantes graphiques, leurs emplois dans des locutions ou des proverbes ; pour les lemmes verbaux, abondance des sous-entrées qui en présentent les divers temps ou leur insertion dans diverses constructions :

SOBRINO, 1705	SOBRINO, 1721
Litigieux, <i>Litigioso</i> .	Litigieuse, <i>Litigiosa</i> . Elle est litigieuse, <i>Es litigiosa</i> . La rente est litigieuse, <i>La renta es litigiosa</i> . Litigieux, <i>Litigioso</i> . Il est litigieux, <i>Es litigioso</i> .
Limure, f. action de limer, <i>Limadura, f.</i>	Limure, f. action de limer, <i>Limadura, f.</i> La limure est bonne, <i>La limadura es buena</i> .
Livre, m. <i>Libro, m.</i>	Livre, m. <i>Libro, m.</i> C'est un bon livre, <i>Es un buen libro</i> . Un petit livre, <i>Librillo, ô librito</i> .
Croyance, f. <i>creencia, f.</i>	Croiance, f. <i>Creencia, f.</i> Croyance, f. <i>Creencia, f.</i>

Lyre, f. instrument de musique, <i>Lira</i> , f. <i>instrumento de música</i> .	Lire, ou lyre, f. instrument de musique, <i>Lira</i> , f. <i>instrumento de música</i> . Lyre, f. instrument de musique, <i>Lira</i> , f. <i>instrumento de música</i> . Jouër de la lyre, <i>Tocar la lira</i> . Il jouë bien de la lyre, <i>Toca bien la lira</i> .
Jurer, <i>Jurar</i> .	Jurer, <i>Jurar</i> . Vous avez beau à jurer on ne vous croit pas, <i>Por mas que usted jure no le creen, no la creen</i> . Il a beau à jurer, elle a beau à jurer, <i>Por mas que jure</i> . Ne jurez pas, <i>No jure usted</i> . Pourquoi jurez-vous ? <i>Por que jura usted</i> . Il ne fait que jurer, elle ne fait que jurer, <i>No haze si no jurar</i> .

Mais, en plus de ce procédé (le plus fréquent), on trouve aussi dans l'édition de 1721 des augmentations réelles en ce qui concerne le nombre de mots d'entrée et le nombre d'acceptions pour beaucoup de lemmes.

Sobrino a considérablement multiplié les nouvelles entrées à caractère géographique, tirées, non plus de Baudrand 1701, comme c'était le cas dans la première édition, mais de ce même dictionnaire dans sa réédition de 1705. Cependant, Sobrino ne change pas en 1721 celles de ses entrées géographiques déjà recueillies dans l'édition précédente, même pas lorsque Baudrand 1705 ne coïncidait pas avec Baudrand 1701 :

SOBRINO, 1705 et 1721. Lille, ville du Païs-bas dans la Province de Flandre. *Lat. Insulæ. Lila, villa del Pays baxo en la Provincia de Flandes*.

BAUDRAND, 1701. LILLE. *Insulæ, Insula*. Ville des Païs-Bas. Elle est capitale de la Flandre Walonne [...]. Cette ville fût prise par les François l'an 1667. & elle leur fut cedée par la paix d'Aix la Chapelle l'an 1678. [...].

BAUDRAND, 1705. LILLE, *Insulæ, Insula*, Ville de France, dans le Pays-bas François, dont elle est la capitale, ainsi que de la Flandre Française [...].

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Lorraine, Duché souverain entre la France & l'Allemagne, dont Nanci est la ville capitale. *Lat.*

Lotharingia. *Lorena, Ducado soberano entre la Francia y la Alemania, cuya ciudad capital es Nancy.*

BAUDRAND, 1701. LORRAINE. *Lotharingia Dittio, Lotharingia.* C'est un petit Etat Souverain, situé entre l'Allemagne & la France. [...]

BAUDRAND, 1705. La LORRAINE, *Lotharingia*, Province de France fort considerable, avec le titre de Duché. [...]

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Lincopin, ville Episcopale de Suede. *Lat. Lincopia. Lincopin, ciudad Obispa de Suecia.*

BAUDRAND, 1701. LINCOPIN. *Lincopia.* Petite ville de Suede. [...] Lincopin a un Evêché [...]

BAUDRAND, 1705. LINCOPING, *Lincopia*, Ville de Suede [...] avec un Evêché [...]

Seules les nouvelles entrées géographiques de 1721 sont donc composées à partir de Baudrand 1705, un bon nombre d'entre elles ne figurant même pas dans Baudrand 1701 ; c'est le cas, par exemple, parmi celles qui commencent par *L-*, des lemmes *Leinster, Lentini, Leopoldstat, Licate, Loupadie, Lucomorie, Lunden.*

Bien que, comme nous l'avons dit, Sobrino déclare dans sa préface de 1721 que, pour ce genre d'entrées, il s'est inspiré des dictionnaires de Baudrand et de Corneille, les cas où une possible influence de celui de Corneille (1708) serait décelable ne l'illustrent pas vraiment, étant donné que, dans de tels cas, le dictionnaire de Corneille coïncide avec celui de Baudrand, soit avec son édition de 1701, soit, selon les entrées, avec celle de 1705. D'autre part, parmi les entrées géographiques qui commencent par *L-* dans la partie français-espagnol, aucune de celles qui se trouvent chez Corneille mais pas chez Baudrand ne figure chez Sobrino ; et chaque fois qu'il y a des divergences entre Corneille 1708 et Baudrand 1705, Sobrino 1721 suit la leçon de Baudrand¹¹ :

SOBRINO, 1721. Larisse, riviere de Turquie dans la Romanie. *Lat. Larissa. Larissa, rio de Turquia, en la Romània.*

BAUDRAND, 1701. LARISSA, ou MEGARISE. *Larissa, Melas, Riviere de la Romanie.* [...]

BAUDRAND, 1705. LARISSA, *Larissa, Melas*, Riviere de la Turquie, dans la Romanie. [...]

¹¹ Voir aussi *Levanzo, Loppie, Loupadi, Lucomorie*, etc.

CORNEILLE, 1708. LARISSA. Riviere de la Romanie qu'on appelle aussi *Megarise*, anciennement *Melas*. [...]

*

SOBRINO, 1721. Leinster, une des quatre Provinces de l'Irlande, dont Dublin est la ville capitale. *Lat.* Lagenia. *Leinster, una de las quatro Provincias de Irlanda, cuya ciudad capital es Dublin.*

BAUDRAND, 1701. N'inclut pas ce lemme.

BAUDRAND, 1705. La Province de LEINSTER, *Lagenia*, c'est une des quatre parties ou Provinces de l'Irlande [...]. La principale ville de la Province est Dublin qui est capitale de toute l'isle.

CORNEILLE, 1708. LEINSTER. Province de l'Irlande, qui est la plus avancée vers l'Orient du côté de l'Angleterre. On l'appelle autrement *Lagenie*. [...]

*

SOBRINO, 1721. Lucayes, Iles de l'Amerique Septentrionale dans la mer du Nord. *Lat.* Lucayæ Insula [*sic*]. *Lucayas, Islas de la América Septentrional, en el mar del Norte.*

BAUDRAND, 1701. LUCAYES, les Isles Lucayes. *Lucaia Insula*. Ces isles sont de l'Amerique, & elles sont situées dans la mer de Nort, au septentrion de celles d'Hispaniola, & de Cuba. [...].

BAUDRAND, 1705. Les LUCAYES, *Lucayæ Insulæ*, Isles de l'Amerique septentrionale, dans la mer du Nord [...].

CORNEILLE, 1708. LUCAIES. Petites Isles qui fait partie des Antilles en la mer du Nord proche l'Amerique [...].

*

SOBRINO, 1721. Lydie, c'étoit anciennement une province de l'Asie Mineure ; elle est presentement une partie de la Natolie. *Lat.* Lydia. *Lydia, era en tiempo pasado una Provincia de la Asia Menor; aora es una parte de la Natolia.*

BAUDRAND, 1701. N'inclut pas ce lemme.

BAUDRAND, 1705. LYDIE, *Lydia*, ancienne Province de l'Asie mineure [...]. C'est presentement une partie de l'Anatolie.

CORNEILLE, 1708. LYDIE. Contrée de l'Asie Mineure, qu'on appella aussi *Meonie*. [...]

Du reste, il y a des lemmes géographiques qui, figurant dans Sobrino 1705 et Baudrand 1705, n'apparaissent pas dans Corneille 1708 ; parmi ceux qui commencent par *L-*, *La Lagune*, *Lajazze*, *Lauder*, *Leucada*, *Leutmeritz*, *Lucerne* (ville d'Espagne).

En ce qui concerne les entrées non géographiques, nous avons déjà indiqué qu'il y a dans la seconde partie, français-espagnol, de la deuxième édition du *Sobrino* des entrées et, encore plus, des sous-entrées nouvelles par rapport à 1705. Curieusement, ni les unes ni les autres n'ont été empruntées à Boyer, et ce malgré le fait que certaines d'entre elles, quoique non recueillies par Sobrino en 1705, figuraient déjà dans le *Royal Dictionary*. Dans la plupart des cas, elles proviennent soit de la récupération d'équivalents français donnés pour les entrées de la partie espagnol-français de l'édition de 1705 du *Sobrino*, soit du *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, soit, occasionnellement, du *Trésor d'Oudin*.

Voici quelques cas d'incorporation de nouvelles entrées dans la partie français-espagnol de 1721, toutes inspirées de la partie espagnol-français de 1705 :

SOBRINO, 1705 et 1721. Coño, m. miembro de muger, *Le con*,
la nature de la femme.

SOBRINO, 1721. Con¹², m. la nature de la femme, *Coño*, m.

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Gallocresta, f. yerva, *Herbe nommée*
crete de coq.

SOBRINO, 1721. Crête de coq, herbe, *Gallocresta*, f. *yerva*.

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Senéfa, f. *Fambalan*, m.

SOBRINO, 1721. Fambalan, m. *Senefa*, f.

*

¹² Selon Petrequin (2009 : 509), « on sait que ce lexème disparaîtra des dictionnaires après Richelet pour n'y rentrer que dans la seconde moitié du XX^e siècle [supplément du *Robert* (1970), édition de 1977 du *Petit Larousse*] ». Le lemme, en effet, apparaît dans les éditions de 1680, 1690 et 1694 (Dentand) du *Richelet*, quoique, par pudeur, sans définition, uniquement traduit en latin : « CON, s. m. Cunnus. » Il ne figure plus dans ce dictionnaire à partir de l'édition de 1694 (Gaillard). Mais, comme notre citation le montre, le dictionnaire de Sobrino incorpore ce lemme dans son édition de 1721. Il n'en est pas moins vrai, toutefois, qu'il s'agit là d'une apparition isolée : l'entrée n'est plus incluse dans les rééditions postérieures de l'ouvrage.

SOBRINO, 1705 et 1721. Sobreváyna, f. *Faux fourreau, m.*

SOBRINO, 1721. Faux-fourreau d'une épée, *Sobreváyna, f.*

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Feamente, *Laidement, vilainement.*

SOBRINO, 1721. Laidement, vilainement, *Feamente.*

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Linária, f. yerva, *Linaire, f. herbe.*

SOBRINO, 1721. Linaire, f. sorte d'herbe, *Linária, f. un género de yerva.*

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Portamantéo, m. *Sorte de valise, apellée porte-manteau.*

SOBRINO, 1721. Porte-manteau, m. sorte de valise, *Porta-manteo, m.*

*

SOBRINO, 1705. Saqueador, m. *Sacageur, celui qui sacage, qui pille.*

SOBRINO, 1721. Sacageur, m. celui qui sacage, *Saqueador, m.*

Ces nouvelles entrées françaises peuvent, à leur tour, entraîner des changements par rapport à 1705 dans les articles correspondants de la partie espagnol-français de 1721, y compris l'introduction de nouveaux lemmes espagnols :

SOBRINO, 1705. Farfullar, *Bredouiller, parler vite en bredouillant.*

SOBRINO, 1721. Bredouiller, parler d'une manière qu'on ne se fasse pas bien entendre, *Farfullar, pronunciar mal y hablar apriessa.*

SOBRINO, 1721. Farfullar, pronunciar mal y hablar apriessa, *Bredouiller, parler vite en bredouillant.*

*

SOBRINO, 1705. Berrera, f. tierra adonde crecen berros, *Terre où croît une herbe nommée Mente romaine. / Verrera, f. Cressonniere.*

SOBRINO, 1721. Cressonniere, f. terre où croît le cresson sauvage, *Verrera, f. tierra de verros.*

SOBRINO, 1721. Berrera, f. tierra adonde crecen berros, *Terre où*

croît une herbe nommée *Cresson sauvage*. / Verrera, f. *Cressonniere*, f.

*

SOBRINO, 1705. Traquido, m. *Criquetis & bruit que fait une arbalète quand on la tire*.

SOBRINO, 1721. Criquetis, m. bruit que fait une arbalète quand on la tire, ou bien une arme à feu, *Traquido*, m. *ruydo que haze una ballesta, ô una boca de fuego quando la disparan*.

SOBRINO, 1721. Traquido, m. ruydo que haze una ballesta quando la disparan, ô una boca de fuego, *Criquetis & bruit que fait une arbalète quand on la tire*.

*

SOBRINO, 1705. Ensartadura, f. *Enfilure*.

SOBRINO, 1721¹³. Enfilure, f. en parlant de passer un fil par le trou d'une aiguille, *Enebradura*, f. / Enfilure, en parlant d'enfiler des perles, ou bien d'enfiler un chapelet, *Ensartadura*, f.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Enebradura*, f. *enfilure*, f. / *Ensartadura*, f. *Enfilure*, f.

Parfois, la partie espagnol-français de 1705 n'est pas la source d'une nouvelle entrée française en 1721, mais uniquement celle des nouveaux équivalents, définitions ou acceptions donnés à des entrées déjà présentes dans la partie français-espagnol depuis la première édition¹⁴ :

SOBRINO, 1705 et 1721. *Abestializar*, *Abétir*, *faire devenir bête*. / *Embestiar*, *Abétir*.

SOBRINO, 1705. *Abétir*, *abestializar*.

SOBRINO, 1721. *Abétir*, *Embestiar*, *abestializar*.

*

¹³ Les deux entrées du nouveau lemme *Enfilure* se correspondent avec les deux sens recueillis en 1705 pour *Enfiler*, chacun correspondant à un mot différent en espagnol (*enhebrar* et *ensartar*) : « Enfiler, passer un fil par le trou d'une aiguille, *Enebrar una aguja*. » / « Enfiler des perles, des chapelets, &c. *Ensartar perlas, ô rosarios*. »

¹⁴ Voir aussi *Craïon*, *Señaladera* ; *Cû contre pointe* (sous *Cû*), *A punta y cabeça* (sous *Punta*) ; les noms des doigts humains (sous *Doigt*, *Dedo*) ; *Jetter la faute de l'âne sur son bât* (sous *Jetter*), *Echar la culpa del asno à la albarda* (sous *Culpa*) ; *Pierre de lait*, *Piedra de leche* (sous *Lait*, *Leche*) ; *Un coup de lance* (sous *Lance*), *Laçada* ; *Petite sangsuë* (sous *Sangsuë*), *Sanguijuéla*, etc.

SOBRINO, 1705. Pelambreira, f. *Depilatoire, emplâtre pour faire tomber le poil.*

SOBRINO, 1705. Depilatoire, m. drogue ou emplâtre pour depiler, *Pelambreira, f.*

SOBRINO, 1721. Depilatoire, m. drogue ou emplâtre pour faire tomber le poil du corps, *Pelambreira, f.*

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Muleta, f. *Crosse surquoi s'apue un boiteux, f.* / Muletas, *Crosses, bequilles, ou potences surquoi s'apuent les boiteux & les estropiez.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle acception ajoutée à *Crosse*). *Crosse, ou Bequille sur quoi s'apue un boiteux, Muleta, f.*

*

SOBRINO, 1705 et 1721. Bulbe [*sic*], m. *Bulbe, f. oignon de fleur.* / Juanéte, m. *Oignon, ou gros calus, dureté qui vient au côté du pié & sous le gros orteil.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelles sous-entrées d'Oignon)¹⁵. *Oignon de fleur, Bulbe [sic], m.* / *Oignon, grosse dureté qui vient aux piés, Juanete, m.*

Les articles de 1721 inclus ou modifiés sous l'influence de la partie espagnol-français de 1705 coïncident souvent avec ce qu'on trouve dans le *Trésor* espagnol-français d'Oudin, ce qui est tout simplement dû au fait que ce dernier ouvrage avait été le guide principal pour la composition du *Sobrino* espagnol-français de 1705. Ce n'est, toutefois, qu'occasionnellement que l'on peut déceler une nouvelle mise à profit du dictionnaire d'Oudin (le plus souvent, de sa partie français-espagnol) dans les modifications que présente le *Sobrino* français-espagnol de 1721 :

LOUDIN, 1675. (Sous *Lien*) *Lien d'amitié, &c.* Vinculo.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée de *Lien*) *Lien d'amitié,*

¹⁵ En 1705, Sobrino a tiré du dictionnaire de Richelet la définition française du lemme espagnol *Juanéte* : « * *Oignon, s. m.* Dureté qui vient au côté du pié & sous le gros orteil. [...] » (Richelet 1694, Gaillard). N'ayant pas inclus cette acception sous *Oignon* de la partie français-espagnol de 1705, il le fait en 1721 en résumant quelque peu sa définition précédente de *Juanéte*.

Vínculo de amistad, m.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée de *Vínculo*) *Vínculo de amistad, Lien d'amitié.*

*

LOUDIN, 1675. (Sous *Lieu*) *en quelque lieu que ce soit, Adonde quiera.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée de *Lieu*) *Etre en quelque lieu que ce soit, Estàr en algun lugar.*

*

LOUDIN, 1675. Quintillas, f. *Des couplets ou rondeaux de cinq vers, cinquin.*

LOUDIN, 1675. *Cenquain, m. couplet de cinq vers, Quintilla.*

SOBRINO, 1705. Quintillas, f. *Cinquin, ou rondeaux de cinq vers.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Cinquin, m. couplets ou rondeaux de cinq vers, Quintillas, f. coplas de cinco versos.*

SOBRINO, 1721. Quintillas, f. *coplas de cinco versos, Cinquin, ou rondeaux de cinq vers.*

*

LOUDIN, 1675. *Sallette, f. Sala pequeña, saleta.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Salette, f. diminutif de sale, Pequeña sala.*

Parmi les augmentations de la partie français-espagnol de 1721 qui ne proviennent pas de la partie espagnol-français du *Sobrino* 1705, on peut citer aussi celles provenant d'autres ouvrages de Sobrino lui-même. En 1721, on trouve, par exemple, les cas suivants¹⁶, tirés de ses *Dialogues nouveaux Espagnols, expliquez en François*, publiés pour la première fois en 1708 :

¹⁶ Entre autres cas curieux, on peut ajouter à ces exemples l'entrée *Animal* de la partie français-espagnol, ainsi que les entrées *Rinocerot* (partie français-espagnol) et *Abada* (équivalent espagnol de *Rinocerot*). Sous *Animal*, Sobrino introduit une relation de noms d'animaux distribués en trois groupes : sauvages, farouches et amphibiens. Cette liste suit de près celle qu'il donne dans ses *Dialogues* (1708 : 318-321). Sous les entrées *Rinocerot* et *Abada*, notre auteur donne en 1721, en français et en espagnol, de longues définitions encyclopédiques, qui contrastent avec la brièveté des définitions de 1705. Ces définitions de 1721 ne sont que la transposition littérale de l'entrée *Abada* de ses *Dialogues* (1708 : 319-320), à son

DIALOGUES, 1708 : 343. Les Espagnols disent, *acercarse* à *alguno*, ou à *alguna parte* ; les François disent, s'approcher de quelqu'un, ou de quelque endroit. *Exemples*. Acerquese vm. à mi. *Aprochez-vous de moi*.

SOBRINO, 1721. (Sous *Aprocher*) Remarque. *Los [sic] François dit, s'approcher de quelqu'un ou de quelque lieu ; les Espagnols disent, Acercarse à alguno, ô à algun lugar. Exemples*. *Aprochez-vous de moi, Acerquese vm. À mi, acerquense ustedes à mi*.

SOBRINO, 1721. (Sous *Acercar*) Remarque. *Les Espagnols disent, acercarse à alguno, ô à algun lugar : Les François disent, s'approcher de quelqu'un, ou de quelque lieu. Exemples*. [...] *Acerquese vm. À mi. Aprochez-vous K moi*.

*

DIALOGUES, 1708 : 340. Les Espagnols disent, *estàr obligado* à *hazer*, ou à *dezir alguna cosa* ; les François disent, être obligé de faire, ou de dire quelque chose. *Exemples*. [...] *Està obligado à dezir la verdad. Il est obligé de dire la verité*.

SOBRINO, 1721. (Sous *Obligé*) Remarque. *Les François disent, Etre obligé de, les Espagnols disent, Estàr obligado à. Exemples*. *Je suis obligé de dire la verité, Estoy obligado à dezir la verdad*.

SOBRINO, 1721. (Sous *Obligado*) Remarque. *Los Españoles dizen, estàr obligado à, los Franceses dizen, Etre obligé de. Estòy obligado à dezir la verdad, Je suis obligé de dire la verité*.

Mais, pour ce qui est des augmentations de la partie français-espagnol de 1721, la source la plus récurrente de Sobrino a été, en plus de la partie espagnol-français de la première édition de son propre ouvrage, le dictionnaire de Richelet¹⁷, l'une des sources également de l'édition de 1705 :

LOUDIN, 1675. N'inclut pas ce lemme.

RICHELET, 1709. ABAISSE, *s. f.* Terme de *Patissier*. Pâte qui fait le dessous de la pièce de pâtisserie (Faire une *Abaisse*.)

tour copiée sur la définition de *Rinocerot* que l'on trouve dans le *Richelet* depuis son édition par Gaillard (1694).

¹⁷ Voir aussi *Enneagone, Eneagono ; Porte-assiette ; Porte-bouquet ; Porte-missel, Facistol ; Porte-mouchettes ; Porte-paquet, Chismero ; Porte-vent, Churumbela ; Porte-verge, Macero ; Salage, Saladura ; Sapi-niere, Pinar*, etc.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) Abaisse, f. terme de Pâtissier, pâte qui fait le dessous d'une piece de pâtisserie, *Suelo d'un pastèl, ô de una empanada, m.* / Faire une abaisse, *Hazer el suelo d'un pastel o de una empanada.*

*

LOUDIN, 1675. *Fauve, c.* Flavo. / *bestes Fauves*, Ciervos, ciervas, cabritos, &c.

LOUDIN, 1675. Flavo, m. *Fauve, blond.*

RICHELET, 1709. FAUVE, *adj.* [...] Ce mot se dit des biches, & des cerfs, daims, daines, chevreuils & chevrettes, & veut dire, Qui tire sur le roux. (Bêtes fauves.). On dit aussi *couleur fauve*, c'est une couleur qui tire sur le roux.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) Fauve, ce mot se dit des Biches & des Cerfs, des Daims, Daines, Chevreuils & Chevrettes, & veut dire qui tire sur le roux, *Animales falvos [sic] que tienen el pelo vermejo, como los Gamos, los Ciervos, &c.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) Flavo, m. un género de color vermejo, como la de los Gamos, de los Ciervos, &c. *Fauve, sorte de couleur de Daims, de Cerfs, &c.* / *Animales flavos, son los Gamos, los Ciervos, &c. Bêtes fauves, ce sont les Daims, les Cerfs, &c.*

*

LOUDIN, 1675. N'inclut pas ce lemme.

RICHELET, 1709. † * *Porte-respect, s. m.* [...] Ce mot se donne par une espèce de raillerie à un mousqueton de gros calibre, parce qu'il oblige celui à qui on le presente de *porter respect* & de ceder à la violence que lui fait son ennemi.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) Porte-respect, m. on appelle ainsi par une espèce de raillerie un mousqueton de gros calibre, parce qu'il oblige celui à qui on le presente, de *porter respect* & de ceder à la violence que lui fait son ennemi, *Mosqueton de gran calibre, m.*

Un cas curieux parmi les nouvelles entrées françaises du *Sobrino* 1721 est celui de *Sucement*. C'est le seul lemme français pour lequel l'auteur invoque l'autorité de Richelet. Il le fait par influence du lemme espagnol correspondant. Comme nous l'avons dit ci-dessus, dans la partie espagnol-français de son dictionnaire il y a plusieurs articles où, depuis l'édition de 1705, *Sobrino* mentionne le nom de Richelet comme

garantie de sa traduction française d'un lemme espagnol. Parmi ces cas, se trouve celui de *Chupadura*, traduit par *sucement* :

LOUDIN, 1675. *Sucement, m.* Chupamiento, el mamar. / *Sucement, m.* Chupamiento.

LOUDIN, 1675. *Chupadura, f.* Sucement, taittement.

RICHELET, 1709. *Sucement. s. m.* [...] L'action de sucer. [...].

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Sucement, m.* l'action de sucer, Richelet, *Chupadura, f.*

SOBRINO, 1705 et 1721. *Chupadura, f.* *Sucement, m.* l'action de sucer. Richelet.

Parfois, la nouvelle entrée de 1721 n'en est pas vraiment une : elle figurait déjà dans la partie français-espagnol de 1705, copiée sur Boyer, mais avec une graphie différente. En 1721, Sobrino, ayant trouvé le même terme sous une graphie différente chez Richelet, l'incorpore à nouveau à son ouvrage sous cette autre graphie et avec la définition que lui offre sa source monolingue :

LOUDIN, 1675. *Laiton, m.* Açofar, laton. / *Leton, m.* Laton Morisco.

LOUDIN, 1675. *Laton, m.* Laiton, espece de metal comme cuivre ou bronze.

BOYER, 1699. *Laiton, V.* Leton. / *LETON, S. M.* (Cuivre rendu jaune) [...].

RICHELET, 1709. *Laiton, ou leton, s. m.* [...] Cuivre mêlé avec de la calamine lequel est jaune comme l'or. [...] / *Leton.* Voiez *laiton*.

SOBRINO, 1705 et 1721. *Leton, m.* cuivre rendu jaune, *Laton, ô açofar, m.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Laiton, m.* cuivre jaune qui reluit comme l'or, *Laton, ô Açofar, m.* cobre amarillo como el oro.

SOBRINO, 1705. *Latón, m.* Laiton, espece de metal, comme cuivre ou bronze.

SOBRINO, 1721. *Latón, m.* cobre amarillo que reluze como el oro, *Laiton, m.* espece de métal, comme cuivre ou bronze.

*

LOUDIN, 1675. *Lice de tapisserie, &c.* Liço, lizo. / *de haute Lice, i.* Tapizeria de gran cayda. / *Lisse de Tisserant, Lizo,* red de telarejo.

LOUDIN, 1675. Lizo para ordir y texer, *Le fil de la tresme du tisserand, lice, ou lisse*. / red de talarejo, *La lisse du tisserand*.

BOYER, 1699. LICE, S. F. (sorte de Fabrique de Tapisserie) Ex. Tapisserie de haut [*sic*] lice, [...] / [N'inclut pas le lemme *Lisse* comme variante de *Lice*].

RICHELET, 1709. *Lice*. Terme de *Rubanier*. Plusieurs fils soutenus par un *liceron*. / *Lisse, s. f.* [...] Terme de *Tapissier* & de *Rubannier*. Assemblage de plusieurs longs filets [...].

SOBRINO, 1705 et 1721. (Sous *Lice*) Tapisserie de haut [haute en 1721] lice, *Tapiceria fina*.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) *Lisse*, f. terme de tisserand, de tapissier & de rubanier, assemblage de plusieurs longs filets, *Red de telar, muchos hilos juntos*.

SOBRINO, 1705 et 1721. Lizo para urdir y texer, m. *Fil de la trème du tisserand, lice, ou lisse*. / Red de telar, *La lisse du Tisserand*.

Mais, même sans changement de graphie du mot d'entrée, le *Sobrino* 1721 peut offrir, sous l'influence du *Richelet*, une version différente de celle qui figurait en 1705¹⁸ :

LOUDIN, 1675. N'inclut pas ce lemme.

BOYER, 1699. AVANIE, S. F. (insulte que les Turcs font aux Voyageurs en Levant, pour tirer de l'Argent d'eux) [...] / * Avanie, (insulte) [...].

RICHELET, 1709. AVANIE, s. f. [...] Afront. Traitement injurieux. [...] Ce mot est venu du Levant, où il signifie une querelle sans fondement ; & se dit des Turcs qui exigent de l'argent des Crétiens sous de méchants prétextes & par des calomnies. [...].

SOBRINO, 1705. (Dans la liste initiale des mots oubliés) Avanie, f. tromperie, *Engaño, m*.

SOBRINO, 1721. Avanie, f. affront, traitement injurieux, *Afrenta pública*. Ce mot est venu du Levant, où il signifie une querelle sans fondement ; & se dit des Turcs qui exigent de l'argent des

¹⁸ Voir aussi *Epithete, Epitheto* ; *Toute sorte de linge pour l'usage des personnes* (sous *Linge*), *Ropa blanca* (sous *Ropa*) ; *Chanter les litanies* (sous *Litanie*) ; *Le plat-païs* / *Le plat-pays* (sous *Païs* / *Pays*) ; *Sanglier* ; *Seur* ; *Tirer une lettre de change sur quelqu'un* (sous *Tirer*), etc.

Chrétiens sous de méchans pretextes & par des calomnies.

*

LOUDIN, 1675. *Crecherelle, f. oiseau, Cernicalo. / Cresserelle, f. oiseau, Cernicalo.*

LOUDIN, 1675. Cernicalo, m. ave, *La cercherelle [sic], oiseau. [...]*.

BOYER, 1699. CRECHERELLE, V. Cresserelle. / CRESSERELLE, S. M. (Espèce d'Oiseau de proie) [...].

RICHELET, 1709. CRESSERELLE, s. f. [...] Sorte d'oiseau de rapine, de couleur fauve, semé de tâches noires, qui a les grosses plumes des ailes ordinairement noires, le bec bleu, [...]. Elle ne se repait par les champs que de souris, de mulots & de lesards. Elle fait son nid au haut des tours [...].

SOBRINO, 1705. Cresserelle, f. espèce d'oiseau de proie, *Cernicalo, m. ave rapiña.*

SOBRINO, 1721. Cresserelle, f. oiseau de proie, de couleur fauve avec des taches noires, les ailes ordinairement noires, le bec bleu ; il se nourrit des souris des champs & des lezards, il fait son nid au haut des tours ; *Cernicalo, m. ave rapiña de color flavo que es como leonado, con manchas negras, el pico azul ; se sustenta con ratones del campo y con lagartos, haze su nido en lo mas alto de las torres.*

SOBRINO, 1705. Cernicalo, m. ave rapiña, *Cresserelle, oiseau de rapine.*

SOBRINO, 1721. Cernicalo, m. ave rapiña, de color flavo que es como leonado, con manchas negras, las alas ordinariamente negras, el pico azul ; se sustenta con ratones del campo, y con lagartos, haze su nido en lo mas alto de las torres, *Cresserelle, f. oiseau de proie, de couleur fauve, avec des taches noires, les ailes ordinairement noires, le bec bleu ; il se nourrit des souris des champs & des lesards, il fait son nid au haut des tours.*

*

LOUDIN, 1675. N'inclut pas *lion marin.*

BOYER, 1699. N'inclut pas *lion marin.*

RICHELET, 1709. *Lion marin.* [...] C'est un animal qui ressemble à un lion [...].

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée de *Lion*) Lion marin, c'est un animal qui ressemble à un lion, *Leon marino*.

*

LOUDIN, 1675. *Nantir*, Sequestrar, amparear, entregar.

LOUDIN, 1675. Amparar, *Sauver, garder & defendre, garantir, avoir en sa protection, proteger*.

BOYER, 1699. NANTIR, *Verb. Act.* (Donner des gages pour assurance d'une Dette) [...] / *Se Nantir, Verb. Recip.* (Se saisir de quelque chose pour assurance d'une Dette) [...].

RICHELET, 1709. NANTIR, *v. a.* [...] Terme de *Palais*. Donner une chose à quelcun pour assurance d'une dette. [...] / *Se nantir, v. r.* [...] Terme de *Palais*. Se saisir de quelque bien pour assurance d'une chose duë. [...].

SOBRINO, 1705 et 1721. *Nantir*, donner des gages pour assurance d'une dette, *Dàr prenda*.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée¹⁹) *Se nantir*, terme de *Palais*, se saisir de quelque bien pour assurance d'une chose, *Ampararse de alguna hacienda para la seguridad de alguna cosa*.

SOBRINO, 1705 et 1721. *Amparar, Proteger, avoir en sa protection*.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée) *Ampararse, S'emparer, se saisir d'une chose, s'en rendre maître*.

*

LOUDIN, 1675. *Saie, vee Saye. / * Saye, m. Sayo, picote, sayal*.

BOYER, 1699. [Les deux entrées empruntées à Richelet] ‡ SAIE, *S. M.* (ce mot signifioit autrefois une Casaque) *Coat. / SAIE, S. F.* (Brosse d'Orfevre) [...].

RICHELET, 1709. SAIE, *s. m.* [...] Sorte de vêtement dont les anciens Perses et les anciens Romains se servoient en tems de guerre & qui avoit quelque raport au hoqueton, ou au juste-au-corps de la manière qu'on le fait presentement. (Darius étoit vêtu d'une saie de pourpre, mêlé de blanc. *Vaug. Quin. l. 3. c 3.*)

¹⁹ Boyer, qui s'inspire du dictionnaire de l'Académie pour ses définitions de *Nantir*, emprunte à Richelet celle de *Se nantir*. À remarquer que, comme nous l'avons indiqué, Sobrino ne puise pas chez Boyer ses augmentations de 1721 : sa définition de *Se nantir* est copiée directement sur celle de Richelet.

/ *Saie*, s. f. [...] Terme d'*Orfèvre*. Sorte de petite brosse forte pour saïeter la besogne. (Ma saie est perdûe.)

SOBRINO, 1705 et 1721. Saie, f. brosse d'orfèvre, *Escobilla de platero*, f.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée) Saie, m. sorte de vêtement dont les anciens Perses et les Romains se servoient en tems de guerre, & qui avoit quelque raport au hoqueton *ou* au juste-au-corps de la maniere qu'on le fait presentement ; Darius étoit vêtu d'une saie de pourpre, *Sayo*, m. *Dario traïa un sayo de purpura*.

*

LOUDIN, 1675. *Salut*, m. Cierta oracion que cantan la tarde [*sic*].

BOYER, 1699. N'inclut pas cette acception de *Salut*.

RICHELET, 1709. *Salut*. [...] Prières solennelles qu'on fait sur le soir dans les paroisses & dans les couvents [...] (Sonner le salut. [...] Aler au salut.)

SOBRINO, 1721. (Nouvelles sous-entrées) Salut, m. Prieres solennelles qu'on fait les après-midis dans les Paroisses & dans les Convents, *Salve*, f. / Aller au Salut, *Ir à la Salve*.

À signaler, finalement, que, dans la composition des articles qui diffèrent en 1721 de leurs correspondants de 1705, peuvent se conjuguer l'influence du *Richelet* et celle de la partie espagnol-français de la première édition du *Sobrino*. Dans la recomposition en 1721 de l'article *Libre*, par exemple, notre auteur emprunte sa deuxième sous-entrée à Richelet, alors que les autres sont la transposition de ce qu'il consignait en 1705 pour le lemme espagnol :

RICHELET, 1709. *Libre*. [...] Exemt. Débarassé. Qui n'a rien à faire. [...]

SOBRINO, 1705 et 1721, espagnol-français. Libre, *Libre*, *exemt*, *franc*, *affranchi*, *qui est en liberté*. / Libre, *Celui qui est innocent & sans crime*. / Libre, *Celui qui dit tout ce qui lui vient en la pensée, sans épargner personne*.

SOBRINO, français-espagnol, 1705. Libre, *Libre*.

SOBRINO, 1721, français-espagnol. Libre, qui est en liberté, *Libre*. / Libre, débarassé, qui n'a rien à faire, *Libre*. / Libre, celui qui est innocent & sans crime, *Libre, innocente de un delito*. / Libre, celui qui dit tout ce qui lui vient en la pensée sans épargner personne, *Libre, franco quien dize lo que piensa*.

Voici d'autres cas du même genre :

RICHELET, 1709. *Jet. Terme de Fondeur en bronze.* Tuiau de cire [...] qu'on applique dans les moules & contre les ouvrages qu'on veut jetter en métal. [...]

SOBRINO, 1705 et 1721. *Bolada, f. Jet de boule, m.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelles sous-entrées de *Jet*) *Jet de boule, Bolada. / Jet, terme de fondeur, tuiau de cire qu'on applique dans les moules, Caño de cera, que los fundidores ponen en los moldes quando bacian algunos metales.*

*

RICHELET, 1709. *Lionceau, s. m.* [...] Le petit de la lionne. [...]

SOBRINO, 1705 et 1721. *Léoncillo [sic], m. Lionceau, m. petit lion.*

SOBRINO, 1721. (Nouvelle sous-entrée de *Lion*) *Petit lion ou lionceau, Leoncillo, m. / (Nouvelle entrée) Lionceau, m. le petit d'une lionne, Leoncillo, m.*

Étant donné que les dictionnaires monolingues français coïncident souvent entre eux (parfois littéralement²⁰), on peut se demander si, parmi eux, celui de Richelet est vraiment la seule source du *Sobrino* 1721. Nous n'avons trouvé aucun cas qui montre le contraire de manière indubitable, y compris dans le cas du dictionnaire de l'Académie. En revanche, les cas où Sobrino n'a pu trouver ses augmentations de 1721 que dans le *Richelet*²¹ sont nombreux, comme nos citations le montrent. C'est pourquoi, en cas de similitude entre les articles de Sobrino et ceux de deux monolingues français, nous sommes enclins à penser que la source de notre auteur a été uniquement ou principalement le dictionnaire de Richelet. En voici, toutefois, un cas limite:

LOUDIN, français-espagnol 1675. *Lyrique, c. Lyrico.*

²⁰ Parmi les articles que nous avons cités, tel est le cas, par exemple, d'*Abaisse*, qui présente la même définition dans Furetière 1701, Richelet 1709 et Trévoux 1704 et 1721. Le dictionnaire de l'Académie 1718 ne recueille pas ce lemme.

²¹ Comme pour 1705, nous excluons les premières éditions du dictionnaire de Richelet que nous avons consultées (1680, 1690, 1694 Dentand) comme source des augmentations du *Sobrino* de 1721 : elles ne recueillent pas ce que Sobrino, en partant du *Richelet*, rédige en 1721 (cf. *Avanie, Lisse, Oigon, Porte-paquet, Sapiniere, Sauter, Seur, Sucement*, etc.). Parmi les exemples que nous citons, *Fauve, Lion marin* et *Lirique* nous font écarter Richelet 1694 (Gaillard) comme source du *Sobrino* 1721 ; *Sucement* nous oblige à écarter l'édition de 1706 du *Richelet*, *Libre* celle de 1710 et *Fauve* celle de 1719. C'est pourquoi nous avons retenu l'édition de 1709 comme la source la plus probable du *Sobrino* 1721.

LOUDIN, espagnol-français 1675. N'inclut pas *Lirico / Lirico*.

BOYER, 1699. Lyrique, *Adj.* [...] / Poésie lyrique [...] / Poète lyrique [...]

RICHELET, 1709. *Lirique, adj.* [...] Ce mot se dit principalement en parlant de poésie Gréque, ou Latine, & veut dire qui se chantoit sur la lire. ([...] On n'appelle proprement en François *poésie lirique*, ou *vers liriques* que les chansons & tous les vers [...].)

ACADÉMIE, 1718. LYRIQUE. adj. de tout genre. Il se dit de la Poésie & des vers qui se chantoient autrefois sur la lyre comme les Odes, Les Hymnes. On appelle *Poète Lyrique*, Celui qui compose des Odes ou d'autres poésies semblables, propres à chanter.

SOBRINO, 1721. (Nouvelle entrée) Lirique, vers qu'on chantoit autrefois sur la lire, *Lirico, verso que se catava en tiempo pasado, al son de la lira.* / Vers liriques, *Versos líricos*.

SOBRINO, espagnol-français 1705 et 1721. N'inclut pas le lemme *Lirico / Lirico*.

4. Conclusions

Notre étude dément l'opinion que les chercheurs partageaient jusqu'à présent sur la partie français-espagnol de la première édition (1705) du dictionnaire de Sobrino. On affirmait, depuis les travaux de Verdonk consacrés à cet auteur (voir ci-dessus), que la première partie (espagnol-français) de son dictionnaire était pratiquement copiée sur la même partie du *Trésor* d'Oudin, mais que, pour sa deuxième partie, Sobrino avait déployé un travail plus personnel, établissant sa nomenclature française à partir du dictionnaire de Richelet. Nous avons prouvé qu'il n'en est rien : Sobrino a été aussi plagiaire dans la composition de sa partie français-espagnol que dans la composition de la partie inverse. Mais la source primordiale pour cette partie français-espagnol de son dictionnaire n'a pas été l'ouvrage de Richelet, mais un dictionnaire bilingue : le *Royal Dictionary* français-anglais de Boyer (1699). Nos analyses montrent que le degré de fidélité du dictionnaire français-espagnol de Sobrino au dictionnaire de Boyer dépasse même, dans un certain sens, sa fidélité au dictionnaire d'Oudin dans sa partie espagnol-français : ce n'est pas seulement sa nomenclature française qu'il a emprunté à Boyer, mais également ses définitions en français pour chaque lemme, situées dans la microstructure du *Sobrino* entre le lemme et les équivalents espagnols. Si, en ce qui concerne ces équivalents, toujours inspirés majoritairement du *Trésor* d'Oudin, Sobrino introduit dans son dictionnaire un grand nombre d'innovations, il n'en va pas de même pour ce qui est de sa nomenclature française et de la définition en français

donnée à chaque lemme, en général coïncidentes littéralement avec celles du *Royal Dictionary* quand il les transpose dans son *Dictionnaire nouveau*, ce qui ne l'empêche pas de supprimer un certain pourcentage des lemmes et un grand nombre des acceptions de chaque lemme inclus par Boyer. Or, étant donné que la base fondamentale du dictionnaire de Boyer est le dictionnaire de l'Académie, c'est celui-ci, et non pas celui de Richelet, qui, parmi les dictionnaires monolingues du français, est le plus proche de la première édition du dictionnaire français-espagnol de Sobrino. Il s'agit, certes, d'une proximité indirecte, car subsidiaire des fortes réductions auxquelles Boyer avait soumis les définitions du dictionnaire académique en les transposant dans le sien ; mais c'est une similitude, tout de même, supérieure (sauf dans le domaine orthographique) à celle qui le rapproche du dictionnaire de Richelet. Ceci dit, on ne peut pas nier la présence du *Richelet* dans le *Sobrino* ; d'une part, parce que Boyer lui-même avait fait des emprunts au *Richelet* ; de l'autre, parce que Sobrino, en plus de transposer fidèlement dans son dictionnaire ces entrées ou acceptions du *Royal Dictionary* provenant de Richelet, a lui aussi puisé directement, quoique sporadiquement, dans le *Dictionnaire françois* de Richelet, alors qu'il ne semble pas avoir fait de même en ce qui concerne le dictionnaire de l'Académie. De fait, le nom de Richelet est mentionné par Sobrino dans la microstructure de son dictionnaire, quoique, plutôt que dans celle de sa partie français-espagnol, dans celle de la partie inverse afin d'appuyer avec son autorité les équivalents français qu'il attribue à certains lemmes espagnols. À ses sources principales pour l'édition de 1705 (les dictionnaires de Boyer, d'Oudin et, secondairement, de Richelet), il faut encore ajouter le *Dictionnaire géographique universel* de Baudrand (1701), dont Sobrino a tiré ses lemmes à caractère topographique. L'inclusion de ce type de lemmes dans le corps de son dictionnaire constitue l'un des principaux moyens par lesquels notre auteur a cherché à distinguer son ouvrage de celui d'Oudin, qui ne les a recueillis que dans une annexe ; les avoir tirés de l'ouvrage de Baudrand dérive du fait que ni le dictionnaire de Boyer ni celui de Richelet ne les incluaient non plus.

La question des sources de Sobrino pour l'édition de 1721 se présente autrement. Cette deuxième édition de son dictionnaire incorpore de très nombreuses augmentations. Elles ont le plus souvent un caractère didactique, auquel cas elles sont dues à Sobrino lui-même, sans d'autres influences que celles de ses autres ouvrages pour l'enseignement de l'espagnol aux francophones. Mais, parmi les nouveautés de 1721, il y a aussi l'incorporation d'un grand nombre de nouveaux lemmes ou de nouvelles acceptions pour des lemmes déjà présents dans l'édition de 1705. Ces nouveaux apports ne proviennent plus du dictionnaire de Boyer, y compris dans les cas où celui-ci recueillait les mêmes lemmes ou acceptions sans que Sobrino les ait pris en compte dans son édition de 1705. Or, c'est à la page de titre de 1721 que Sobrino mentionne pour la première fois parmi ses sources le dictionnaire de Boyer ; nous en déduisons que

Sobrino, au bout d'une quinzaine d'année depuis la date de la première édition de son répertoire et se sentant rassuré du fait que personne ne semble avoir découvert son plagiat, ne craignait plus d'invoquer le nom de Boyer, tout en prenant la précaution de ne plus avoir recours au *Royal Dictionary* pour élargir les contenus de la deuxième édition de son dictionnaire. C'est dans la préface de cette nouvelle édition qu'il mentionne aussi, pour la première fois, les dictionnaires géographiques de Baudrand et de Corneille comme sources pour ses entrées de noms propres de pays, de villes, de fleuves, etc., qui sont bien plus nombreuses dans l'édition de 1721 que dans celle de 1705. Nous avons montré comment sa vraie source dans ce domaine a été le seul dictionnaire de Baudrand, non plus dans son édition de 1701, mais dans celle de 1708. De fait, il s'est passé la même chose en ce qui concerne le dictionnaire de Richelet ; déjà consulté par Sobrino pour la première édition du sien, il y puise souvent, pour son édition de 1721, de nouveaux lemmes et de nouvelles définitions ou de nouvelles acceptions pour certains lemmes déjà présents en 1705 ; mais l'édition du *Richelet* qu'il consulte pour augmenter la deuxième édition de son dictionnaire n'est plus une édition du XVII^e siècle (il a certainement manié l'édition de Gaillard, 1694, pour la première version de son ouvrage), mais une édition postérieure, fort probablement celle de 1709. Cela semble indiquer un souci de la part de Sobrino de mettre à profit, pour son édition de 1721, des dictionnaires relativement récents, ce qui pourrait également rendre compte du fait qu'il n'emprunte plus, en 1721, au dictionnaire de Boyer, datant de 1699 et n'ayant pas subi de transformations dans les rééditions que Sobrino aurait pu avoir à sa portée. Malgré tout, nous n'avons trouvé aucune preuve décisive d'une possible consultation par Sobrino de la deuxième édition du dictionnaire de l'Académie (1718). Il faut finalement ajouter que, malgré son recours fréquent au *Richelet* pour augmenter la macrostructure et la microstructure de son édition de 1721, Sobrino, dans le même but, a puisé aussi souvent, ou même plus fréquemment, dans une autre source : son propre dictionnaire de 1705. Beaucoup des nouveaux lemmes, définitions ou acceptions de la partie français-espagnol de 1721 proviennent de la partie espagnol-français de 1705, plus précisément des équivalents français donnés en 1705 aux lemmes espagnols et ne figurant pas comme lemmes dans la partie français-espagnol de la première édition.

Avec tout cela, nous avons corrigé ce qu'on pensait jusqu'à présent sur les sources de la première édition (1705) de la partie français-espagnol du dictionnaire de Sobrino, tout en apportant les preuves qui conduisent à établir ses vraies sources. Et nous avons également montré comment et à partir de quelles sources Sobrino a composé les augmentations qui caractérisent la deuxième édition (1721) de cette même

partie français-espagnol de son dictionnaire, un aspect auquel on n'avait pas porté attention jusqu'ici.

Le dictionnaire de Sobrino accueillera un grand nombre d'augmentations et de retouches dans sa troisième édition (1734) et, à nouveau, dans la quatrième (1744). Celles de 1751 et 1760 sont, en revanche, largement coïncidentes avec la quatrième. Mais aucune de ces rééditions n'a été révisée par Sobrino, décédé quand la troisième édition était en cours de préparation, raison pour laquelle la maison d'édition en a confié la révision à quelqu'un d'autre. C'est pourquoi nous réservons l'étude de ces autres rééditions pour un prochain travail.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Sources primaires

- ACADÉMIE FRANÇAISE (1694) : *Le Dictionnaire de l'Académie française*. Paris, Veuve de Jean-Baptiste Coignard & Jean-Baptiste Coignard. Autre édition citée : 1718, Paris, Jean-Baptiste Coignard.
- BAUDRAND, Michel-Antoine (1701) : *Dictionnaire géographique universel*. Amsterdam / Utrecht, François Halma & Guillaume van de Water. Autre édition citée : 1705, Paris, Denis Dupuis.
- BOYER, Abel (1699) : *The Royal Dictionary*. Londres, R. Clavel, H. Mortlock, S. Lowndes, etc.
- CORNEILLE, Thomas (1708) : *Dictionnaire universel, géographique et historique*. Paris, Jean-Baptiste Coignard.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1673-1674 [1611]) : *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid, Gabriel de León.
- DANET, Pierre (1683) : *Nouveau dictionnaire françois et latin*. Paris, Veuve de Claude Thiboust.
- FURETIÈRE, Antoine (1690) : *Dictionnaire universel*. La Haye / Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers. Autre édition citée : 1701, La Haye / Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers.
- MARQUES, José (1754) : *Nouveau dictionnaire des langues française, et portugaise*. Lisbonne, Francisco Luís Ameno.
- LOUDIN, César (1607) : *Tesoro de las dos lenguas francesa y española / Trésor des deux langues espagnoles et française*. Paris, Marc Orry. Autres éditions citées : 1616, Paris, Veuve Marc Orry ; 1621, Paris, Adrian Tiffaine & Pierre Billaine ; 1625, Bruxelles, Hubert Antoine ; 1645, Paris, Antoine de Somerville ; 1660, Paris, Michael Bobin & Nicolas Le Gras, Augustin Courbé, Jean Dupuis, Jean Guignard, Thomas Jolly, Simon Le Sourd, Sébastien Martin, Étienne Maucroy, Pierre Ménard, Pierre Moet, Veuve Edme Pepingué, Pierre Rocollet, Antoine de Somerville, Jacques Villery ; 1660, Bruxelles,

Jan Mommaert ; 1675, Lyon, Antoine Beaujollin, Jean-Baptiste Bourlier & Laurent Aubin, Michel Mayer.

POMEY, François (1667) : *Indiculus universalis / L'Univers en abrégé*. Lyon, Antoine Molin. Autre édition citée : François POMEY & Thomas CROSET (1705), *Universo abreviado / Indiculus universalis / L'Univers en abregé*. Lyon, Pierre Valfray.

POMEY, François (1691 [1664]) : *Le Dictionnaire royal*. Lyon, Horace Molin.

RICHELET, Pierre (1680) : *Dictionnaire fFrançois, contenant les mots et les choses*. Genève, Jean Herman Widerhold. Autres éditions citées : 1690, Genève, Jean-Jacques Dentand ; 1693, Genève, David Ritter ; 1694, Genève, Jean-Jacques Dentand ; 1694, Cologne (Genève), Jean-François Gaillard ; 1695, Cologne (Genève), Jean-François Gaillard ; 1700, Genève, Jean-Jacques Dentand ; 1706, Amsterdam, Jean Elzevir ; 1709, Amsterdam, Jean Elzevir ; 1710, Genève, G. de Tournes, Cramer, Perachon, Ritter & S. de Tournes ; 1719, Paris, Simon Benard.

SCHMID, Ernst August (1795) : *Diccionario español y alemán oder Handwörterbuch der Spanischen Sprache für die Deutschen*. Leipzig, Schwickert.

SOBRINO, Francisco (1703 [1697]) : *Nouvelle grammaire espagnole et française*. Bruxelles, François Foppens.

SOBRINO, Francisco (1705) : *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa / Dictionnaire nouveau des langues française et espagnole*. Bruxelles, François Foppens. Autres éditions citées : 1721, Bruxelles, François Foppens ; 1734, Bruxelles, Pierre Foppens ; 1744, Bruxelles (Genève), Henri-Albert Gosse ; 1751, Bruxelles, Henri-Albert Gosse ; 1760, Bruxelles, Henri-Albert Gosse.

SOBRINO, Francisco (1708) : *Dialogues nouveaux espagnols, expliquez en français*. Bruxelles, François Foppens.

TACHARD, Guy (1689) : *Dictionnaire nouveau français-latin*. Paris, André Parlé.

TRÉVOUX (1704) : *Dictionnaire universel français et latin*. Trévoux, Étienne Ganeau.

Sources secondaires

ALVAR EZQUERRA, Manuel (1991) : « Antiguos diccionarios plurilingües del español », in Brigitte Lépinette Lepers, María Amparo Olivares Pardo & Emma Sopeña Balordi (éds), *Actas del Primer Coloquio Internacional de Traductología*. València, Universitat de València / Departamento de Filología Francesa e italiana, 7-14.

ALVAR EZQUERRA, Manuel (1992) : « Tradición en los diccionarios del español ». *Revista Española de Lingüística*, 22 : 1, 1-23. DOI : <https://doi.org/10.31810/RSEL.22.1>.

BRAY, Laurent (1986) : *César-Pierre Richelet (1626-1693), biographie et œuvre lexicographique*. Tubingue, Max Niemeyer.

CAZORLA VIVAS, Carmen (2002) : « Una incursión en lexicografía bilingüe del siglo XVIII: la obra de Francisco Sobrino », in María Dolores Muñoz Núñez, Ana Isabel Rodríguez-

- Piñero Alcalá, Gérard Fernández Smith & Victoria Benítez Soto (éds), *IV Congreso de Lingüística General*. Cadix, Área de Lingüística General de la Universidad de Cádiz / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, tome II, 607-616.
- CAZORLA VIVAS, Carmen (2005) : *Lexicografía bilingüe de los siglos XVIII y XIX con el español y el francés*. Thèse de doctorat sous la direction de Manuel Alvar Ezquerro. Madrid, Universidad Complutense. URL: <http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t26053.pdf>.
- CAZORLA VIVAS, Carmen (2014) : *Diccionarios y estudio de lenguas modernas en el Siglo de las Luces. Tradición y revolución lexicográfica en el ámbito hispano-francés*. Madrid, Liceus.
- CORMIER, Monique C. (2003) : « From the *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roy* (1694) to the *Royal Dictionary* (1699) of Abel Boyer : Tracing Inspiration ». *International Journal of Lexicography*, 16 : 1, 19-41. DOI : <https://doi.org/10.1093/ijl/16.1.19>
- CORMIER, Monique C. (2006) : « De l'influence de la lexicographie française sur la lexicographie bilingue français-anglais : le *Royal Dictionary* (1699) d'Abel Boyer ». *Cahiers de lexicologie*, 89, 163-182. URL: <https://classiques-garnier.com/cahiers-de-lexicologie-2006-2-n-89-varia.html>.
- CORMIER, Monique C. & Heberto FERNANDEZ (2004) : « Influence in Lexicography : A Case Study. Abel Boyer's *Royal Dictionary* (1699) and Captain John Stevens' *Dictionary English and Spanish* (1705) ». *International Journal of Lexicography*, 17 : 3, 291-308. DOI: <https://doi.org/10.1093/ijl/17.3.291>.
- CORVO SÁNCHEZ, María José (2008) : « Breve historia de la lexicografía bilingüe española y alemana hasta el siglo XIX ». *Philologia Hispalensis*, 22 [Manuel Bruña Cuevas, éd., *Lexicografía bilingüe y plurilingüe del español (siglos XV-XIX)*], 113-139.
- FUENTES MORÁN, María Teresa (2000) : « La lexicografía bilingüe español-alemán », in Ignacio Ahumada (éd.), *Cinco siglos de lexicografía del español*. Jaén, Universidad de Jaén, 381-394.
- MAC COINNIGH, Marcas (2013) : « Tracing Inspiration in Proverbial Material: From the *Royal Dictionary* (1699 & 1729) of Abel Boyer to the *English-Irish Dictionary* (1732) of Begley and McCurtin ». *International Journal of Lexicography*, 26 : 1, 23-57. DOI: <https://doi.org/10.1093/ijl/ecs012>.
- MALMGREN, Sven-Göran & Emma SKÖLDBERG (2013) : « The Lexicography of Swedish and other Scandinavian Languages ». *International Journal of Lexicography*, 26 : 2, 117-134. DOI: <https://doi.org/10.1093/ijl/ect008>.
- PETREQUIN, Gilles (2009) : *Le Dictionnaire français de P. Richelet : Genève, 1679-1680. Étude de métalexigraphie historique*. Louvain, Peeters.
- PUCHE ROCA, Magdalena Sofía (1996) : *El Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa de Francisco Sobrino: fuentes, contexto y estructura interna*. Thèse de doctorat sous

la dirección de Dolores Azorín Fernández. Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

- SILVESTRE, João Paulo (2012) : «A inovação lexical nos dicionários francês-português: interferências das fontes castelhanas e italianas». *Limite*, 6, 173-197. URL: <http://www.revistalimite.es/volumen%206/09silv.pdf>.
- VERDONK, Robert A. (1979) : « Contribución al estudio de la lexicografía española en Flandes en el siglo XVII (1599-1705) ». *Boletín de la Real Academia Española*, 59, 289-369. URL: https://apps2.rae.es/BRAE_DB.html.
- VERDONK, Robert A. (1991) : « La lexicographie bilingue espagnol-français, français-espagnol », in Franz Josef Hausmann, Oskar Reichmann, Herbert Ernst Wiegand & Ladislav Zgusta (éds), *Wörterbücher, Dictionaries, Dictionnaires : Ein internationales Handbuch zur Lexikographie / An International Encyclopedia of Lexicography / Encyclopédie internationale de lexicographie*. Berlin / New York, Walter de Gruyter, tome III, 2976-2987.
- VERDONK, Robert A. (1992) : « La importancia de la parte francés-español del *Diccionario nuevo* de F. Sobrino para la lexicología y la lexicografía del español de los siglos de oro », in Manuel Ariza, Rafael Cano, María Josefa Mendoza & Antonio Narbona (éds), *Actas del II Congreso internacional de historia de la lengua española*. Madrid, Pabellón de España, tome I, 1359-1365.
- VERDONK, Robert A. (1994) : « La lexicografía española en Flandes. Confrontación del *Diccionario nuevo* de Sobrino (Bruselas, 1705) con su fuente principal : el *Tesoro* de Oudin (Bruselas, 1660) ». *Voz y Letra*, 5 : 1, 105-127.
- ZUILI, Marc (2016) : « Étude introductive », in Marc Zuili (éd.), César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*. Paris, Honoré Champion, tome I, 9-254.

***Oui* como marcador interaccional: usos y funciones en francés como lengua adicional**

Maria Dolors CAÑADA PUJOLS

Universitat Pompeu Fabra

mariadolors.canada@upf.edu

<https://orcid.org/0000-0002-8204-1679>

Laura ACOSTA-ORTEGA

Northeastern University London

laura.acosta-ortega@nchlondon.ac.uk

<https://orcid.org/0000-0002-8065-8720>

Aina OBIS MONNÉ

Harvard University

aobismonne@fas.harvard.edu

<https://orcid.org/0000-0001-6364-3597>

Resumen

El uso oral de la lengua adicional (LA) es uno de los retos a los que se enfrentan los aprendices. Sin embargo, las habilidades interaccionales necesarias para la comunicación no son objeto de una instrucción explícita. En este trabajo analizamos nueve interacciones por parejas en el examen oral de un curso de francés (LA) de nivel B1. El objetivo es describir las estrategias interaccionales, en concreto las que incluyen el uso de *oui*, para identificar las necesidades de aprendizaje de los estudiantes. El análisis permite confirmar la polifuncionalidad de *oui*, directamente relacionada con su posición. Además, se concluye que su sobreutilización responde a la ausencia de otros marcadores en el repertorio léxico de los aprendices y a las características de la tarea de evaluación.

Palabras clave: aprendizaje de lenguas adicionales, competencia discursiva, interacción, marcadores discursivos, *oui*.

Résumé

L'expression et l'interaction orales en langue additionnelle (LA) est l'un des défis auxquels les apprenants sont confrontés. Cependant, les compétences interactionnelles nécessaires à la communication ne font pas l'objet d'un enseignement explicite. Dans cet article, nous analysons neuf interactions par paires lors de l'examen oral d'un cours de français de niveau B1 (LA). L'objectif est de décrire les stratégies interactionnelles, en particulier celles qui comprennent l'utilisation de *oui*, afin d'identifier des besoins d'apprentissage. L'analyse nous permet de confirmer la polyfonctionnalité de *oui*, directement liée à sa position. Nous

* Artículo recibido el 6/03/2022, aceptado el 28/07/2022.

pouvons conclure que son utilisation excessive est due à l'absence d'autres marqueurs dans le répertoire lexical des apprenants ainsi qu'aux caractéristiques de la tâche d'évaluation.

Mots clé : apprentissage de langues additionnelles, compétence discursive, interaction, marqueurs discursifs, *oui*.

Abstract

Speaking an additional language (AL) is one of the challenges that students face. The interactional skills required for communication, on the other hand, are not explicitly taught. In this paper, we examine nine paired interactions in an oral exam from a B1 level French (FAL) course. The aim is to describe interactional strategies, specifically those that involve the use of *oui*, in order to identify students' learning needs. The findings confirm the polyfunctionality of *oui*, which is directly related to its position. Furthermore, we conclude that its overuse is a response to the learners' lack of other markers in their lexical repertoire as well as the characteristics of the assessment task.

Keywords: additional language learning, discourse competence, interaction, discourse markers, *oui*.

1. Introducción

La interacción, que implica la co-construcción del discurso por parte de dos o más hablantes, es fundamental en el planteamiento del aprendizaje de la lengua que preconiza el MCER (Council of Europe, 2020: 71). La interacción oral se caracteriza por cumplir distintas funciones: interpersonales, colaborativas y transaccionales. La interrelación entre las acciones de los hablantes crea prácticas discursivas orales —*prácticas interactivas*— con un significado sociocultural determinado para una comunidad de hablantes concreta. Para construir el discurso oral, los participantes necesitan utilizar estrategias de interacción, como, por ejemplo, interpretar el sistema de turnos, cooperar o pedir aclaraciones cuando resulta necesario (Council of Europe, 2020: 71). La capacidad de co-construir una interacción se desarrolla de forma natural en la(s) primera(s) lengua(s) del hablante, pero en la enseñanza de lenguas adicionales (LA), las estrategias que los alumnos necesitan para interactuar oralmente de forma efectiva no suelen ser objeto de instrucción explícita (Thörle, 2015: 3).

Las interacciones se construyen de forma diversa, dependiendo del contexto, de las identidades de los hablantes, de sus intenciones comunicativas, entre otros, y ello tiene incidencia en los recursos lingüísticos e interaccionales que se despliegan (Young, 2008). En esta perspectiva, las interacciones que tienen lugar en el aula constituyen un tipo particular de discurso (Gardner, 2013; Seedhouse, 2004). Drew y Heritage (1993: 45-53) se refieren a ellas como «discurso institucional» debido a que la identidad de los participantes (profesores o alumnos) determina lo que se considera aceptable en la interacción y en el contexto en el que se producen. Es decir, puesto que el discurso del aula tiene un objetivo específico —el aprendizaje de una lengua—, dicho objetivo incide

en la forma en que se despliegan las estrategias de interacción antes mencionadas (gestión de turnos, cambios de tema, reparaciones, roles de los participantes, etc.). Las interacciones que se generan en el aula proporcionan a los aprendices oportunidades para practicar y demostrar sus habilidades lingüísticas, pero también deben permitir que practiquen y demuestren sus habilidades interaccionales (Fisher, 1997; Gan, Davison y Hamp-Lyons, 2009) algo que, a menudo, ni se enseña ni se aprende. Por consiguiente, si se considera la competencia interaccional uno de los objetivos del aprendizaje de lenguas adicionales y se cree que la instrucción no debe obviarla, es imprescindible conocer en profundidad cómo los estudiantes de LA gestionan las interacciones en el aula, en general, y en actividades de evaluación, en particular, un ámbito en el que la investigación es escasa (Sert y Seedhouse, 2011).

Los marcadores del discurso o marcadores interaccionales son uno de los elementos esenciales en la construcción de las interacciones orales, ya que sirven para organizarlas y gestionarlas (Charaudeau y Maingueneau, 2006). No solo ayudan a guiar la interacción, sino que también contribuyen a la co-construcción del discurso a la vez que fortalecen la relación entre los participantes (Landone, 2017: 116). La necesidad de contribuir al desarrollo de la interacción conduce a menudo a los participantes a usar marcadores de acuerdo, cuyas funciones dependen tanto del contexto como del tipo de tarea en la que se producen. La literatura académica evidencia la necesidad de investigar estas partículas en diferentes contextos discursivos (Borreguero Zuloaga, 2015; Delahaie, 2009; Thörle, 2016), aunque hasta la fecha son escasos los trabajos sobre el uso de estos elementos en el discurso del aula y sus funciones en las actividades orales de evaluación. Sin embargo, esta descripción es crucial para detectar necesidades de aprendizaje en el ámbito de las lenguas adicionales para que los estudiantes puedan desarrollar sus habilidades interaccionales y ponerlas en práctica de manera eficiente y de modo semejante a las que producen los hablantes nativos.

Estudios previos han analizado la interacción oral en el aula, ya sea analizando interacciones entre docente-estudiante (van Lier, 1996; Richards, 2006; Seedhouse, 2004) o entre pares (Acosta-Ortega, 2019; Cañada y López Ferrero, 2019; Cañada Pujols, 2019; Gan *et al.*, 2009; Seedhouse, 2004). Sin embargo, la mayoría de estos estudios se han centrado en contextos de enseñanza de inglés, y las investigaciones sobre aprendices de francés son escasas. Además, son pocos los estudios recientes que analizan las interacciones entre estudiantes de francés en contextos de evaluación¹.

Desde esta perspectiva, esta investigación analiza cómo los estudiantes co-construyen una interacción oral en un contexto de evaluación de francés como lengua adicional en el nivel B1, centrándose en el marcador interactivo *oui*. Los objetivos de este estudio son dos: en primer lugar, describir los usos y funciones de *oui* en una tarea

¹ Como trabajos que analizan interacciones orales en contextos de enseñanza-aprendizaje de FLA encontramos, entre otros, Acosta-Ortega (2019), Delahaie (2009), Deng (2017) o Reaves (2020).

de evaluación para explorar las estrategias interaccionales que emplean los alumnos y, en segundo lugar, delimitar las necesidades de aprendizaje en la interacción oral, para poder diseñar actividades de enseñanza-aprendizaje adecuadas.

2. Marco teórico

En esta sección abordaremos el concepto de co-construcción en interacción, daremos cuenta de los estudios publicados sobre los marcadores discursivos interaccionales en el contexto de la enseñanza-aprendizaje de lenguas y concluiremos sintetizando las investigaciones llevadas a cabo hasta la fecha sobre el marcador *oui*, objeto de este trabajo.

2.1. Co-construyendo la interacción

La interacción implica un mínimo de dos participantes que alternan sus intervenciones, relacionando lo que uno hizo en el turno anterior y lo que el otro hace en el turno siguiente (Drew, 2013: 131). Estas acciones entrelazadas implican que «the organization for social interactions of two or more people is seen not simply as a scripted role for each person but a local accomplishment» (Hellermann, 2008: 30). Cada acción se realiza en un turno de palabra de tal modo que la interrelación entre turnos crea prácticas discursivas orales que tienen características genuinas para la comunidad de hablantes en la que se producen (Hall, 1995). Es decir, cooperar en la interacción significa que los participantes necesitan conectar sus ideas con los turnos anteriores, mostrar colaboración con el interlocutor expresando acuerdo o desacuerdo, o demostrar que se está atento a lo que dice el otro, por ejemplo, utilizando turnos de apoyo o *back-channels* (cf. definición *infra*). Entre las estrategias de interacción que utilizan los hablantes, el MCER (2020) solo menciona la interpretación del sistema de turnos, la cooperación y la reparación cuando resulta necesaria.

Como se ha dicho, cada interacción está construida por turnos que se entrelazan. Los turnos pueden definirse como cada periodo de tiempo en el que uno de los participantes interviene transmitiendo un mensaje verbal o no verbal (Cestero, 2016: 4). Los turnos se construyen consecutivamente mediante Unidades de Construcción de Turno (en adelante, UCT), formadas por frases, enunciados, cláusulas o palabras que transmiten un significado completo (Clayman, 2013: 151). Aunque los turnos y la toma de turnos son los elementos básicos de las interacciones, es importante recordar que la interacción no es la simple yuxtaposición de cada una de las producciones individuales, ya que un discurso solo podrá ser considerado interaccional si los participantes contribuyen activamente a su avance. En esta línea, McCarthy (2010) propone el concepto de *confluence* como complemento a la fluidez que, por definición, se entiende a nivel individual: «the jointly produced artefact which constitutes an efficient and successful interaction» (McCarthy, 2010: 7); dicho de otro modo, las acciones que tienen lugar durante la interacción para conseguir la fluidez juntamente con el interlocutor. Por consiguiente, un elemento importante para evaluar

las habilidades interaccionales de los aprendices de lenguas adicionales debería ser cómo se interrelacionan los turnos de los participantes y cómo se gestiona la interacción de forma conjunta.

La relación de los turnos se puede manifestar de diferentes formas: mediante el contenido semántico, por su relación pragmática (como sucede con los pares adyacentes), a través de los marcadores discursivos que inician o finalizan los turnos y orientan su interpretación (Schiffrin, 2001) o mostrando el seguimiento de la interacción mediante los turnos de apoyo, sobre los que hablaremos brevemente a continuación. Dado que la interacción se entiende como una acción compartida, algunas investigaciones se han centrado en el estudio de los turnos que muestran la presencia del oyente, en ocasiones mediante el uso de determinados indicadores lingüísticos. Estos turnos se conocen como *back-channels* (Yngve, 1970) y se definen como señales de aquellos hablantes que no han querido tomar el turno del hablante anterior, sino que solo muestran que están siguiendo activamente la interacción. El término más habitual en español es *turno de apoyo* (Cestero, 2000).

Los turnos de apoyo pueden ser expresiones verbales breves (por ejemplo, *mm* o *sí* en español, *ouais* u *OK* en francés), o elementos paralingüísticos (movimientos de cabeza, sonrisas). Sirven para manifestar interés y comprensión con el fin de preservar la relación entre los participantes, regulando los intercambios. Al producir un turno de apoyo, el hablante muestra que no tiene intención de tomar el turno (Bertrand et al., 2007). Duncan y Fiske ([1977] 2015) consideran los turnos de apoyo recursos lingüísticos al mismo nivel que, por ejemplo, las peticiones de aclaración o la compleción del turno del interlocutor. La investigación sobre el uso de turnos de apoyo en lenguas adicionales revela que existen diferencias en la producción y la percepción de turnos de apoyo en hablantes nativos y no nativos (Hayashi, 2013; Ishida, 2006), que los hablantes de lenguas adicionales utilizan menos turnos de apoyo que los nativos (Barraja-Rohan, 2011) y que a los niveles más altos de dominio lingüístico corresponde un uso más elevado de turnos de apoyo y un uso de formas lingüísticas más complejas (Galaczi, 2014).

2.2. Marcadores discursivos interaccionales y enseñanza de lenguas

Como hemos avanzado, los marcadores discursivos (en adelante MD) son un elemento clave de la organización de la interacción por su función cohesionadora y permiten a los estudiantes expresar sus emociones, puntos de vista e intenciones (Borreguero Zuloaga, 2019: 2). Además, sirven para construir relaciones interaccionales e interpersonales entre los hablantes porque dan información sobre la recepción del mensaje, sobre cómo se organizan los turnos o sobre la posición de los hablantes ante los temas tratados en la interacción. Finalmente, proporcionan pistas a los interlocutores para desarrollar el discurso, plantearse hipótesis e inferir información (López Serena y Borreguero Zuloaga, 2010; Loureda Lamas y Acín Villa, 2010). No

solo ayudan a guiar la interacción o contribuyen a la co-construcción del discurso, sino que también fortalecen la relación entre los participantes (Landone, 2017).

La enseñanza y el aprendizaje de los marcadores discursivos conlleva siempre cierta complejidad por distintas razones. En primer lugar, no constituyen una categoría homogénea, ya que los elementos que pueden considerarse MD son formalmente diferentes (adverbios, por ejemplo, *bien*; conjunciones, *y*, etc.). En segundo lugar, como su función es principalmente discursiva –gestión de los turnos, estructuración de la conversación y contribución a la coherencia del discurso, etc. (Fisher, 2014: 217)– no suelen ser objeto de atención prioritaria y, en caso de serlo, únicamente en niveles avanzados y nunca en las etapas iniciales del aprendizaje.

La literatura sobre el uso de los MD de la lengua oral en los procesos de enseñanza-aprendizaje de lenguas es escasa. Hasta ahora, las investigaciones sobre su uso en interacciones orales han revelado que los aprendices de una lengua adicional los utilizan desde los niveles iniciales (Bini y Pernas, 2008; Diao-Klaeger y Thörle, 2013; Guil et al., 2008), y que buscan mantener la fluidez de la interacción con elementos fáticos (Ferroni, 2018). También se ha observado una progresión en el uso de los MD a medida que aumenta la competencia lingüística de los estudiantes (Guil, 2015; Jafrancesco, 2015), aunque esta progresión no es del todo paralela a otras áreas de la competencia discursiva, ni se produce por igual en todas las funciones de los MD (Borreguero Zuloaga, 2018; Pascual Escagedo, 2015). Además, algunos trabajos sugieren que las estancias en el extranjero pueden estar relacionadas con una mayor frecuencia de uso y una mayor variedad de MD (Koch y Thörle, 2019; Lindqvist, 2017). Deng (2017) señala que estas partículas no se enseñan en el aula y, por lo tanto, solo son susceptibles de ser aprendidas por interacción fuera del aula con hablantes nativos. Además, Borreguero Zuloaga (2019) alude a la complejidad que entraña el estudio de los MD utilizados por los aprendices: puesto que no dominan el uso de los marcadores léxicos, tienden a sobreutilizarlos o a infrautilizarlos o a asignarles unas funciones que esas unidades léxicas no transmiten en el habla de los nativos (Borreguero Zuloaga, 2019: 1).

En este sentido, Reaves (2020) analiza tres tipos de tarea (una tarea de narración, preguntas de discusión y juegos de rol) en aprendices anglófonos de francés de tres niveles distintos de competencia comunicativa. La investigadora observa que hay un grupo de 12 MD (*donc, mais, ben, et, ouil/ouais, fin, en fait, voilà, alors, bon, pis/puis, du coup*) (Reaves, 2020: 171) que suponen la mayoría de las ocurrencias de su corpus y que los estudiantes utilizan para muchas funciones variadas. De hecho, señala que hay ciertos MD que, en comparación con los hablantes nativos, los estudiantes sobreutilizan o infrautilizan (Reaves, 2020: 303).

Esta tendencia de usos y funciones de los MD, que contrasta con los de los hablantes de L1, está también presente en el estudio de Borreguero Zuloaga (2019). En una tarea de discusión, la autora encuentra que los aprendices utilizan con

frecuencia los MD de acuerdo para evitar el conflicto con el interlocutor, y concluye que los hablantes se sienten más seguros al mostrar acuerdo ya que permite hacer avanzar más fácilmente la interacción. De hecho, estar de acuerdo con los demás se considera una respuesta preferida en la interacción (frente al desacuerdo, que es no preferida) (Schegloff, 2007). La autora atribuye este uso excesivo de marcadores a la escasa competencia lingüística de los informantes de su investigación y a las situaciones de estrés en las que se recogió el corpus.

En resumen, observamos que los estudios mencionados recogen un uso recurrente y elevado de algunos marcadores, que se utilizan de forma distinta a los usos recogidos en L1. Los estudiantes los sobreutilizan o infrautilizan (Borreguero Zuloaga, 2018; Reaves, 2020) y son frecuentes los marcadores fáticos (Ferroni, 2018) o la expresión de acuerdo (Borreguero Zuloaga, 2019). Por ello, consideramos que el marcador discursivo *oui* merece atención por su polifuncionalidad y alta presencia. Nuestro objetivo es, por lo tanto, describir sus usos y funciones en una tarea de evaluación y delimitar las necesidades de aprendizaje en la interacción oral.

2.3. El marcador discursivo *oui*

Desde el punto de vista gramatical, *oui* es un adverbio cuyo uso permite expresar una respuesta positiva a una pregunta no negativa². Desde el punto de vista pragmático, *oui* corresponde a la forma estándar mientras que *ouais* se usa en un registro informal. Con todo, Kerbrat-Orecchioni (2001) afirma que ambas formas actualizan el mismo acto de habla y Pérez (2009) considera que son dos alomorfos de una misma unidad, por lo que «*ouais* n'a pas de sens propre. C'est en tout cas ainsi que le présentent les lexicographes» (Pérez, 2009: 116). El marcador discursivo *oui* se considera un marcador de acuerdo que sigue un enunciado del interlocutor o bien un regulador que expresa un valor fático (Kerbrat-Orecchioni, 2001). En cuanto al lugar que ocupa, se observa que puede aparecer en posición inicial o final de enunciado; en este caso no tiene función de regulador. Aunque Chanet (2004) no incluye *oui* en la lista de los 85 MD más utilizados en francés, en la interacción oral funciona como un verdadero marcador discursivo, como se verá a continuación.

Thomsen (2002) señala que las formas *oui* y *ouais* son frecuentes en el francés hablado y alude al papel crucial de *oui* en el desarrollo de las interacciones, aunque señala que no hay suficientes investigaciones sobre sus funciones, ni en su uso independiente ni combinado con *mais* (Thomsen, 2002: 191). En su estudio de un corpus de interacciones en entorno empresarial, constata que *oui* es un elemento caracterizado por su polifuncionalidad, ya que se usa como partícula de respuesta que organiza la conversación y también como marcador sintáctico conversacional, que permite la estructuración del discurso. La autora distingue en su estudio cuatro tipos

² En conversación espontánea se han documentado casos de *oui* tras pregunta negativa. Véase al respecto Diller (1984).

de *oui*: 1) argumentativo de afirmación; 2) argumentativo de concesión, es decir, con una función argumentativa (*oui mais*); 3) fático positivo, con una función interaccional que regula la relación interpersonal); y 4) fático negativo, siendo estos dos últimos marcadores de *politesse* (Thomsen, 2002: 203). Cabe señalar que la posición del marcador en las intervenciones de los participantes tiene una incidencia directa en su función.

En el contexto de la enseñanza-aprendizaje de lenguas adicionales en el que se sitúa nuestro trabajo, cabe mencionar a Sankoff *et al.* (1997, citado por Deng, 2017), que afirman que el dominio de los MD es un buen indicador de integración en la comunidad lingüística. Sin embargo, pocos estudios han documentado el uso de estos elementos producidos por hablantes no nativos de francés.

Por ejemplo, Delahaie (2009) estudia las producciones orales de estudiantes de francés neerlandófonos belgas en interacciones con hablantes no nativos. La autora señala que los alumnos utilizan *oui* con más frecuencia que los hablantes nativos, especialmente los estudiantes que tienen un menor nivel de competencia en francés, lo que va en la línea de lo mencionado anteriormente sobre el sobreuso de algunos MD (*petits mots*, según la autora). En su estudio, los participantes utilizan *oui* para cumplir tres funciones: ratificar una respuesta, confirmar y responder a una pregunta. En cuanto a la posición de este MD, Reaves (2020), en su análisis de tres tipos de tarea (una tarea de narración, preguntas de discusión y juegos de rol) en aprendices anglófonos de francés de tres niveles distintos de competencia lingüística, constata que en los inicios y finales de turno el MD *oui/ouais* es el más utilizado por los estudiantes, hecho que relaciona con su accesibilidad.

Por su parte, Thörle (2015) analiza un corpus de conversaciones telefónicas entre aprendices alemanes de francés y hablantes nativos. Sus resultados indican que *oui* es un MD polifuncional que tiene un uso diferente al de adverbio afirmativo. Los usos detectados están relacionados con la gestión de la interacción, la estructuración del mensaje y el proceso de co-construcción. Con un enfoque interaccionista, la autora concluye que los usos de *oui* constituyen una estrategia de comunicación en la lengua adicional que permite a los aprendices resolver problemas concretos y alcanzar sus objetivos comunicativos. Así, el MD *oui* actualiza tres funciones principales: señal de reconocimiento (similar a lo que caracterizamos como turno de apoyo), con función prospectiva o retrospectiva, es decir, con cambio, o no, de tema (en los inicios de turno) y como elemento para indicar duda o reformulación.

Por último, Deng (2017) estudia las producciones orales en francés de locutores sinohablantes en un corpus de conversaciones semidirigidas y constata que *oui* es uno de los marcadores que se incorporan antes al habla de los no nativos y que, además, lo utilizan con mucha frecuencia. Los nativos, sin embargo, prefieren la forma *voilà* para actualizar las mismas funciones. El autor concluye que el efecto del contacto informal con francófonos es estadísticamente significativo para el MD *oui*: a más contacto con

nativos, menor uso del marcador, lo que le lleva a formular la hipótesis que la frecuencia de uso de *oui* presenta una correlación inversa con el nivel de competencia lingüística de los aprendices.

La revisión bibliográfica llevada a cabo permite constatar la escasez de estudios sobre el MD *oui* en interacciones orales, en general, y concretamente en interacciones en las que participan interlocutores que hablan francés como LA. La recogida de datos de estos estudios se ha llevado a cabo en contextos diversos, con hablantes de distintas lenguas primeras e instrumentos de recogida también diferentes. Nuestro objetivo es contribuir al conocimiento sobre el uso de *oui* en un contexto aún no explorado (el aprendizaje del francés como lengua adicional por parte de hispanohablantes) y en una actividad de aprendizaje no contemplada hasta ahora (intercambios entre aprendices en una tarea de evaluación del nivel B1). El análisis de estas interacciones permitirá conocer cómo usan los estudiantes el MD *oui* para resolver este tipo de tareas y proporcionará una comprensión de las necesidades de aprendizaje que se detecten.

3. Metodología

El corpus que hemos recogido está formado por nueve interacciones orales grabadas durante el examen final de un curso de nivel B1, en un centro universitario de idiomas. Un total de 18 estudiantes de francés LA (5 hombres y 13 mujeres) aceptaron participar en el estudio, además de la profesora del grupo. La L1 de los participantes es el español o el catalán, y la mayoría de ellos son bilingües en estas dos lenguas. Para preservar su privacidad, hemos anonimizado a los participantes y su nombre ha sido sustituido por la letra E (de estudiante) seguida de un número (del 1 al 18). Las intervenciones de la profesora están señaladas con la letra P.

La duración prevista del examen era de 10 minutos. La prueba constaba de dos partes (*cf.* anexo). La primera consistía en un intercambio de opiniones por parejas sobre el tema tratado en un texto. En la segunda parte, la profesora intervenía en lo que puede ser caracterizado, desde el punto de vista discursivo, como una entrevista guiada. Antes del examen, se entregaba a cada pareja de alumnos un texto breve sobre un determinado tema y algunas preguntas, a modo de *déclencheur* y de guía para la interacción. Los estudiantes dispusieron de 15 minutos para leer y entender el texto, tomar notas y preparar sus intervenciones. Durante el examen, los dos estudiantes estaban sentados frente a frente y delante de la profesora-evaluadora. Los emparejamientos se hicieron en función de su «relación de amistad, para que se [sintieran] cómodos, ya que muchos de los estudiantes del grupo son bastante tímidos», como explicó la profesora-evaluadora.

Las nueve producciones orales se grabaron digitalmente y se transcribieron para su análisis. Los errores de los alumnos (morfológicos, sintácticos o léxicos) se han mantenido en la transcripción, al igual que los usos ocasionales de otras lenguas (catalán o español). Dado que las interacciones solo se grabaron en audio, nuestro análisis se

limita a los aspectos verbales y no incluye elementos como gestos, miradas, posturas, etc.

Para el análisis hemos utilizado el programa *Atlas.ti*, que facilita la detección, categorización y organización de datos cualitativos, así como una aproximación a su tratamiento estadístico descriptivo. En primer lugar, se codificaron todas las ocurrencias de *oui* (cf. Tabla 1). Después, cada una de las ocurrencias se codificó según su posición en el enunciado y según la función pragmática del marcador. El programa *Atlas.ti* nos ha permitido recuperar los elementos codificados y cruzar los códigos para su interpretación. En cuanto a las funciones, como señala Borreguero Zuloaga (2019) –recuperando lo dicho anteriormente por Kerbrat-Orecchioni (2016: 34)– una de las dificultades al analizar los marcadores de acuerdo es la de separar las marcas de acuerdo de las de comprensión, porque en ambos casos las mismas unidades léxicas se pueden usar para llevar a cabo funciones relacionadas con una posición positiva (*positive stance*). Por lo tanto, en aras de una mayor fiabilidad, una sola de las investigadoras se ha encargado de la codificación; en caso de duda, la función del marcador se ha discutido entre las tres autoras hasta alcanzar un acuerdo.

4. Resultados

4.1. Las formas

El análisis del corpus nos ha permitido identificar 218 ocurrencias de *oui* y su alomorfo *ouais* considerando también las formas reduplicadas (*oui oui, ouais ouais...*)³. Su distribución se muestra en la Tabla 1.

Forma	Ocurrencias	Porcentaje %
<i>oui</i>	131	60,09
<i>oui oui</i>	11	5,05
<i>oui oui oui</i>	10	4,59
<i>ouais</i>	65	29,82
<i>ouais ouais</i>	1	0,46
Total	218	

Tabla 1. Ocurrencias de *oui* y *ouais* en el corpus

En un contexto formal, como el del examen final que estudiamos, el 30% de las formas de *ouais* es bastante sorprendente, ya que, en esta situación comunicativa concreta, el registro esperado sería la forma *oui*. Cabe destacar que 10 alumnos utilizan únicamente *oui* y 8 alumnos combinan ambas formas, con predominio de una sobre la otra. En este último caso, los alumnos no parecen ser conscientes de que el registro debería ser el mismo durante toda la interacción ya que no hubo cambios en los parámetros de la situación comunicativa. Por tanto, parecería que estos alumnos no

³ La reduplicación de *oui* no implica una mayor intensidad o refuerzo de la forma simple, sino que el valor pragmático de ambas formas es distinto (Saiz-Sánchez, 2022).

tienen el sistema pragmático fijado y van ajustando las formas que utilizan a las funciones que activa el marcador *oui*, aunque también podría deberse al deseo de variar las formas como una marca de dominio del léxico.

4.2. Posición del *oui*

En cuanto a la posición del marcador en los turnos (Figura 1), la posición inicial es la más frecuente (55,47%), seguida de la posición «independiente», es decir, aquellas formas que constituyen un turno y que no van precedidas ni seguidas de otro enunciado (18,25%). Por otra parte, las formas dentro del turno son poco frecuentes (11,68%), y las formas en posición final lo son aún menos (6,56% del total).

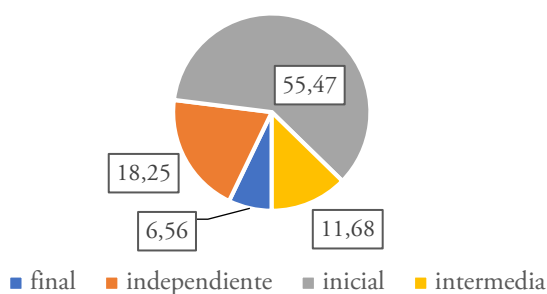


Figura 1. Distribución (en %) de las ocurrencias de *oui* en función de la posición.

4.3. Funciones de *oui*

Como se ha señalado, las funciones de *oui* varían según su posición en el turno, en esta sección presentaremos los resultados según esta característica.

4.3.1. *Oui* en posición inicial de turno

Hemos identificado 75 ocurrencias de *oui* en posición inicial que cumplen cinco funciones principales: respuesta afirmativa, continuación del tema introducido por el interlocutor, introducción de un nuevo tema, expresión de acuerdo y como elemento atenuador del desacuerdo. Como se ampliará en los apartados siguientes, estas distinciones surgen de los enunciados que encadena el *oui*, por ejemplo, en el caso de la respuesta afirmativa el enunciado anterior contiene una pregunta, mientras que la expresión de acuerdo sigue a un turno previo aseverativo.

Después de una pregunta directa o indirecta, que solicita una información, *oui* sirve para responder afirmativamente, aunque en raras ocasiones se produce de forma aislada, como se verá más adelante. Por el contrario, suele aparecer seguido de un enunciado más o menos extenso, que desarrolla la respuesta, como en el ejemplo (1). Los pocos casos en los que *oui* constituye un enunciado completo tienen lugar en la parte del examen en la que también participa la profesora, como veremos en el apartado 4.3.2.

Ejemplo (1)

E13— Est-ce que je commence ? Est-ce que tu as fait déjà un expérience de bénévolat, un bénévolat ?

E14— Oui. Euh, à l'école, parce que nous euh fait beaucoup d'activités solidaires et, par exemple, l'an dernier euh euh nous sommes allés à un résidence de... d'anciennes (...).

En este ejemplo, dado que E13 y E14 van a ser evaluados por el discurso que produzcan, E14 no se limita únicamente a responder *oui* a la pregunta de E13. Este comportamiento discursivo se explica por las expectativas que se presuponen de la implicación de los estudiantes en el desarrollo del examen. En la parte de la interacción en la que solo participan los dos alumnos, limitar el turno al *oui* supondría una falta de colaboración en la construcción del discurso, ya que el hecho de que el hablante termine su turno obligaría al interlocutor a responsabilizarse de seguir hablando. En la parte del examen en la que también interviene la profesora, la gestión de la entrevista dirigida pasa a ser su responsabilidad (Cañada y López Ferrero, 2019: 253) y, por tanto, los alumnos pueden considerar que no amenazan la imagen del otro interlocutor y que pueden permitirse responder a una pregunta cerrada con un monosílabo.

La segunda función que hemos identificado en nuestros datos es cuando *oui* en posición inicial sirve para continuar con el mismo tema que ha introducido el otro alumno, ya sea aportando aclaraciones, ejemplos o desarrollando lo que ha dicho el interlocutor. En este caso, tanto el marcador como los enunciados que le siguen están coorientados, *i.e.* son coherentes para la construcción del significado. Como señala Kerbrat-Orecchioni (2001: 98), esta función es muy común en la interacción oral en francés. A continuación, presentamos un ejemplo correspondiente a esta función.

Ejemplo (2)

E5— moi, j'utilise aussi facebook, instagram et whatsapp, principalement pour parler, parfois publier des photos et parce que mes amis sont, par exemple, j'ai une amie qui habite pas ici o des pages de séries et de nouvelles, rechercher des plans pour faire le weekend, no sé.

E6— oui, c'est très utile pour communiquer avec des amis qui vivent à un autre pays ou dans un autre cité, bueno village, aussi pour être connectée, lire des mm

En el ejemplo anterior, E5 explica qué redes sociales utiliza, con quién (amigos que viven lejos) y para qué (buscar información sobre actividades de ocio para el fin de semana). E6 continúa comentando la posibilidad que dan las redes de comunicarse con gente que está lejos, es decir, de estar «conectado». En cierto modo, lo que hace es reformular lo que ha dicho E5, continuando con el mismo tema sin que haya ninguna información nueva.

La tercera función identificada es la de mostrar acuerdo, como se observa en el ejemplo (3), a continuación.

Ejemplo (3)

E16— oui, je pense la même. je pense que l'internet c'est une très bonne, la mieux manière de lire des lieux web et je pense, je suis l'actualité sur facebook, mais je pense que sur twitter ah je peux lire le titre de chaque nouvelle ah en utilisant seulement 140 caractères. et je pense que ça est très bon parce que tu peux lire plusieurs des titres.

E15— par exemple, la semaine dernière, ou je pense que, qu'est-ce que c'est ? quand il y a le attentat au concert d'Ariana, je suis allée sur twitter et tout le monde a été écrit, écrivains, et ça c'est, c'était trop intéressant de voir tous les choses en direct.

E16— ouais, c'est minute à minute, tu peux

E15— exacte

E16— lire l'actualité en même temps qui, qui se passe.

En (3), E16 muestra su acuerdo respecto a la posibilidad que ofrece internet de acceder a información en tiempo real. El alumno valora sobre todo Twitter por la brevedad de los mensajes que se publican, lo que facilita su lectura. E15 da un ejemplo concreto de una noticia que ha ocurrido poco antes de la grabación y valora positivamente esta red social por la posibilidad de leer tuits de muchas personas diferentes, en directo. E16 reformula este mensaje (*en direct*), que es introducido por el marcador *oui*, mostrando su acuerdo con el interlocutor. El fragmento es un claro ejemplo de cómo la interacción se construye de forma colaborativa: E16 relaciona Twitter con la noticia, E15 da un ejemplo y E16 confirma la afirmación del interlocutor y la reformula.

Respecto a la cuarta función detectada, algunos de los turnos que comienzan con *oui* no están coorientados, como ocurre con el ejemplo que acabamos de ver, sino que introducen otros temas o argumentos, y sirven también para hacer avanzar la interacción. En este caso, *oui* serviría para mitigar el cambio de tema, que podría ser percibido por el interlocutor como desconsiderado. Al dar una respuesta preferida primero (mediante *oui*), para, a continuación, cambiar el tema (respuesta no preferida), los estudiantes están atenuándolo para que no resulte descortés. A continuación, presentamos y comentamos un ejemplo de esta función.

Ejemplo (4)

E1— moi, je n'ai pas de télé, (rires) ici à Barcelone.

E2— oui, je le sais.

E1— alors je n'ai pas la possibilité de suivre la, les journals tv, mais j'ai d'accès à internet et j'utilise les réseaux sociaux et des journals...

E2— ouais, mais en fait je pense que les réseaux sociaux sont un peu dangereuses parce qu'il y a beaucoup d'excès d'information qui ne sont pas vraies, mais

E1— ouais.

E2— je les utilise aussi.

En el ejemplo (4), E1 explica que no tiene televisión en el lugar en el que reside y que utiliza los medios impresos y las redes sociales para estar al día de la actualidad. E2 deja de lado el tema de los medios de comunicación en general y se centra en el tema sugerido en la hoja de examen, que son las redes sociales, aportando un nuevo argumento que es el peligro que pueden suponer. En este caso, a *oui* le sigue el marcador *mais*, que es el más frecuente para expresar oposición o concesión, combinación de marcadores frecuente en nuestro corpus. Esto muestra una tendencia de los estudiantes (propia de la conversación) de dar respuestas preferidas breves (mediante *oui*) antes de introducir algo que sería percibido como no preferido.

Finalmente, en la quinta función hemos encontrado que en nuestro corpus *oui* seguido por *mais* tiene una función de atenuación, en este caso para mitigar el desacuerdo, como se muestra en (5).

Ejemplo (5)

E15— oui, exactement. mais je pense que aussi le problème avec internet est que mm il est plus difficile de savoir si les nouvelles sont vraies ou faux, parce que c'est trop facile d'écrire et mélanger une histoire que c'est faux et il y a beaucoup de gens qui croient que c'est vrai.

E16— ouais, mais je pense que on a qu'on a le temps ni de l'argent pour acheter beaucoup de journals papier, mais on peut les lire sur...

En el ejemplo anterior, *ouais* también precede al marcador de oposición, que es realmente lo que orienta el turno; *ouais* aporta una respuesta preferida (acuerdo) antes de la no preferida (desacuerdo), lo que añade la función pragmática de atenuar para que la oposición no se realice directamente. E15 plantea la dificultad de determinar la certeza de la información que se encuentra en Internet, y E16 introduce la cuestión de la imposibilidad de dedicar mucho tiempo a leer la prensa (se infiere que le da un grado considerable de credibilidad a este medio).

En inicio de turno, como hemos visto, encontramos cinco funciones. En dos de ellas, el marcador tiene una función de alineación con lo producido por el interlocutor (respuesta afirmativa, expresión de acuerdo), pero también sirve para vincular intervenciones ligadas temáticamente o como atenuador, ya sea de un cambio de tema o de un desacuerdo.

4.3.2. *Oui* independiente o constitutivo de turno de apoyo

Hemos codificado como *oui* independiente aquellas ocurrencias en las que el marcador no es precedido ni seguido por ningún otro elemento lingüístico, con 24 ocurrencias en esta posición. Las formas de *oui* pueden ser simples o compuestas (reduplicadas) y corresponden a los dos alomorfos. Hemos identificado dos funciones: mostrar acuerdo y turno de apoyo.

En primer lugar, el marcador puede ser una respuesta afirmativa y constituir un enunciado por sí solo. Los casos son poco frecuentes porque, como se ha mencionado, suponen una cierta interrupción del proceso de construcción de la interacción. Por este motivo, la mayoría de estas ocurrencias aparecen principalmente en la fase final del examen, como en el ejemplo (6), cuando es la profesora quien gestiona la interacción y, por lo tanto, los estudiantes dejan de sentirse responsables de hacerla progresar.

Ejemplo (6)

P — Ça dépend. Mais sérieusement, vraiment, est-ce que vous vous contrôlez l'information, vraiment ?

E16— Ouais.

En segundo lugar, en la mayoría de los casos en los que *oui* aparece en posición independiente, la función es mostrar al interlocutor que se sigue su discurso, es decir, el marcador tiene una función fática, que denominamos aquí turno de apoyo. *Oui* se convierte, pues, en una estrategia de colaboración del participante que no tiene el papel de hablante en ese momento, mostrando comprensión y animando al otro participante a continuar el discurso. Como se puede observar en el ejemplo (7), el turno de E10 no se interrumpe por los turnos de apoyo emitidos por E9 que, además de mostrar comprensión, expresa su acuerdo con lo dicho por E10 e indica que no desea tomar el turno. Por tanto, se puede afirmar que *oui* como turno de apoyo no contribuye a la progresión temática y se limita a su función fática.

Ejemplo (7)

E9— (...) il y a le danger de qu'ils, qu'elles ne te permettent pas avoir un travail et aussi que quelqu'un les utilise pour ne faire quelque chose bien, alors...

E10— oui, par exemple si tu as un ami, par exemple, on facebook et ton ami euh pose des photos avec tu en situations euh

E9— oui.

E10— situations ne pas professionnel.

E9— oui, oui, oui.

E10— c'est dangereux... oui. mais c'est...
ouais, c'est un danger.

Cabe señalar que, en nuestro corpus, el único elemento que los estudiantes utilizan como turno de apoyo es *oui / ouais*, (o sus formas redobladas) y que otros elementos frecuentes en francés como *mhmm, ok, d'accord, voila, c'est ça, ah o bon* (Prévot y Bertrand, 2012) no son utilizados por los alumnos. Esto parece indicar que los aprendices carecen de repertorios interaccionales para mostrar su escucha activa y sugiere que estos elementos necesitan una enseñanza explícita.

4.3.3. *Oui* en posición intermedia de turno

Hemos identificado 18 formas de *oui* en posición intermedia de turno, lo que corresponde a un 11,68% del total. No se trata de un uso generalizado en todos los estudiantes, sino que solo la producen la mitad de ellos, con una frecuencia que va de 1 a 6 ocurrencias.

En cuanto a la función, hemos observado que, tras pronunciar el marcador, el hablante confirma o ratifica la información que está dando en ese momento; solapando esta función a la de ganar tiempo mientras intenta organizar su discurso; se trataría entonces de una pausa llena.

En el ejemplo (8), la profesora plantea una pregunta a los dos estudiantes. E2 toma la palabra y desarrolla su respuesta. El marcador no sirve en este caso para reafirmarse puesto que sigue una repetición de elementos que muestran sus dudas a la hora de terminar su enunciado. En la misma línea, el marcador cumple la misma función que las repeticiones, es decir, ganar tiempo para poder terminar el turno, ya que la justificación (*parce que*) es un proceso cognitivo complejo.

Ejemplo (8)

P— alors, j'ai une question, justement (...) comment vous faites vous personnellement pour savoir si une information est correcte ou non ?

E2— ouais. je crois que ça dépend eeee de le thème, du sujet parce que il y a il y a, ouais, il y a fois que tu peux vérifier l'information dans le livre ou, par exemple, c'est une forme.

El marcador *ouais* se utiliza aquí como elemento para reparar un problema lingüístico al producir su respuesta, como sugieren las repeticiones y las vacilaciones (*il y a il y a, ouais, il y a*). La partícula *ouais* tiene aquí una doble función: por un lado, da tiempo al alumno para planificar su discurso y se utiliza como pausa llena habida cuenta que justificar una respuesta es un proceso cognitivo complejo. El *oui* en posición intermedia, por tanto, cumple la función de señalar al interlocutor que la estructura *il y a* es «gramaticalmente correcta» y el discurso se reanuda.

Esta reparación pone de manifiesto la función polifónica del lenguaje a la que aludió Bakhtin (2010), ya que, en cierto modo, el alumno se interroga y se responde a sí mismo y, al mismo tiempo, se anima a continuar en un diálogo privado que es una especie de paréntesis en el desarrollo del discurso. Puesto que este uso no se encuentra recogido en la bibliografía entre los descritos en francés como L1, nos planteamos la hipótesis de que se trate de una función propia de los hablantes de FLA, que será necesario explorar en estudios posteriores.

4.3.4. *Oui* en posición final de turno

Las ocurrencias de *oui* en esta posición son poco frecuentes puesto que solo suponen el 6,56% del total, con 8 ocurrencias. Hemos identificado dos funciones del marcador cuando aparece al final del turno: 1) respuesta afirmativa y 2) indicador de

final de turno. Estas dos funciones se actualizan, en ocasiones, de forma simultánea, como en el ejemplo (9). Como hemos visto anteriormente, para responder a una pregunta del interlocutor, el marcador *oui* suele aparecer al principio de la intervención. Sin embargo, hemos encontrado algunos casos en el corpus en los que aparece tanto al principio como al final del turno. En este caso, *oui* en posición final se presenta como un «eco» del *oui* inicial, tematizando la primera parte de la respuesta y enfatizando la explicación dada, como podemos ver a continuación:

Ejemplo (9)

P— moi, j'ai une question : vous avez, donc, tous les deux des réseaux sociaux, vous les utilisez, est-ce que vous avez déjà senti un danger ou pensé qu'il y a un danger pour votre vie privée, personnellement à vous ?

E5— oui, oui, parce que, parfois, par exemple, bon, ces choses avec la photo, par exemple, parfois, bueno, maintenant, tu sais qu'il y a comme certains photos que tu peux mettre dans internet mais ils restent pas eh comme toute la vie, mais ils restent 24 heures ou je ne sais pas quant. Ce type de photos, je pense toujours qu'ils peut rester dans internet et c'est pas vrai ça, alors je pense que il y a beaucoup de photos de no sé, de moi en train de faire des choses que j'imagine que si tu es un enterprise qui veut qui je travaille pour tu n'aimerais pas, alors je pense que c'est un danger. Et aussi parfois pour les réseaux sociaux il y a des personnes qui essaient de parler avec et tu els connais pas. Alors c'est un situation un peu étrange, oui, sí.

En este fragmento, la profesora plantea una pregunta a la pareja de estudiantes. E5 toma la palabra, responde afirmativamente y justifica su respuesta: las imágenes banales que se han subido a internet en el pasado pueden ser comprometedoras para la búsqueda de empleo. Tras este argumento, E5 concluye que se trata de situaciones extrañas. El *oui* final (intensificado por el sí equivalente en la L1 del aprendiz) sirve para responder afirmativamente por segunda vez y al mismo tiempo para indicar que da por terminado su turno.

Esta organización de la interacción es típica de las secuencias gestionadas por la profesora: una vez que uno de los dos alumnos ha reaccionado a su intervención (generalmente dirigida a los dos participantes y no a uno solo) deja el turno para permitir que el otro alumno participe. Esta indicación explícita de final de turno para cedérselo al otro se justifica por la situación de examen en la que se genera el corpus: el hecho de querer ceder el turno, además de respetar la dinámica de la propia interacción, podría ser una señal de falta de seguridad o de problemas para participar por parte de los alumnos.

En resumen, *oui* al final del turno cumple una doble función: responder a la solicitud de información y también marcar el final del turno. Mediante esta estrategia, el hablante indica al interlocutor (en la primera parte del examen) o a los interlocutores (en la segunda) que deja de asumir la responsabilidad de hacer progresar la interacción y que esta responsabilidad debe ser asumida por otra persona.

4.3.5. Resumen de las funciones encontradas

En la tabla 2 a continuación presentamos un resumen de las funciones encontradas en el análisis de nuestro corpus. Observamos que en todas las posiciones el MD *oui* cumple más de una función, siendo la posición inicial la más polifuncional. En la mayoría de los casos (posición inicial, final e independiente), las funciones están relacionadas con la regulación de la interacción. En la posición intermedia, en cambio, las funciones encontradas se relacionan con la autorregulación del discurso:

Posición	Inicial	Intermedia	Final	Independiente
Funciones	<ul style="list-style-type: none"> - respuesta afirmativa - introducción de un nuevo tema - continuación del tema - expresión de acuerdo - atenuación del desacuerdo 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>pausa llena</i> - <i>autoconfirmación</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - respuesta afirmativa - indicador de final de turno 	<ul style="list-style-type: none"> - respuesta afirmativa - turno de apoyo

Tabla 2. Funciones de *oui* en las distintas posiciones. En redonda las funciones relacionadas con la regulación de la interacción; en cursiva, las relacionadas con la autorregulación del discurso.

5. Discusión

En nuestro estudio, encontramos que *oui* es una partícula altamente polifuncional, utilizada por los estudiantes en diferentes posiciones dentro del turno o como un elemento independiente. Este hallazgo coincide con estudios previos que indicaron la «écrasante supériorité» de la partícula *oui* en la conversación espontánea (Kerbrat-Orecchioni, 2001: 98). Thörle (2015) también se refiere en su estudio a esta «frecuencia sorprendente» en el caso de los estudiantes de FLA.

Estos resultados pueden explicarse por el hecho de que en español (no disponemos de datos del catalán) también es una partícula muy frecuente (Borreguero Zuloaga, 2019) y podría ser que los aprendices transfieran sus valores discursivos a la lengua adicional que están aprendiendo. Además, los estudiantes puede que sean conscientes de las diferencias tipológicas que existen entre las lenguas nativas (catalán y español) y el francés a la hora de responder a las preguntas: las dos primeras corresponden a un sistema «sí-no» como el inglés (conocidos como sistemas de polaridad), mientras que el francés se caracteriza por ser un sistema híbrido, con la forma *si* para reaccionar ante afirmaciones o preguntas negativas⁴. Aunque no hemos explorado este fenómeno, porque está más allá del alcance de esta investigación, se podría afirmar que los estudiantes usan una forma única para los dos ítems afirmativos.

En cuanto a la selección de las formas *oui* / *ouais*, no hemos encontrado una consistencia en nuestros datos que indique el criterio que utilizan los estudiantes para

⁴ *Si* es un marcador de contradicción, mucho menos frecuente que *oui/ouais* y *non* (Saiz-Sánchez, 2022: 427), tal vez porque se trata de una respuesta no preferida.

elegir una u otra, por lo que más adelante consideramos diferentes hipótesis. Aunque la forma *ouais* se asocia generalmente con un contexto familiar, los estudiantes la usan en una práctica de evaluación. Esto evidencia que no existe una enseñanza explícita de esta forma que ponga el foco en su adecuación al contexto comunicativo. No hemos encontrado una explicación clara de por qué los estudiantes usan una u otra forma, quizás quienes dicen *ouais* lo consideran una forma más francesa que la prescriptiva *oui*, quieran variar sus producciones para mostrar que tienen recursos lingüísticos o debido a la influencia del *input* proporcionado por la profesora (que siempre dice *ouais*). También puede deberse al hecho de que los alumnos se conocen bastante bien (ellos mismos han organizado las parejas), y que puede parecerles artificial utilizar formas de mayor distancia con personas cercanas.

En nuestros datos, *oui* aparece en cualquier posición dentro del turno: inicial (su posición privilegiada según Kerbrat-Orecchioni, 2001), media y final; y también puede ser el único elemento en un turno. Cada posición (y entorno discursivo en el que se inserta el *oui*) está relacionada con al menos una función específica del marcador (en el caso del inicio de turno, hemos contabilizado hasta cinco), lo que muestra la polifuncionalidad de la partícula. Esto indica que *oui* se usa con diferentes funciones pragmáticas que los estudiantes intentan transmitir, pero carecen de los recursos lingüísticos para variar las formas que producen para expresarlas.

Independientemente de su categoría (adverbio, marcador, morfema), *oui* es claramente un elemento pragmático en sus diferentes funciones (Svennevig, 2001). En nuestros datos hemos identificado las siguientes funciones: respuesta afirmativa, introducción de un nuevo tema, continuación de un tema, expresión de acuerdo, atenuación del desacuerdo, pausa llena, autoconfirmación, indicador de final de turno, respuesta afirmativa y turno de apoyo. Todas ellas tienen en común que permiten el desarrollo de la interacción, ya sea ayudando a la progresión temática (una característica de la conversación) o con la producción del discurso, hecho que la situación de examen requiere, ya que se trata de respuestas preferidas en todos los casos. *Oui* se convierte en una partícula discursiva interactiva que permite dialogar con el interlocutor y con uno mismo.

El análisis de los datos también indica que es necesario profundizar en la enseñanza-aprendizaje de los MD en LA. El uso polifuncional del marcador *oui* señala que los estudiantes no tienen más recursos lingüísticos disponibles para funciones como reanudar lo que ha dicho el interlocutor o introducir un tema nuevo. También en la función de escucha activa/turno de apoyo, hemos observado que los estudiantes utilizan únicamente *oui / ouais*, (o sus formas redobladas), y no usan otros elementos frecuentes en francés como *mhmm, ok, d'accord, voila, c'est ça, ah o bon* (Prévot y Bertrand, 2012), lo que indica otra necesidad de enseñanza.

Además de obtener datos sobre los usos que estudiantes de FLA hacen de *oui*, nuestro análisis también revela que los participantes tienen una imagen clara de lo que

se espera de ellos en el contexto de evaluación: necesitan demostrar el dominio de su competencia en la LA. Cuanta más lengua produzcan, mejor para su valoración, por eso los turnos son largos, como hemos visto en estudios anteriores (Cañada y López Ferrero, 2019: 248).

Para tener éxito en la tarea, los estudiantes solo deben hablar y permitir que el otro hable, lo que resulta ser la única forma de hacer avanzar la interacción. Observamos que existe una colaboración táctica que ayuda a ambos participantes a mostrar sus habilidades lingüísticas: la colaboración entre los dos estudiantes tiene como objetivo salvar la imagen del otro y, por eso, son tan frecuentes las señales de acuerdo, en las que *oui* juega un papel fundamental; de hecho, es la función preferida en esta situación (incluso en los pocos desacuerdos que hemos identificado, *oui* aparece como atenuador al introducir una respuesta preferida de acuerdo antes de la no preferida de desacuerdo).

Como ya hemos mencionado, aunque la actividad que deben desempeñar los estudiantes consiste en intercambiar opiniones (*échange*), hemos comprobado que los alumnos prácticamente nunca expresan su desacuerdo. Hemos identificado numerosos casos en los que *oui* aparece en posición inicial seguido de una expresión de acuerdo; el marcador y la expresión que le sigue intensifican la coincidencia de opinión con el interlocutor, expresando acuerdo global⁵. Las formas identificadas pertenecen todas a niveles pre-B1, lo que indica de nuevo la necesidad de enseñar los MD propios de un determinado nivel de competencia.

6. Conclusiones

Nuestros resultados señalan la necesidad de estudiar otros marcadores discursivos producidos en interacciones en LA, específicamente en contextos de enseñanza-aprendizaje de una lengua LA. Como hemos mencionado, la investigación sobre marcadores de acuerdo es escasa (Delahaie, 2009) por lo que nuestros resultados contribuyen a arrojar luz en este campo, mostrando las diferentes funciones y posiciones con las que los estudiantes de FLA usan el *oui*, aspecto este último que, por lo que sabemos, no ha sido abordado en investigaciones previas. Estos resultados destacan la importancia de analizar los MD en contextos de enseñanza-aprendizaje, examinando tareas de aprendizaje o evaluación que no hayan sido objeto de estudio. En nuestro trabajo, hemos encontrado nuevos usos de *oui* relacionados con las necesidades específicas de los estudiantes en situaciones de evaluación, que, como se ha mencionado, los llevan a producir turnos largos para demostrar su nivel de competencia.

⁵ Las expresiones utilizadas son las siguientes: *Oui, tu as raison; Oui, je suis (complément) d'accord; Oui, c'est une bonne idée; Oui, moi aussi je crois que (...); Oui. Je pense la même (chose); Oui, exactement; Oui, je suis d'accord avec toi; Oui, oui, oui; Moi aussi.*

Desde el punto de vista de la enseñanza-aprendizaje de lenguas adicionales, es necesario considerar qué tipo de discurso se espera que produzcan los estudiantes. Aunque están emparejados para interactuar, el diseño de la tarea, que delimita los temas que tratar en la interacción, no fomenta la toma de decisiones del estudiante, porque los estudiantes no pueden contribuir libremente a la progresión temática de la interacción. De los datos analizados se desprende que no es suficiente emparejar a los estudiantes para crear una interacción cuando la actividad no está orientada a la co-construcción conjunta de significado. El tema está limitado por la tarea, por lo que la posibilidad de crear una conversación real (con libertad para elegir los temas que discutir) es casi nula. La interacción se convierte, entonces, en una suma de intervenciones en las que cada alumno debe demostrar su nivel de competencia y facilitar que su pareja tenga espacio para hacer lo mismo. Si la tarea limita el tema que los estudiantes deben abordar, también limita las ideas que pueden expresar. Esto, sumado al hecho de que como hablantes de L2 tienen recursos lingüísticos limitados, hace que *oui* se convierta en el relleno perfecto para este tipo de situaciones.

El análisis llevado a cabo nos permite plantear la necesidad de relacionar el uso de MD con el género discursivo en el que se enmarca la interacción realizada. Por ello, resulta necesario comunicar a los alumnos cuáles son las características del género de interacción oral que están realizando y qué elementos lingüísticos y discursivos son necesarios para lograr con éxito la interacción en cada contexto. De este modo, el estudiante será capaz de producir diálogos interactivos en los que actúe efectivamente como un verdadero «interlocutor». Dentro de estos recursos lingüísticos se encuentran los MD. Además, convendría diseñar la actividad de evaluación para que sea relevante mostrar el acuerdo y el desacuerdo, proponiendo una actividad comunicativa en la que los estudiantes necesiten expresar puntos de vista personales, que podrían diferir, atenuando el desacuerdo para no dañar la imagen de su interlocutor.

Algunas limitaciones del estudio llevan a proponer futuras líneas de investigación. Nuestro estudio analiza un corpus de un nivel de lengua durante un examen específico, por lo que sería necesario realizar más análisis con diferentes estudiantes en niveles diversos para contrastar nuestros resultados. Como hemos mencionado, consideramos ampliar los estudios que analizan de qué manera y con qué funciones utilizan los estudiantes de LA los MD. Además, resulta también necesario observar si dichos MD se combinan entre ellos (como hemos observado en nuestros datos con *oui, mais*). Finalmente, convendría ampliar la recogida de datos a contextos de aula en los que no se esté evaluando a los estudiantes o en interacciones espontáneas y ampliar la muestra con diferentes niveles de lengua para observar diferencias en las producciones orales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA-ORTEGA, Laura. (2019): «La competencia interaccional de estudiantes de ELE: gestión de turnos en actividades de interacción oral». Tesis Doctoral dirigida por María Dolors Cañada Pujols y Carmen López Ferrero. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich (2010): *The dialogic imagination: Four essays*. Austin, University of Texas Press.
- BARRAJA-ROHAN, Anne-Marie (2011): «Using Conversation Analysis in the Second Language Classroom to Teach Interactional Competence». *Language Teaching Research* 15:4, 479-507. DOI: <https://doi.org/10.1177/1362168811412878>.
- BERTRAND, Roxane; Gaëlle FERRÉ; Philippe BLACHE; Robert ESPESSER & Stéphane RAUZY (2007): «Backchannels revisited from a multimodal perspective». *Auditory-visual Speech Processing*, 1-5. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00244490>
- BINI, Milena & Almudena PERNAS (2008): «Marcadores discursivos en los primeros estadios de adquisición del italiano», in Rafael Monroy y Aquilino Sánchez (eds.), *25 años de Lingüística Aplicada en España: Hitos y retos. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Lingüística Aplicada (AESLA)*. Murcia, Editum, 25-32.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita (2015): «A vueltas con los marcadores del discurso: de nuevo sobre su delimitación y sus funciones», in Angela Ferrari, Letizia Lala & Roska Stojmenova (eds.), *Testualità. Fondamenti, unità, relazioni*. Florencia, Francesco Cesati Editore, 151-170.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita (2018): «Topic-shift discourse markers in L2 Italian». *Language, Interaction and Acquisition/Langage, Interaction et Acquisition* 8:2, 173-203.
- BORREGUERO ZULOAGA, Margarita (2019): «Expressing agreement in L2 Italian. Strategies and discourse markers in Spanish learners», in Iria Bello, Carolina Bernales, Maria Vittoria Calvi & Elena Landone (eds.), *Cognitive Insights into Discourse Markers and Second Language Acquisition*. Berna, Peter Lang, 195-226.
- CAÑADA, María Dolors, & Carmen LÓPEZ FERRERO. (2019): «Oral discourse competence-in-performance». *Language & Dialogue* 9:2, 235-64.
- CAÑADA PUJOLS, María Dolores. (2019): «Evalúo, luego... ¿aprendo? La evaluación entre iguales como instrumento para mejorar la competencia oral en FLE». *Çédille, revista de estudios franceses* 15, 109-37.
- CESTERO, Ana María (2000): *Los turnos de apoyo conversacionales*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- CESTERO, Ana María (2016): «La conversación. Bases teóricas y metodológicas para su investigación y su enseñanza en ELE». *Linred*, XVI, 1-25.
- CHANET, Catherine (2004): «Fréquence des marqueurs discursifs en français parlé: quelques problèmes de méthodologie». *Recherches sur le français parlé* 18, 83-106.
- CHARAUDEAU, Patrick & Dominique MAINGUENEAU (2006): *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires, Amorrortu.

- CLAYMAN, Steven E. (2013): «Turn-Constructional Units and the Transition-Relevance Place». en Jack Sidnell y Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*. Chichester, Wiley-Blackwell, 150-165.
- COUNCIL OF EUROPE (2020): *Common European Framework of Reference For Languages: Learning, Teaching, Assessment. Companion Volume*. Estrasburgo, Council of Europe Publishing.
- DELAHAIE, Juliette (2009): «Oui, voilà ou d'accord? Enseigner les marqueurs d'accord en classe de FLE». *Synergies pays scandinaves* 4, 17-34.
- DENG, Delin (2017): «Oui and Voilà: Analysis of two discourse markers used by Chinese-L1 speakers of French in France». *Language Discourse & Society* 5:1, 39.
- DIAO-KLAEGER, Sabine, & Britta THÖRLE (2013): «Diskursmarker in L2», in Christoph Bürgel & Dirk Spiepmann (eds.), *Sprachwissenschaft–Fremdsprachendidaktik: Neue Impulse*. Baltmannsweiler, Schneider Hohengehren, 145-160.
- DILLER, Anne-Marie (1984): *La pragmatique des questions et des réponses*. Tubinga, G. Narr.
- DREW, Paul (2013): «Turn Design», in Jack Sidnell & Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*. Chichester, Wiley-Blackwell, 131-149.
- DREW, Paul & John HERITAGE [eds.] (1993): *Talk at Work: Interaction in Institutional Settings*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DUNCAN, Starkey & Donald W. FISKE ([1977] 2015): *Face-to-face interaction: Research, methods, and theory*. Abingdon-on-Thames, Routledge.
- FERRONI, Roberta (2018): «Estratégias interacionais usadas por estudantes universitários de italiano le de níveis inicial e avançado durante conversações simétricas». *Trabalhos em Linguística Aplicada* 57:3, 1552-1589. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318138-652048371721>.
- FISHER, Eunice (1997): «Developments in Exploratory Talk and Academic Argument», in Rupert Wegerif & Peter Scrimshaw (eds.), *Computers and Talk in the Primary Classroom*. Philadelphia, Multilingual Matters, 38-48.
- FISHER, Kerstin (2014): «Discourse Markers», in Klaus P. Schneider & Anne Barron (eds.), *Pragmatics of discourse, Handbooks of pragmatics*. Boston, De Gruyter Mouton, 271-294.
- GALACZI, Evelina D. (2014): «Interactional Competence across Proficiency Levels: How do Learners Manage Interaction in Paired Speaking Tests?». *Applied Linguistics* 35:5, 553-74. DOI: <https://doi.org/10.1093/applin/amt017>.
- GAN, Zhengdong; Chris DAVISON & Liz HAMP-LYONS (2009): «Topic Negotiation in Peer Group Oral Assessment Situations: A Conversation Analytic Approach». *Applied Linguistics* 30:3, 315-34. DOI: <https://doi.org/10.1093/applin/amn035>.
- GARDNER, Rod (2013): «Conversation Analysis in the Classroom», in Jack Sidnell & Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*. Chichester, Wiley-Blackwell, 593-610.

- GUIL, Pura (2015): «Marcadores discursivos en la interlengua de aprendices de italiano L2», in Margarita Borreguero Zuloaga & Sonia Gómez-Jordana Ferary (eds.), *Les marqueurs du discours dans les langues romanes : une approche contrastive*. Limoges, Lambert-Lucas, 373-385.
- GUIL, Pura; Carla BAZZANELLA; Bini MILENA; Paloma PERNAS; Teresa GIL; Margarita BORREGUERO; Almudena PERNAS; Clara Miki KONDO & Eugenio GILLANI (2008): «Marcadores discursivos y cortesía lingüística en la interacción de aprendices de italiano L2», in *Acti del III Colòquio Internacional del Programa EDICE. Cortesía y conversación: de lo escrito a lo oral*. Valencia, Universidad de Valencia, 711-729.
- HALL, Joan Kelly (1995): «(Re) creating our worlds with words: A sociohistorical perspective of face-to-face interaction». *Applied linguistics* 16:2, 206-32.
- HAYASHI, Makoto (2013): «Turn Allocation and Turn Sharing», in Jack Sidnell & Tanya Stivers (eds.), *The Handbook of Conversation Analysis*. Chichester, Wiley-Blackwell, 167-190.
- HELLERMANN, John (2008): *Social actions for classroom language learning*. Clevedon, Multilingual Matters.
- ISHIDA, Hiroji. (2006): «Learners' perception and interpretation of contextualization cues in spontaneous Japanese conversation: Back-channel cue Uun». *Journal of Pragmatics* 38:11, 1943-81. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.08.004>.
- JAFRANCESCO, Elisabetta (2015): «L'acquisizione dei segnali discorsivi in italiano L2». *Italiano LinguaDue* 7:1, 1-39.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001): «*Oui, Non, Si*: un trio célèbre et méconnu». *Marges linguistiques* 2, 95-119.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2016): «*Oui* et ses variantes en français: l'expression de l'accord dans les débats présidentiels», in Inmaculada Solís, Juliette Delahaie & Nicoletta Gagliardi (eds.), *Sistemi e strategie di affermazione nella interazione. Special issue of Testi e linguaggi* 10, 15-38.
- KOCH, Christian & Britta THÖRLE (2019): «The Discourse Markers *sí, claro* and *vale* in Spanish as a Foreign Language», in Iria Bello, Carolina Bernales, Maria Vittoria Calvi & Elena Landone (eds.), *Cognitive Insights into Discourse Markers and Second Language Acquisition*. Oxford, Peter Lang, 119-149.
- LANDONE, Elena (2017): «Inferencias relacionales y valores culturales en el estudio de los marcadores del discurso». *Cuadernos AISPI*, 10, 113-136.
- LINDQVIST, Helena (2017): «Marcadores metadiscursivos, fluidez y participación conversacional en español L2: La evolución de la competencia comunicativa durante la estancia en una comunidad de la lengua meta». Tesis doctoral dirigida por Lars Fant. Universidad de Estocolmo. URL: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-145137>
- LÓPEZ SERENA, Araceli & Margarita BORREGUERO ZULOAGA (2010): «Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita», in Óscar Loureda Lamas &

- Esperanza Acín Villa (eds.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*. Madrid, Arco Libros, 415-495.
- LOUREDA LAMAS, Óscar & Esperanza ACÍN VILLA [eds.] (2010): *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*. Madrid, Arco Libros.
- MCCARTHY, Michael (2010): «Spoken Fluency Revisited». *English Profile Journal* 1:1, 1-15.
- PASCUAL ESCAGEDO, Consuelo (2015): «Análisis de las funciones de los marcadores discursivos en las conversaciones de estudiantes italianos de ELE». *Lingue e linguaggi* 13, 119-61.
- PEROZ, Pierre (2009): «On ne dit pas *ouais* !» *Langue française*, 161:1, 115-134.
- PRÉVOT, Laurent & Roxane BERTRAND (2012): «CoFee-toward a multidimensional analysis of conversational feedback, the case of french language», in *Workshop on Feedback Behaviors*. Portland.
- REAVES, Alisha Jacqueline (2020): *Discourse Markers in Second Language French*. PhD Thesis, Indiana University.
- RICHARDS, Keith (2006): «'Being the Teacher': Identity and Classroom Conversation». *Applied Linguistics* 27:1, 51-77. DOI: <https://doi.org/10.1093/applin/ami041>.
- SANKOFF, Gillian; Pierrette THIBAUT; Naomi NAGY; Hélène BLONDEAU; Marie-Odile FONOLLOSA & Lucie GAGNON (1997): «Variation in the use of discourse markers in a language contact situation». *Language variation and change* 9:2, 191-217.
- SAIZ-SÁNCHEZ, Marta (2022): «Le fonctionnement pragmatique et interactionnel des marqueurs rédupliqués "oui oui", "non non" et "si si"». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21, 417-439. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.20>.
- SCHEGLOFF, Emanuel (2009): *Sequence Organization in Interaction: A Primer in Conversation Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHIFFRIN, Deborah (2001): «Discourse Markers: Language, Meaning, and Context», in Deborah Schiffrin, Deborah Tannen & Heidi Ehernberger Hamilton (eds.), *The handbook of discourse analysis, Blackwell handbooks in linguistics*. Malden, Blackwell Publishers, 54-75.
- SEEDHOUSE, Paul (2004): *The Interactional Architecture of the Language Classroom: A Conversation Analysis Perspective*. Malden, Wiley-Blackwell.
- SERT, Olcay & Paul SEEDHOUSE (2011): «Introduction: Conversation Analysis in Applied Linguistics». *Novitas-ROYAL (Research on Youth and Language)* 5:1, 1-14.
- SVENNEVIG, Jan (2001): «*Ja, jo* and *nei* initiating responses to wh-questions in Norwegian», in H. Vater & O. Letnes (cur.), *Modality and more. Fokus, Linguistisch-Philologische Studien*, 143-165.
- THOMSEN, Christa (2002): «*Oui*: il y a *oui* et *oui*—marqueurs de la syntaxe conversationnelle», in Hanne Leth Andersen y Henning Nølke (eds.), *Macro-syntaxe et macro-sémantique. Actes du colloque international d'Århus, 17-19 mai 2001*. Berna, Peter Lang, 189-206.
- THÖRLE, Britta (2015): «*Oui* comme marqueur discursif polyfonctionnel en français langue étrangère». *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 21:1, 3-17.

THÖRLE, Britta (2016): «Turn Openings in L2 French: An Interactional Approach to Discourse Marker Acquisition». *Language, Interaction and Acquisition*, 7:1, 117-144. DOI: <https://doi.org/10.1075/lia.7.1.05tho>.

VAN LIER, Leo (1996): *Interaction in the Language Curriculum: Awareness, Autonomy, and Authenticity*. Londres, Longman.

YNGVE, Victor (1970): «On getting a word in edgewise», in *Papers from the 6th Regional Meeting, Chicago Linguistics Society*. Chicago, Chicago Linguistics Society, 567-577.

YOUNG, Richard (2008): *Language and interaction: an advanced resource book*. Londres & Nueva York, Routledge.

ANEXO

Nom/Prénom :

V. PRODUCTION ORALE – 15mn /20

Exercice : Expression d'un point de vue argumenté

Tirage au sort, préparation de 10 minutes, exposé de 10 minutes.

Vous allez recevoir un texte à lire. Par groupes de deux vous échangerez autour de ce texte et des questions posées.

Puis l'examineur posera des questions à titre personnel à chacun des étudiants de votre groupe.

> Note /20 :

> Remarques :

SUJET 1 :

Réseaux sociaux : l'exhibitionnisme, une seconde nature ?

Canal+ diffuse jeudi un documentaire sur les dangers des réseaux sociaux.

[Les] réseaux sociaux, qui étaient au départ de formidables outils pour rester en contact avec ses proches ou se faire de nouveaux amis, sont devenus sources de dommages collatéraux. Aux États-Unis (et à présent en France), les recruteurs et les comités de sélection des universités n'hésitent plus à utiliser ces fameux réseaux pour en savoir plus sur les candidats qu'ils veulent recruter.

Car un profil Facebook en dit plus long sur la personne qu'un CV classique. « On a échangé nos

stylos contre des claviers, confirme Claire Romanet, directrice d'un cabinet de recrutement français. Quand on a un candidat au téléphone, on tape tout de suite son nom sur Google. Il faut faire attention à ce qu'on publie sur le Web. » Et ils sont nombreux à en avoir fait l'amère expérience, comme le montre le documentaire. Vous ne regarderez plus votre ordinateur de la même façon ! Jeudi à 22 h 45 sur Canal +

Rania HOBALLAH, Metrofrance.com, 21 septembre 2010.

Pensez-vous que les réseaux sociaux représentent un danger ? Les utilisez-vous personnellement ? Quelle utilisation en faites-vous ?

SUJET 2 :

Expériences bénévoles : un vrai plus pour le C.V.

Quelques heures par mois dans une association caritative ou plusieurs semaines à l'étranger pour un projet humanitaire : les formes de bénévolat sont multiples et concernaient 36 % des plus de 15 ans en 2010. Pourtant, ces investissements personnels, parfois réalisés avec un grand professionnalisme, semblent peu reconnus par les recruteurs.

Comment valoriser le bénévolat dans le cadre de sa carrière professionnelle ?

« Il faut tout d'abord apprendre aux bénévoles à présenter leur action », explique Pascale Dupont, responsable de recrutement dans une entreprise informatique. « Beaucoup de jeunes indiquent leur activité de bénévole dans la rubrique « loisirs » du C.V., alors que certaines missions ont,

en termes d'expérience, autant de valeur, sinon plus, qu'un stage. »

Les jeunes bénévoles d'aujourd'hui s'engagent car ils ont un projet personnel concret derrière. Ils ne font plus simplement du bénévolat pour s'opposer aux pouvoirs politiques et à leurs parents comme cela pouvait être le cas auparavant. « Et comme certains employeurs le croient encore aujourd'hui », ajoute Pascale Dupont.

Avez-vous déjà fait l'expérience du bénévolat ? Quels avantages une telle expérience peut-elle présenter ?

SUJET 3 :



LEGORAFI : de fausses infos, un vrai phénomène

LeGorafi.fr, site Internet diffusant des informations inventées de toutes pièces, ressemble tellement à un véritable journal que beaucoup de lecteurs croient volontiers aux faux articles écrits par les journalistes anonymes du site. Un exemple : en février dernier, en direct sur une chaîne

de télévision, un ex-ministre lit un communiqué portant sur le vote d'une loi, normalement écrit par le bureau du Premier ministre. Problème : la citation n'était pas vraie, il s'agissait d'une blague diffusée sur le site LeGorafi.

Depuis 2012, LeGorafi attire de plus en plus de lecteurs : un million de visiteurs uniques par mois, 97 000 abonnés sur Twitter, 173 000 fans sur Facebook. Le pari fou des créateurs du site, Sébastien Liébus, 36 ans et Pablo Mira, 28 ans, semble réussi ! Mais on peut s'interroger sur leurs objectifs et leurs motivations...

Comment suivez-vous l'actualité ? Faites-vous toujours confiance aux médias ? Comment vérifiez-vous les informations que vous consultez ?

***La révolution espagnole...* de Clara Campoamor:
presencia y alcance en el campo cultural y literario francés**

María Isabel CORBÍ SÁEZ

Universidad de Alicante

maribel.corbi@ua.es

<https://orcid.org/0000-0003-1121-9887>

Resumen

Nuestro artículo desarrolla un estudio de la recepción en la prensa francesa de *La révolution espagnole vue par une républicaine* (1937) de Clara Campoamor. Escrita en el exilio por una de las primeras abogadas en haber ejercido en España, de las primeras parlamentarias electas que tuvo el país, impulsora principal del voto femenino y de otros tantos avances sociales, de las pocas obras sobre la guerra civil en los inicios de esta y la primera en clave de mujer, esta autobiografía a modo de ensayo político no pasó desapercibida en la prensa francesa de la época. Abordamos en nuestro análisis el interés que despertó esta obra por su temática y por su contribución al género autobiográfico.

Palabras clave: guerra civil española, autobiografía en clave femenina, prensa francesa.

Résumé

Notre article développe une étude de la réception dans la presse française de *La révolution espagnole vue par une républicaine* (1937) de Clara Campoamor. Écrite déjà en exil par l'une des premières avocates à avoir exercé en Espagne, l'une des premières femmes parlementaires élues que le pays ait eues, promotrice principale du vote féminin et de nombreuses autres avancées sociales, l'un des rares écrits sur la guerre civile dans ses premiers mois, le premier au féminin, cette autobiographie, à la façon d'un essai politique n'est pas passé inaperçue dans la presse française de l'époque. Nous abordons dans notre analyse l'intérêt que cette œuvre éveille par son thème et par sa contribution au genre autobiographique au féminin.

Mots clé : guerre d'Espagne, autobiographie au féminin, presse française.

Abstract

Our paper analyzes the reception in the French press of *La révolution espagnole vue par une républicaine* (1937) by Clara Campoamor. Already written in exile by one of the first practicing women attorneys in Spain, one of the first elected women parliamentarians that the country had had, the craftswoman of obtaining the female vote and many other social advances, one of the few writings in the early months on the Spanish civil war, the first by a

* Artículo recibido el 26/11/2021, aceptado el 10/10/2022.

woman, this autobiography in the style of a political essay had not gone unnoticed in the French press. In our paper we approach the interest that work awoke as far as concerns its thematic and by its contribution to the women autobiographic genre.

Keywords : Spanish civil war, women autobiography, French press.

1. Introducción

Si de mediados de la década de los 90 y principios del 2000 conviven en el ámbito francés la memoria comunicativa y memoria cultural de la guerra civil española y del exilio republicano, pues todavía existían personas que transmitían sus testimonios de forma oral, bien por haber vivido en directo la guerra, el éxodo, bien por ser descendientes inmediatos y haber sufrido dichos avatares existenciales en su infancia o adolescencia junto a sus progenitores, en los últimos años nos encontramos con una memoria comunicativa que ha cedido prácticamente su espacio a una memoria cultural muy presente y arraigada.

Cierto es que no todas las comunidades de descendientes de segunda o tercera generación han respondido del mismo modo al «deber de memoria» (Primo Levi, 1995). Aline Angoustures (2003: 12-19) así como Geneviève Dreyfus-Armand (2018: 472-496) señalan las diferentes actitudes respecto de las memorias colectivas en función de muy diversas variables, como son la gran diversidad de recorridos existenciales individuales vividos por los exiliados y exiliadas, los diferentes modos de transmisión de las herencias culturales y políticas, las experiencias de los y las descendientes según las franjas de edades, etc.; las nuevas generaciones pudiendo asumir o no los legados memorísticos. Ahora bien, no puede infravalorarse que el contexto de «boom» memorial acontecido en la primera década del nuevo milenio, ha sido de gran estímulo para la memoria cultural. Sylvie Sagnes (2013: 43) señala, por ejemplo, la significativa presencia en el mercado editorial francés actual de obras con las temáticas de la guerra civil y del exilio republicano.

Partiendo de la observación de dicha patrimonialización de estas memorias colectivas al norte de los Pirineos, hemos considerado de interés realizar una mirada y análisis retrospectivos con el fin de ahondar en un mayor conocimiento de la recepción en Francia de los autores del exilio republicano, en particular desde una perspectiva de género¹.

¹ El presente artículo se enmarca en la investigación llevada a cabo por la firmante bajo el título de *La contribución a la Memoria Democrática desde Francia: las literaturas del exilio y literaturas de la inmigración en lengua francesa en clave femenina*, para cuyo desarrollo recibió una subvención de la Consellería de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital de la Generalitat Valenciana en la convocatoria BEST21. Asimismo, expreso en estas líneas mi agradecimiento a Bénédicte Mathios, catedrática y directora del Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS, EA4280) de la

La guerra civil y el exilio republicano constituyen una temática que ha estado presente en el campo cultural y literario francés en menor o mayor medida en función de las épocas. La dimensión internacional que alcanzó la contienda durante su transcurso no solo trajo consigo el interés por parte de escritores europeos y americanos que llegaron al mundo editorial un número reseñable de obras inspiradas en ella, sino también el interés por la traducción de obras de escritores españoles. Casi desde los mismos inicios de la guerra civil, se pudo contar en Francia, por ejemplo, con *Le partage des terres* en 1936 (París, Éditions sociales internationales) de César Arconada, *Contre attaque en Espagne* en 1937 de Ramón J. Sender (en la misma editorial), *La forge* en 1948 (París, Gallimard) de José María Gironella (Bertrand-Muñoz, 1999: 21-22). Asimismo, tal como analiza Geneviève Dreyfus-Armand (2013: 110-118), ha de tenerse en cuenta que el exilio republicano, ya afincado al norte de los Pirineos, desarrolló y potenció unas redes culturales con el fin de ayudar a superar el trauma del destierro. Consciente de la necesidad de salvaguardar la cultura española, de aferrarse a la idea del posible retorno al país una vez restaurada la democracia (idea que se desvanecería a los pocos años) y de dar continuidad a la «brillante tradición cultural que floreció en la II República», creó desde el principio medios de edición donde poder publicar periódicos y obras en lengua castellana o catalana del exilio republicano, siendo la región Sudoeste con Toulouse su centro neurálgico, así como la región de París con la capital, lugares de gran actividad editorial en lenguas castellana y catalana. Sin olvidar Lyon y Marsella que, sin igualar el fervor de las anteriores regiones, también tuvieron su importancia. Federica Montseny, por ejemplo, publicó en castellano en las ediciones Universo de París, *Cien días en la vida de una mujer* y *Seis años de mi vida*, las dos en 1948 y *El éxodo (Pasión y muerte de los españoles en Francia)* en 1949². Asimismo, testimonios muy diversos de compañeras y de compañeros revolucionarios exiliados o refugiados que fue recopilando y que publicó en castellano³.

Ahora bien, centrándonos en las obras publicadas en francés, es a partir de finales de los 50 y de la década de los 60 cuando las temáticas de la guerra civil y del exilio republicano son muy fecundas, y muy especialmente en narrativa (Bertrand-Muñoz, 1972). Al margen del interés que España, en términos generales, volvía a despertar en esta época por su apertura de fronteras, alimentando los imaginarios de los creadores, uno de los factores de estímulo de estas producciones fue la motivación y convicción por parte de escritores del exilio republicano, de que sus experiencias y pasado colectivos no cayeran en el olvido. Las futuras generaciones no podían ignorar su

Universidad Clermont-Auvergne (Francia), por su invitación para mi estancia de investigación y por su amabilidad, así como al conjunto de los compañeros y compañeras del equipo de acogida.

² Después las recogería en *Mis primeros cuarenta años* publicada ya en España en 1987.

³ Esta obra ha sido reagrupada, traducida recientemente al francés y publicada en el 2018 con el título de *Révolutionnaires, réfugiés et résistants, témoignages des républicains espagnols en France, 1939-1945* (París, Éditions CNT).

compromiso con la lucha por la defensa de la II República, por la defensa de un país moderno guiado por el progreso y los valores humanos, por su lucha contra el fascismo en España y, posteriormente, en Francia, así como su dolorosa aventura existencial, primero con el éxodo, los campos de internamiento, los de concentración, la difícil integración en el país de acogida con sus luces y sus sombras⁴, y la II guerra mundial. Sin olvidar la contribución de muchos de ellos y de ellas a la resistencia francesa.

Como bien es sabido, existe desde hace ya varias décadas una amplia bibliografía sobre guerra civil y exilio español, y en el ámbito de los estudios literarios, particularmente sobre los escritores republicanos. Respecto de las autoras republicanas exiliadas ha de apuntarse que, aunque la introducción de la perspectiva de género en los estudios literarios ha ido permitiendo rescatar del olvido desde finales de los 90 en adelante a las «grandes silenciadas», quedan todavía cuestiones por dilucidar. Así nos ha parecido interesante adentrarnos en el análisis de la recepción en Francia de las obras autobiográficas en lengua francesa de las autoras republicanas exiliadas por diversas razones. La primera de ellas, porque permite seguir profundizando en las particularidades de las escritoras que han sido hasta hace muy poquito tiempo silenciadas, por ser mujer, por su identidad subalterna y verse obligadas a ocupar a lo sumo los márgenes del campo literario (Bourdieu, 1992). En el caso que nos ocupa, por ser además «republicanas exiliadas» con toda la carga connotativa derivada de la doble adjetivación⁵. La segunda, porque en el contexto actual francés de gran presencia y cohabitación de

⁴ Respecto a cómo se recibió al éxodo republicano del 39, la hostilidad y el desprecio con que se toparon los exiliados y exiliadas, véanse, por ejemplo, la obra editada por Alicia Altet Vigil y Lucienne Domergue en 2003 con el título *El exilio republicano español en Toulouse, 1939-1999*, en especial, el capítulo de Alicia Altet Vigil, págs. 73-91, y el monográfico publicado por Geneviève Dreyfus Armand en 1999 con el título *L'exil des républicains espagnols en France, de la guerre civile à la mort de Franco*, en particular, el primer capítulo «Un exode sans précédent». Desde otra vertiente, Bartolomé Benassar, en su artículo «Visages et métamorphoses de l'exil espagnol 1936-1942», analiza las diversas olas del exilio republicano en Francia y establece las diferencias que se dieron respecto de la última, la del éxodo de 1939 –denominado «La retirada»– que, como bien es sabido, fue masiva, y por su dimensión sorprendió al gobierno francés. El historiador hace hincapié en el hecho de que dependiendo de la región de acogida y del momento en que se dio ésta, el estado, pero sobre todo las administraciones regionales y locales, así como los franceses de a pie actuaron de formas muy diferentes: ejemplos frecuentes de admirable solidaridad frente a actitudes profundamente desagradables y hostiles: «Les archives départementales françaises sont un gisement quasi inépuisable de situations de toutes sortes» (Benassar, 2007 : 53)

⁵ La estigmatización de los «rojos» fue una de las grandes líneas de actuación del bando nacional para justificar lo que denominarían una «guerra santa» en contra del socialismo, comunismo y anarquismo. Los apelativos «hordas de rojos» a extinguir con toda la carga connotativa de «malhechores», «delincuentes peligrosos» se recogieron también en la prensa francesa. Véase el artículo de María José Ufarte Ruiz y Francisco Colomina Sánchez (2018: 941-956) «El exilio republicano español de 1939 a través de la prensa parisina: análisis comparativo entre *Le Populaire* y *Le Petit Parisien*». En cuanto a las mujeres defensoras de la II República, las milicianas entre otras, la denominación «tierras rojas» de Unamuno resonó incluso al norte de los Pirineos, asimismo en el sector de la derecha que apoyó en bloque (al principio) la guerra civil desencadenada tras la sublevación militar.

memorias colectivas, nos ha parecido imprescindible sacar del olvido y recuperar las figuras de estas escritoras que relataron en sus obras su compromiso y entrega a la vida política de la II República, a la lucha y defensa de la democracia, sus experiencias de la guerra, del exilio, sea tan solo por un acto de memoria democrática. En tercer lugar, porque nos permite adentrarnos y contribuir en una comprensión mayor de la dedicación en clave femenina al género literario autobiográfico. El análisis de la recepción de estas autoras al norte de los Pirineos contribuye a arrojar mayor luz sobre la concepción de estas escrituras en el campo cultural y literario francés, considerando que, en Francia, por estas décadas, hasta bien entrados los años 50 y 60, muy pocas mujeres publicaron en vida obras enmarcadas en este género, y todavía menos las relacionadas con el binomio «mujer y guerra».

Para llevar a cabo la investigación de la que ofrecemos una parte de los resultados en este artículo, hemos tenido en cuenta diversas herramientas y variables. En un primer tiempo, para la delimitación del corpus de autoras exiliadas republicanas, aparte de la consulta y vaciado de muy diversas bases de datos y fuentes electrónicas, nos hemos basado en el *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano del 39* (Aznar Soler y López García, 2017), y en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia para hacer el rastreo de sus publicaciones en lengua francesa, o de las traducciones de sus obras editadas en dicho idioma, en los casos en que se dieran. Tras esta primera vertiente, en un segundo tiempo, en aras a establecer un criterio temporal para agrupar a las escritoras escogimos tres periodos esenciales:

- a) Autoras que hubiesen vivido la guerra en directo y el exilio en edad adulta y que hubiesen publicado sus autobiografías antes de 1950 (como bien es sabido a principios de la década de los 50 se produce una inflexión por la toma de conciencia por parte del exilio republicano de la pervivencia de la dictadura).
- b) Autoras que hubiesen vivido la guerra y el exilio en edad adulta y que hubiesen publicado sus autobiografías en el periodo de principios de los 50 hasta finales de los 70.
- c) Autoras que hubiesen vivido la guerra y el exilio de niñas o de adolescentes y que hubiesen publicado sus autobiografías desde principios de los 80 en adelante.

El análisis de la recepción en el campo cultural y literario francés en cada una de las franjas se ha realizado con la ayuda de la prensa digitalizada, y en su defecto, en soporte tradicional o consultada en microfilm⁶, de revistas literarias y culturales tanto digitalizadas como en soporte tradicional o en microfilm por las mismas razones que acabamos de exponer. Nuestro vaciado de periódicos, así como de revistas culturales y literarias, no ha excluido ninguna facción ideológica para poder obtener una visión más

⁶ Aunque la base de datos *Retronews.fr* alberga prensa digitalizada francesa hasta 1950, hay rotativos que no pueden consultarse en línea.

completa y matizada de dicha recepción⁷. En este artículo damos cuenta de parte de los resultados alcanzados en la primera franja: 1936-1950.

Nuestras búsquedas nos han llevado a conformar para este primer periodo un corpus de tres autoras editadas en lengua francesa en Francia entre 1936 y 1949: componiendo este primer grupo Clara Campoamor, Victoria Kent y Constanca de la Mora. Bien es cierto que, a excepción de esta última, aristócrata, nieta del primer ministro del consejo de Alfonso XIII, que llegó al activismo político más tarde en los albores de la guerra civil, las dos primeras, tanto Clara Campoamor como Victoria Kent ocuparon, desde finales de la década de los 20 y principios de los 30, las páginas de los periódicos franceses de todas las facciones ideológicas; el movimiento feminista en auge a nivel internacional así como el voto femenino siendo objeto de muchas columnas periodísticas. Un número considerable de artículos dieron cuenta por estos años de su sólida formación, de su dedicación a la abogacía⁸, de sus acérrimas defensas de la educación de las mujeres, de su emancipación y de la obtención de sus derechos cívicos⁹. La prensa francesa se hizo eco de las diversas responsabilidades profesionales y políticas asumidas, de sus nombramientos como parlamentarias de la II República tras las primeras elecciones en abril de 1931 y de sus actuaciones en las cortes constituyentes, la relativa al voto femenino que se conseguiría en octubre de 1931 siendo una sonada cuestión. Florentina Rodrigo Paredes (2020: 396-417) analiza una pequeña selección de diarios franceses de ideologías opuestas que dieron cuenta del debate español,

⁷ Hemos podido vaciar una quincena de diarios de ideologías diferentes y un número similar de revistas culturales y literarias. Nuestro periodo (1936-1950) está a caballo entre tres épocas de la prensa francesa: la primera de 1936 a 1940, que constituye los ultimísimos años de una época de esplendor de la prensa en Francia entrada en declive; la segunda a partir de la ocupación y del régimen de Vichy, un periodo donde sobreviven muy pocos periódicos no alineados con el colaboracionismo, algunos rotativos viéndose obligados a pasar a la clandestinidad; y desde la Liberación en adelante, con el inmediato fenómeno de regeneración de la prensa con ayudas oficiales promovido por las instituciones con el fin de preservar los códigos éticos e impedir que el cuarto poder se viera mediatizado por cuestiones económicas. Los años inmediatamente posteriores al final de la II guerra mundial constituyeron un momento en que se crearon periódicos que todavía siguen funcionando en la actualidad. Véase la obra de Fabrice D'Almeida y Christian Delporte (2003).

⁸ En 1926 y en 1928, se menciona ya a Clara Campoamor en diversos periódicos franceses por ser de las primeras abogadas en España (la segunda en integrar el colegio español de abogados después de Victoria Kent), por ser designada como miembro del comité de dirección de los Ateneos, y adquirir la responsabilidad de evitar posibles revueltas, asimismo por ser miembro creador de la *Unión internacional de mujeres juristas* que se planteó analizar el rol desempeñado por dichas juristas en la abogacía y en la judicatura (ver, por ejemplo, *Paris Soir*, del 27/01/1928, p. 1).

⁹ Después de conseguir el voto femenino en 1931, el miedo a perder las elecciones por parte de los partidos republicanos llevó a Clara Campoamor a idear y crear en 1933 la Unión republicana femenina, un centro de formación que se dedicaría a preparar a las electoras a ejercer su derecho democrático. Victoria Kent participó con la impartición de conferencias. La prensa francesa se hizo eco de ello. Véase, por ejemplo, el artículo titulado «L'Espagne a peur» de *La revue universelle* del 01/05/1933.

concluyendo que los rotativos de derechas consultados son los que más eco se hicieron¹⁰. Si el nombre de Clara Campoamor ocupó muy diversas portadas de los rotativos franceses pues había emprendido una lucha «pour l'émancipation complète des femmes. Cette fois-ci les femmes étaient éligibles mais elles n'avaient pas le droit de voter. C'est une anomalie» (Campoamor, 1931: 1), el de Victoria Kent tuvo asimismo gran eco por su célebre intervención en el Parlamento y su discurso de aplazamiento de la concesión del voto por miedo a que la mujer española fuese tutelada y mediatizada por la Iglesia o por el conyugue en el ejercicio de este derecho democrático. En el presente artículo nos detendremos en la recepción en la prensa francesa de la época de *La révolution espagnole vue par une républicaine* de Clara Campoamor.

2. *La Révolution espagnole vue par une républicaine* de Clara Campoamor: desafíos de la obra

Instalada en Lausanne desde octubre de 1936¹¹, Clara Campoamor, abogada, feminista activista, política, representante de España en la Sociedad de las Naciones, escritora con publicaciones diversas en su haber¹², desde su experiencia y conocimiento como parlamentaria, desde su convicción de haber desempeñado un rol importante en las filas de la vida política española en las primeras legislaturas de la II República, recurrir a la escritura autobiográfica para exponer y dejar tinta sobre papel su visión de los dramáticos acontecimientos vividos en los dos primeros meses de la guerra. Escribió, ya en el exilio, *La revolución española vista por una republicana* que publicaría primero en francés en la editorial Plon en 1937, décadas antes de que viera la luz la edición española. En este epígrafe nos detenemos en los desafíos y alcance que presentó la obra

¹⁰ Sin ánimo de restarle interés al estudio de Florentina Rodrigo, observamos que con un corpus de rotativos más amplio podría matizarse esta apreciación. Nos parece interesante su estudio, aunque no compartimos alguna de sus conclusiones «como balance, podemos decir que la prensa francesa mostró un gran interés por la situación política de la España republicana. En cambio, pocos periódicos se centraron en la cuestión de la lucha por la igualdad de género. El voto otorgado levantó pocos comentarios, excepto, paradójicamente, en los editores de *La Croix*, quienes veían un método para defender los intereses de la iglesia» (Rodrigo, 2020: 414). Prácticamente, el conjunto de la prensa consultada dedica espacios a este tema y debate en torno al voto femenino, así como el resultado de la votación de las Cortes constituyentes, alguno de derechas con ironía y tonos de sorna a veces, pero los de izquierdas y de centro, con admiración. Damos una pequeña muestra de rotativos donde se hacen eco de la consecución del voto femenino: *Paris-Soir*, *Aux écoutes*, *Excelsior*, *La république 1929-1939*, *Quotidien de combat radical et socialiste*, *Le quotidien*, *Le libertaire*, *L'Écho de Paris*, *L'humanité*, el semanal *La revue universelle*, entre otros.

¹¹ Clara Campoamor permaneció en Suiza hasta 1938. Aquel mismo año se marcharía a Argentina, para regresar al país helvético en 1955, donde residió hasta su fallecimiento en 1972. No pudo regresar a España.

¹² Fue una asidua contribuyente en diversos periódicos y revistas, en especial en *La voz de la mujer*, en 1936 publicó dos obras *El derecho de la mujer en España* (1936) y *Mi pecado mortal: el voto femenino y yo* (1936).

para, después, en los siguientes, abordar su recepción propiamente dicha en la prensa francesa, y finalmente, esgrimir unas consideraciones sobre la impronta de esta autobiografía a modo de ensayo político en el campo cultural y literario francés.

Lo recordamos anteriormente, Clara Campoamor forma parte del grupo de exiliados y de exiliadas del 36 que emprendieron rumbo hacia Europa o América en los primeros meses de la contienda. Comprometida en política desde temprana edad, fundadora de la Acción republicana junto a Manuel Azaña y a otros, y posteriormente miembro del Partido Radical desde el que obtuvo su escaño en 1931, su republicanismo incondicional la llevó a adoptar posturas muy críticas respecto de las violentas derivas de los extremos ideológicos. Si bien, en 1934, en la denominada revolución de Asturias, con motivo de las actuaciones de la derecha y de la cruenta represión infligida a los grupos de obreros insurgentes, Clara Campoamor dimitió de su cargo de directora general de la Beneficencia y Asistencia Social, abandonando el Partido Radical, con el estallido de la guerra civil su posición se vería todavía más exacerbada. Es célebre su frase «estoy tan alejada del fascismo como del comunismo. Soy liberal» (Campoamor, 2002 [1937]: 211). Tras la sublevación del bando nacional, ante los trágicos acontecimientos de las primeras semanas de la capital en manos de los milicianos, decide marcharse para salvar la vida, así como por responsabilidad familiar, teniendo a su cargo a su madre y a su sobrina. Al igual que muchos otros intelectuales, políticos y científicos (José Ortega y Gasset, Pio Baroja, Azorín, Salvador de Madariaga, Niceto Alcalá Zamora, Alfredo Mendizábal, Gregorio Marañón, etc.), Clara Campoamor se adscribiría en lo que se definió como la «Tercera España» (Zaragoza, 2012: 192), en tanto que, desde su posición de moderada, abogaría por el cese inmediato de la guerra civil, apelaría a la mediación, a la concordia y a la reconciliación entre los dos bandos.

Alejada de todo radicalismo y de sectarismo, su liberalismo, su defensa de los valores democráticos y, por ende, del sistema republicano, la llevaron, en uno de los primeros textos escritos por exiliadas republicanas, a un «análisis crítico» (Tavera, 2005: 204) del porqué de la contienda, y a la consiguiente llamada a la mediación internacional para poder poner fin a la guerra civil y salvaguardar la república con un gobierno de centro.

Una obra, *La révolution espagnole vue par une républicaine*, que le valió el silenciamiento no solo durante la dictadura franquista sino también en las primeras décadas de la España democrática (Zaragoza, 2012: 192).

Tras haber iniciado la obra in *medias res*, recurre a modo de ensayo político en los veinte primeros capítulos a una tercera persona y a un «nos» en aras a una mayor objetividad a la hora de enjuiciar las actuaciones de los gobiernos de la II República. Tal como lo recuerda María Viedma (2019: en línea):

Es un trabajo que explora más allá del maniqueísmo, las causas socio históricas que llevaron a España a su fatal desenlace, y que a criterio de Campoamor guardan relación con hechos y personas ligados a 1898, 1934 y naturalmente, a 1936.

La autora de la *Révolution espagnole vue par une républicaine*, sin eximir de responsabilidad a ninguno de los gobiernos de la II República, carga las tintas con el del Frente Popular. Pues, siendo todos ellos defensores de la democracia debían haber tenido suficiente talla política y perspectiva para poder anticiparse, prever y gestionar las causas del conflicto. El último gobierno, lógicamente, con mayor apremio. Acaba la obra con un apéndice a modo de epílogo, con la inserción de dos artículos suyos publicados a principios de 1937 en *La République (1929-1939). Quotidien de combat radical et socialiste*, «Le drame espagnol. Fanatisme, fanatisme» del 20/01/1937 (pp. 1 y 3), escrito en primera persona del singular, «Les lentes négociations» del 8/02/1937 (pp. 1 y 2) que juega con las terceras personas y la primera del plural, junto con un último capítulo de autojustificación de su decisión final de marcharse al exilio. Un apéndice que termina de conferirle a la obra el carácter autobiográfico, como lo recuerda Neus Samblancat (2002: 44):

En el último capítulo de ese apéndice que cierra su crónica, Clara Campoamor, a través de su confesión última defiende su legítimo derecho a la supervivencia encubierto tras un doble eufemismo: «medida de prudencia» y «detalle sacrificado inútilmente» para así justificar ante sí misma y ante la Historia su partida. Salida que acentúa, además, con su carga de responsabilidad familiar. De ahí que la obra resitúe a través de la imbricación genérica, una trayectoria personal y política, la de una militante demócrata desengañada de la política de izquierdas en una encrucijada histórica extrema: la guerra civil con su consecuente decapitación de la República.

Uno de los primeros testimonios escritos de la guerra civil, como recuerdan a menudo los críticos, y añadimos, el primero de mano de una mujer a modo de autobiografía que fuese publicado en Francia.

El libro fue inmediatamente traducido al francés por su amiga suiza, Antoinette Quinche, jurista, que conoció en 1929 en el I congreso de la Federación Internacional de Mujeres de Carreras Jurídicas (Fagoaga y Saavedra, 1986 [1981]: 215), con quien compartió pensamiento político liberal, así como férreas convicciones por la defensa de los derechos de las mujeres, el del sufragio femenino, entre muchos otros. La dedicatoria a los «Républicains espagnols» y los versos de Antonio Machado, con su traducción «Je suis comme ces hommes qui conquièrent mon pays / Ces hommes de race maure, vieille amie du soleil. / Qui ont tout gagné, et ont tout perdu... » (*apud* Campoamor, 1937) abre la obra. En su «Note de la traductrice», texto introductorio a modo de prólogo, Antoinette Quinche hace una presentación de la vida política de Clara Campoamor, de las responsabilidades y los cargos ostentados desde el inicio de la II República, de su participación en la comisión parlamentaria para la elaboración de la nueva Constitución «libérale et démocratique» (*apud* Campoamor, 1937: i), de su lucha por el voto femenino en España, de su visión de una sociedad modernizada impulsando las

reformas sociales necesarias gracias a su nombramiento como directora general de la Beneficencia y de la Asistencia social (*apud* Campoamor, 1937: II).

El retrato que se ofrece a los lectores en el umbral del libro es el de una profesional, política y escritora, con principios sólidos guiada por los derechos a conseguir para las mujeres, por el servicio a su país, que no titubeó a la hora de presentar su dimisión y salirse de las filas del Partido Radical al no aceptar la represión «cruel» deparada a los obreros de la Revolución de Asturias (Quinche *apud* Campoamor, 1937: iii). Como tampoco, aun siendo anticlerical, aceptaría las persecuciones dirigidas contra la Iglesia. Un retrato de una política crítica que, desde su experiencia de la vida parlamentaria española y del conocimiento de sus entresijos, analizó desde una posición «objetiva» (*apud* Campoamor, 1937: iii) en términos de la traductora, las acciones de los gobiernos de la II República y la «deriva anarquista» (*apud* Campoamor, 1937: ii), para intentar dilucidar el porqué de la sublevación del bando nacional y del estallido de la guerra civil con su consiguiente evolución en los primeros meses. Antoinette Quinche, quien califica el libro de «document historique de grande valeur sur cette lutte fratricide», suscitando la pregunta de si quizá pudiera ser «un enseignement pour les libéraux ?» (*apud*, Campoamor, 1937: iv), otorga asimismo al final de su prólogo un espacio para recordar el inmenso dolor sufrido por quienes, habiendo luchado y apostado por la libertad, por la instauración de la II República, asistieron al fracaso de sus esfuerzos. La autora del libro siendo una de ellas y de ellos. Un prólogo que, sin lugar a duda, cumpliría con su función para la difusión y recepción de la obra en Francia, como veremos más adelante. *La révolution espagnole vue par une républicaine*, escrito en los primeros meses de la guerra civil y publicado en 1937, dada la personalidad de su autora, presentó un gran valor como testimonio, aunque a pesar de los intentos de objetividad apuntados por la traductora, la autora caiga a menudo en lo contrario. Como lo recuerda Neus Samblancat (2002: 39):

Reconstruye conversaciones, intervenciones en la cámara u opiniones políticas, valora decisiones ministeriales o actuaciones de partidos. Inserta, con temblor literario, algunos pasajes de guerra. Como si se tratara de un retazo oral, palpitante y vivo, el texto está escrito con los ojos empañados aún de las imágenes de la guerra. Testimonio candente y acusador, falto de perspectiva por su acentuada inmediatez.

Bien es cierto que Clara Campoamor sufrió un ímprobo silenciamiento durante décadas en España y en el extranjero por muy diversas razones. Cabe destacar, principalmente, del lado de los afectos al régimen, lógicamente, por ser republicana, por su pertenencia a la masonería, aunque por un periodo corto, lo que le impediría pensar en el regreso a España durante el franquismo (Viedma, 2019: en línea), sin olvidar la persecución de la Falange que remontaba ya a años atrás, por su primera propuesta a la cámara del proyecto de una ley del divorcio. Del lado del resto, su figura fue muy

controvertida por su «oportunismo político»¹³, su «pecado mortal» el voto femenino, su precipitado exilio al inicio de la contienda que le valieron de parte de las diversas facciones republicanas duras críticas, sin menospreciar el contenido de la obra que nos ocupa que le supuso un mayor desdén y silencio, y en particular, de toda la izquierda, debido al análisis que Clara Campoamor lleva a cabo del gobierno del Frente popular.

Si como hemos adelantado, la versión en lengua castellana de *La révolution espagnole vue par une républicaine* tardaría décadas en ver la luz, incluso después del advenimiento de la Democracia, la versión en francés, sin embargo, salió en los primeros meses de 1937¹⁴ en la editorial Plon. Una editorial francesa con solera durante toda la Tercera República, especializada en sus inicios en libros de historia, abierta a textos literarios de autoras y de autores extranjeros a partir del primer tercio del siglo XX que, en el periodo de entreguerras, con el sucesor Maurice Bourdel, recrudesció su carácter conservador tomando incluso una deriva filofascista¹⁵. La publicación de obras de Henri Massis, de Robert Brasillach, siendo, por ejemplo, un claro indicador de esta orientación.

3. La recepción en la prensa francesa de *La révolution espagnole vue par une républicaine*

El vaciado de los rotativos nos ha llevado a observar un relevante número de «vient de paraître», especialmente a partir del mes de junio: en *La République. Quotidien de combat radical et socialiste (1929-1939)* del 24/06/1937 ; en *L'Humanité* del 27/06/1937 ; en *L'Œuvre* del 27/06/1937, etc. En los meses siguientes y otoño del mismo año, otros rotativos se hacen eco de la publicación del libro. Por ejemplo, *Le Matin* del 15/07/1937, *Marianne* del 30/07/1937, y las revistas *La revue universelle* del

¹³ A lo largo de su trayectoria perteneció primero al grupo de Unión Republicana, después para poder optar a ser candidata en las elecciones del 31 pasó al Partido Radical, donde presentaría su dimisión en 1934, y tras su regreso de Inglaterra, vísperas de las elecciones del 36 quiso adherirse, sin éxito, a Izquierda Republicana (véase, por ejemplo, Martínez, 2008: 59-117 y en especial de la página 77 a la 80).

¹⁴ Hemos encontrado un anuncio de próxima publicación ya en abril de 1937. El rotativo *L'Action française* del día 18, en su columna «Revue de Presse» (s.n.d.a., 1937: 4), haciéndose eco de la *Revue Universelle* del 15/04/1937, y del artículo titulado «La révolution espagnole vue par une républicaine», cita algunas frases de la obra de Clara Campoamor para acabar con «voilà ce que la France y verra, si les meilleurs n'y mettent point aussitôt bon ordre». Nuestras búsquedas no nos han llevado a este artículo de la *Revue universelle* referido por *L'Action française*.

¹⁵ La orientación conservadora de la editorial Plon le llevó a publicar textos de autores de la extrema derecha (ver, por ejemplo, Charles Maurras). Si bien en los años 30 toma una «deriva filofascista», especialmente con el estallido de la guerra civil en 1936, esta misma editorial publicó, sin embargo, *Les grands cimetières sous la lune* (1938) de George Bernanos. Como bien se conoce, esta obra contiene una afilada crítica a las tácticas y estrategias militares del bando nacional, así como a los abusos y crímenes perpetrados por los falangistas (residiendo en Mallorca, Georges Bernanos los conocía de primerísima mano, además, su hijo mayor se alistó en la Falange). Aunque fuera una de las editoriales colaboracionistas durante el régimen de Vichy, Charles de Gaulle publicó en ella más tarde, contra todo pronóstico, sus memorias de la guerra.

15/06/1937, *Le Mercure de France* del 15/09/1937, *L'Europe nouvelle* del 26/09/1937. Hay periódicos que, al anunciar la publicación de la obra, ya dan cuenta de su contenido en artículos de diversas extensiones. Entendemos que esta acogida del libro se debe a que la autora era una persona conocida en la prensa francesa desde finales de los 20 y durante los años de la II República. Además, no debe olvidarse que ya en el exilio publicó ella misma artículos sobre la guerra civil en *La République. Quotidien de combat radical et socialiste (1929-1939)*, como hemos adelantado previamente. Si dichos anuncios de salida al mercado editorial se publican en muy diversos rotativos de ideologías opuestas, los artículos que dan cuenta y evalúan el contenido de la obra de Campoamor se adscriben la mayoría de ellos en la ideología conservadora, con alguna excepción como tendremos ocasión de analizar más adelante.

En lo que sigue, por cuestiones lógicas de extensión, seleccionamos los artículos que nos parecen de mayor interés para ilustrar de qué modo se acogió la obra en el campo cultural y literario francés, siguiendo un orden cronológico. En *L'Aube* (periódico de tendencia conservadora) del 17/07/1937, el periodista Pierre-Henri Simon (1937: 1), en un artículo en primera plana, ofrece su análisis de la guerra civil española y se pregunta si realmente esta «apologie de la ‘guerre sainte’ pour la démocratie» es fiel a la realidad. Sostiene que la cuestión se desvirtúa completamente si no se consideran los datos concretos e históricos de los acontecimientos. Sigue preguntándose cuál de los dos bandos: el de Burgos o el de Valencia lucha realmente por la defensa del hombre y por el ideal republicano. Para resolver todas las dudas que le puedan surgir a los lectores respecto de la guerra civil recomienda la lectura de la obra de Campoamor:

A ceux qui posent ainsi la question, je recommande la lecture du livre de Clara Campoamor *La révolution espagnole vue par une républicaine* (Plon, juin 1937), qui a été député radicale aux Cortés et qu'on ne peut taxer de sympathie excessive pour Burgos, il est direct, éclairant et émouvant. Il en résulte des faits rapportés par Clara Campoamor que le gouvernement débordé par l'agitation extrémiste bien avant qu'éclate l'insurrection militaire, est aujourd'hui dans la main des organisations anarchistes et communistes [...]. Si la démocratie veut dire respect de l'homme, souveraineté de la loi, service de la justice et de la paix, l'idée que ce mot désigne n'est ni parmi les dévots de Staline, ni parmi ces romantiques du ruisseau qui se rallient sous la bannière noire de l'anarchie au cri de « vive la dynamite ! ». Je sais qu'elle n'est pas davantage à Burgos. Cependant c'est encore Clara Campoamor qui nous l'apprend – il y a dans la coalition de Franco –, certains éléments libéraux qui ne voudront peut-être pas toujours faire le jeu des féodalités nationales et des fascismes étrangers. Une conjonction de toutes les forces républicaines anticommunistes et antifascistes, est-elle possible en Espagne ? Verra-t-on se former à la faveur d'une médiation européenne, un tiers parti

modérateur et constructeur ? Personne n'en sait rien. Ce qui est sûr c'est que là seulement peut être le salut de la démocratie espagnole. La continuation de la guerre, dans les deux camps, des éléments les plus violents, et en fin de compte une dictature qui soit communiste, anarcho-syndicaliste, soit capitaliste ou militaire, ne travaillera ni pour les droits de l'homme ni pour la paix du monde (Simon, 1937 : 1 y 3).

Si este artículo se centra en una de las tesis de la liberal Clara Campoamor y su llamada a la mediación europea, única posibilidad por el año 1937 de parar lo que ella misma denomina una «lucha fratricida», advirtiéndolo ya en su obra de la posibilidad de una guerra de dimensión internacional, dos semanas más tarde, en *La Croix* del 01/08/1937, rotativo de la derecha católica, el periodista Jean Guiraud, en la columna «Pages Littéraires», reparando en el carácter «significativo» del título, le dedica a la *Révolution espagnole vue par une républicaine* y a su autora un largo texto. Tras esbozar unas breves pinceladas biográficas y celebrar la trayectoria profesional de Clara Campoamor –una mujer adelantada a su tiempo–, su compromiso social y político en esta «nouvelle Espagne se voulant un pays moderne et progressiste» (Guiraud, 1937: 3), y señalar su regreso de Inglaterra donde había residido tras los episodios de la revolución de Asturias así como su abandono del Partido Radical, sostiene que la autora fue testigo directo del éxito del Frente Popular, de la posterior sublevación del ejército y del estallido de la guerra. Guiraud (1937 : 3) apunta al hecho de que Clara Campoamor asistió « en les déplorant, aux excès qui depuis ont dressé en une guerre inexpiable les nationaux et les gouvernementaux » para subrayar que :

Républicaine, elle l'est demeurée. Elle est restée fidèle à son idéal d'un gouvernement libéral et parlementaire ; aussi n'est-elle ni pour ceux qui inclinent vers la dictature ni pour ceux qui, ayant glissé vers l'extrême gauche, en sont devenus les prisonniers et ont, par leur faiblesse et leur complicité, livré les libertés publiques aux hommes de Moscou et aux anarchistes.

[...] parmi les uns et les autres elle voit des fanatiques et elle semble étrangère à la fois à l'idéal religieux des carlistes qui lui semble périmé et à l'idéologie révolutionnaire dans laquelle elle voit la destruction de la civilisation moderne. Elle regrette vivement que les excès des gouvernementaux aient amené la guerre civile qui déchire sa patrie, que des républicains modérés, comme Martínez Barrio, dans lequel elle avait mis sa confiance, n'aient pas réussi à conjurer la guerre, et quand elle a éclaté n'aient pas pu trouver les moyens de la faire cesser par un accord permettant aux deux tendances hostiles de lutter pacifiquement par des moyens légaux (Guiraud, 1937 : 3).

El resumen y presentación que hace Guiraud de las tesis de Clara Campoamor reparan, además, en la abundante documentación que maneja la autora «sin caer en la propaganda». El periodista señala cómo, en su afán de determinar las causas, los efectos de decisiones y de acciones políticas desacertadas, la autora también apunta en su crítica a todos los republicanos convencidos, muy especialmente a conservadores y moderados, que no supieron adelantarse a los acontecimientos como tampoco, llegado el momento, supieron desplegar las estrategias y tácticas políticas necesarias para detener la sublevación y la guerra. Jean Guiraud alaba la obra por su carácter «imparcial» interpellando el célebre artículo de Romain Rolland *Au-dessus de la mêlée*. Un texto de carácter pacifista que abogó en las primeras semanas de la primera guerra mundial por el cese de la «injustificada e irracional» contienda, y aunque Guiraud (1937: 3), periodista de derechas, señale alguna reserva respecto del libro (el anticlericalismo de Clara Campoamor, entendemos, siendo una de ellas), se detiene en la «profundidad» de las reflexiones de la autora:

Un tel passé, de telles idées, lui ont permis en quelque sorte de s'élever au-dessus d'une mêlée qui déchire cependant son âme d'espagnole et d'apprécier les hommes, les partis et les faits avec un réel effort d'impartialité. Aussi nous ne croyons pas que, malgré quelques réserves à faire, on puisse trouver un exposé et une appréciation de la Révolution espagnole plus impartiaux et plus profonds.

Para acabar valorando el estilo de la obra y recomendar su lectura: «rédigées en formules frappées [appréciations] comme des médailles [...] aussi, n'hésitons pas, en dépit des réserves qui s'imposent à recommander vivement la lecture de ce livre» (Guiraud, 1937: 3).

La revista bimensual *Le Mercure de France*, de factura conservadora, aunque leída por un público intelectual de amplísimo espectro, le dedica a *La Révolution espagnole vue par une républicaine* un extenso artículo en el número del 15/09/1937. Émile Laloy, autor del texto, después de esbozar el retrato político de Clara Campoamor, se centra en el interés que presenta la obra para un sector del lectorado francés apoyando su argumentación en varias citas extraídas. Da cuenta del contexto social y político de los meses inmediatamente anteriores a la guerra civil, del «caos», huelgas y revueltas acontecidos en Madrid, Barcelona y otros puntos de España, ante la impasibilidad de un gobierno republicano de izquierdas que, sometido a las alianzas con socialistas y sindicalistas, tardó en considerar poner freno a la situación. La sublevación militar, pillándole desprevenido, agravaría el ambiente de terror. Emile Laloy (1937: 653), respondiendo a su sensibilidad política, para reforzar la descripción del escenario de tragedia de las primeras semanas da cifras de asesinatos y de fusilamientos por parte de las milicias que, en lugar de ir al frente, «faisaient la guerre aux fascistes à l'arrière». Una

situación de descontrol y de caos que, según él, le valieron al gobierno la pérdida de su legitimidad, aunque se resistiera a aceptarlo:

Grâce à ces procédés, les partis républicains ont été dispersés ou anéantis. Le Parlement n'existe plus guère. Quand en septembre, Largo Caballero lui demanda un vote de confiance, il ne put réunir qu'une centaine de députés sur les 470 qui avaient été élus. Cela n'empêche pas le gouvernement de Valence de s'intituler « le gouvernement légal » (Laloy, 1937 : 653).

Este artículo no pasa por alto la justificación de Clara Campoamor respecto de su marcha al exilio con los avatares sufridos en el trayecto, y concluye recomendando la lectura de la obra para quienes, en Francia, aspiraran al orden:

On ne saurait trop en recommander la lecture aux bourgeois français et même à tous les salariés qui aiment la France et l'ordre. Elle leur fera comprendre que le péril à l'heure qu'il est, c'est l'aile gauche du front populaire (Laloy, 1937 : 654).

Las valoraciones positivas de la obra de Clara Campoamor ilustradas por estos textos dan fe de la evolución y del sentir de una parte de la derecha intelectual francesa. Si bien, los intelectuales conservadores, en su gran mayoría, vieron con buenos ojos la sublevación militar de julio de 1936 como medio de derrocar el gobierno del Frente popular, de erradicar así la «bolchevización» de la República española, y luchar contra el enemigo común, la expansión del comunismo en Europa (Charpentier, 2019: 294-295), un sector de los mismos no tardó en darse cuenta de que la guerra civil empezaba a alcanzar dimensiones que nada tenían que ver con la denominada «guerra santa» enarbolada por el bando nacional. La derecha moderada, y un sector de la iglesia católica, por sus valores cristianos, no podían permitir que se matara en nombre de la religión (Dreyfus-Armand, 2016: 107). Cercano en la década de los veinte a la extrema derecha representada por *L'Action française* de Charles Maurras, siendo al principio aquiescente con la campaña de éste en favor de la contienda española, Jacques Maritain, al igual que otros intelectuales católicos como Charles Du Bos, Gabriel Marcel, François Mauriac, Emmanuel Mounier, entre bastantes más, agrupados en torno al «Comité français pour la paix civile et religieuse en Espagne», dejarían de apoyar y criticarían la «guerra santa» encarnada por el bando nacional, pues no podían justificarse las acciones y crímenes cometidos en nombre de la religión sin respetar las leyes fundamentales de la guerra. A raíz del aterrador y trágico episodio de Guernica firmaron un manifiesto que se publicaría en el periódico católico *La Croix* apelando al fin del conflicto que había traspasado límites inasumibles ya, por cómo se había podido atacar y se seguía atacando y devastando a la población civil (Charpentier, 2019: 345). Un manifiesto que apuntaba y criticaba asimismo el apoyo ofrecido por la iglesia católica española, y en particular su jerarquía, a Franco y a su ejército.

Los autores de los artículos referidos líneas arriba, aplaudiendo muchos de los análisis de Clara Campoamor, suscriben la necesidad de una mediación internacional para parar la «lucha fratricida». Pertenecen a este sector de la derecha francesa que, pocos meses después del estallido de la guerra, adoptaría una posición de neutralidad, y reclamaría el cese inmediato de la contienda. La derecha moderada, junto con el sector progresista de la iglesia católica, considera que la obra de Clara Campoamor ofrece un análisis que podría perfectamente servir como aviso para una política y sociedad francesas que, aun teniendo sus propias particularidades, podrían correr el mismo riesgo que la vecina España. Recordamos que, en Francia, se instauró el gobierno del Frente popular tras las elecciones legislativas de mayo de 1936. La derecha francesa responsabilizaría al gobierno del Frente popular español de la guerra civil, y al francés le estaba avisando por esta época del riesgo de esta (Pike, 1996: 91).

Cercano a *L'Action française*, periódico de extrema derecha, el semanal *Je suis partout* del día 01/10/1937, en la columna *Livre à lire et les autres*, publica un artículo que, tras un breve recordatorio biográfico, arremetiendo en contra de la autora liberal por la posición expresada en el libro de estar por encima de las sensibilidades e ideologías confrontadas, por la declarada «objetividad» a partir de la cual postula sus análisis, recomienda, sin embargo, la lectura de *La révolution espagnole vue par une républicaine* por la información de primera mano que vehiculan sus páginas:

Mme Clara Campoamor, exdéputée aux Cortes se vante de n'être ni fasciste ni communiste, d'avoir été et de continuer d'être libérale. C'est son droit. Il y a deux parts à faire à son livre. Dans l'une elle rapporte ce qu'elle a vu à Madrid pendant les semaines qu'elle y vécut au début de la révolution, et, son témoignage est utile. On y verra en particulier qu'elle pouvait être l'impuissance du gouvernement dit régulier. Faiblesse qui n'est pas à ses yeux une excuse ; aussi le rend-elle responsable de toutes les atrocités dont elle a été témoin à Madrid. Dans l'autre partie, Mme Campoamor prétend juger les événements de haut et, dès lors, son libéralisme invétéré, l'égare. Sans doute elle vise à l'objectivité mais, pour elle, être objectif, c'est accuser les deux camps d'être en proie à « deux folies » qui, pour être de caractère diamétralement opposé, sont également coupables. Nous avons connu chez nous aussi de ces esprits-là. Le mandement de l'évêque espagnol les a mis au silence. Ces réserves brièvement indiquées, il y a dans le livre de Mme Campoamor une partie de commentaire nullement négligeable (B.V. [sic], 1937 : 8).

Este texto, publicado en *Je suis partout*, diario alineado con la derecha filofascista, ejemplifica cómo este sector de la clase política percibe la obra de Clara Campoamor. En sus líneas destaca el interés que puede presentar por la exposición de los datos históricos y los comentarios (véase los episodios de la defensa de Madrid), sin perder la oportunidad

de cargar las tintas sobre la posición de liberal de su autora y la supuesta «equidistancia» mantenida. Ahora bien, este artículo retiene asimismo nuestra atención porque, en su crítica afilada, apunta a todo un sector de la derecha católica francesa que, tal como lo hemos adelantado anteriormente, no habiendo aprobado al principio los excesos del ejército de la República, «la terreur rouge», empezaría a oponerse a partir de los primeros meses de 1937, y concretamente a partir del bombardeo de Guernica, a las actuaciones del bando nacional, calificadas como «terreur blanche». El firmante B.V. [sic] del referido artículo alude en estas líneas, entendemos, al teólogo y filósofo Jacques Maritain y al grupo que encabezó para defender, tal como lo recordábamos anteriormente, desde una posición de neutralidad una mediación europea para cesar el conflicto.

El precitado artículo ilustra hasta qué punto la tercera vía que podría representar Campoamor, saludada por sectores de los intelectuales franceses conservadores moderados y de la derecha católica progresista, no interesaba de ninguna manera a la extrema derecha francesa, abiertamente alineada desde mediados de los años 30, y muy especialmente a partir de la guerra civil española, con el fascismo europeo por compartir una visión de las sociedades europeas basada en las nociones de nacionalismo, cristianidad, estado totalitario, patria y familia.

En el rotativo *L'Écho d'Alger*, diario de la fracción conservadora del partido radical socialista de la Argelia francesa, con difusión también en la metrópolis, el 25/07/1937, la periodista Lucienne Jean-Darroux (1937: 4), haciéndose eco de la personalidad de Clara Campoamor y de su dedicación a la II República española, al tener noticia de su exilio temprano diría «elle est de celles qu'on ne nommera plus». Sin embargo, meses más tarde en la sección *Chronique littéraire. La vie des livres*, Henri de Messager publica el 07/06/1938 un artículo sobre *La révolution espagnole vue par une républicaine* con un tono muy diferente. Tras recordar y destacar los datos biográficos relevantes para una mujer de la época, su compromiso con la modernización del país, primero desde su escaño como diputada de las Cortes, y después, como directora de la Beneficencia y de la Asistencia social, el periodista ofrece un retrato de Clara Campoamor desde la ponderación:

C'est une Espagnole nullement sectaire, nullement fanatique, qui souffre, qui se désespère de voir son pays en proie à la haine et à la guerre fratricide. Elle explique, elle juge les événements, je ne dis pas avec sérénité, avec objectivité – ce serait lui demander l'impossible –, mais du point de vue libéral qui est le sien, chose assez prodigieuse dans les temps que nous vivons. Mme Campoamor a vu venir la révolution. Aux premiers jours de juillet le gouvernement de Madrid s'attendait à une révolte des partis de droite, à une insurrection des Généraux. Mais il n'avait aucun pouvoir. Un Martinez Barrio, président des Cortés avouait son impuissance devant le danger d'une guerre civile qui s'annonçait implacable (Messager, 1938 : 5).

Henri de Messenger (1938: 5) resume los acontecimientos narrados y descritos por la autora para explicar el inicio de lo que él denomina la «tercera guerra civil española», suscribe sus palabras y argumentos en cuanto a falta de rapidez por parte del gobierno de la República para atajar la sublevación del general Franco: «Le gouvernement croyait-il que les insurgés n'étaient pas assez forts pour soutenir une longue résistance [...] s'il en est ainsi il s'est montré d'une grave erreur, celles de ne pas compter avec les troupes du Maroc».

Y retomando las palabras de Campoamor se pregunta por qué el gobierno no reaccionó a tiempo para reemplazar todos los mandos de Marruecos «por precaución». No habiendo sido la primera vez, pues recuerda los episodios de Sanjurjo en contra de Azaña en la Península. Siguiendo uno de los hilos argumentales de la autora apunta:

À la faiblesse des gouvernementaux (défaut technique, manque de discipline, le découragement causé par la terreur à l'arrière [...] mais la faute la plus grave des gouvernements républicains qui ont précédés les événements de juillet 36, c'est de n'avoir pas su voir à temps le complot tramé à Berlin puis à Rome par les ennemis de la République (Messenger, 1938: 5).

El periodista de *L'Écho d'Alger*, retoma las palabras de una Clara Campoamor que, aunque reconoce que es «hostile aux rouges», llega a preguntarse «en présence de ces horreurs, s'il n'y aurait pas là l'influence de certains conseils ou de certaines tactiques empruntés à d'autres luttes, à d'autres races» (Messenger, 1938: 5), y Messenger (1938: 5) concluye aseverando «on ne saurait mieux reconnaître le concours et l'exemple des pays totalitaires». Unas reflexiones y argumentaciones que dan cuenta de un hilo argumental de la obra de Clara Campoamor que los periodistas de rotativos de derechas, algunos de ellos condescendientes ante el auge y la fuerza del fascismo europeo, cuando no defensores o actores de este, no habían señalado, salvo contenido, entendemos, en algunas de las alusiones veladas a los «fallos» de *La Révolution espagnole vue par une républicaine*. Messenger (1938: 5), partiendo del análisis de esta obra, alude explícitamente a una guerra civil que inmediatamente degeneró en «une guerre entre fascistes et républicains de tous pays». Sin olvidar la alusión a la ayuda que los alemanes y los italianos brindaron a los sublevados desde el principio de la contienda. Leyéndose entre líneas, entendemos, hasta qué punto Hitler y Mussolini se saltaron el pacto de no intervención. Resulta interesante, además, reparar en el hecho de que esta reseña aparezca junto a otra sobre *Les grands cimetières sous la lune* compartiendo espacios similares en dicha sección del rotativo. La primera, de izquierda a derecha, sobre esta celebrada obra de Georges Bernanos publicada en 1938, y la segunda contigua, la de la autobiografía a modo de ensayo político en clave femenina objeto de nuestro estudio. Teniendo en cuenta los criterios de distribución de las planas, y de asignación de espacios en la prensa, este aspecto no nos parece fortuito, pues es asimismo indicador de que la obra de la autora, escritora republicana exiliada, tiene para el periodista tanto interés y

validez como la del escritor consagrado francés Georges Bernanos, afincado ya en Mallorca por aquellos años, para poder entender la guerra de España y sus derivadas.

La prensa conservadora, en sus diversas tendencias, a pesar de señalar o aludir a los supuestos «fallos», recomendó, como hemos podido demostrar, toda ella la lectura del libro. Si lo hizo destacando solo del texto aquello que podía interesarle en función de su línea editorial, sesgando incluso en algún caso varias partes de la argumentación, ha de considerarse, sin embargo, que fue un libro cuya recomendación llegó a un amplísimo sector del público lector. La reseña que el periodista de *L'Écho d'Alger* le dedicó en junio del 38, destacando uno de los hilos argumentales esenciales de la obra, el de los intereses que tenían los fascismos europeos en la propia guerra civil española y su anticipación de una posible guerra de dimensión internacional, no tuvo la misma repercusión. Entendemos, por el contexto que se avecinaba, que se concretaría escasos meses después, a principios del otoño de 1938 con los pactos de Múnich, y la aplastante demostración de fuerza por parte del Tercer Reich en connivencia con Mussolini, ante Inglaterra, Francia y otros países europeos que consideraron la anexión de los sudetes como la antesala de la II guerra mundial.

4. La obra de Clara Campoamor en el campo cultural y literario francés: su contribución al género autobiográfico en clave de mujer

Como hemos anunciado previamente, en esta última parte de nuestro artículo, expondremos algunas consideraciones respecto del alcance de *La révolution espagnole vue par une républicaine* como obra autobiográfica en el campo cultural y literario francés. Por cuestiones de extensión, no pretendemos ofrecer en este epígrafe un análisis exhaustivo. Tan solo nos limitaremos a apuntar algunos aspectos esenciales que permiten comprender y valorar la impronta de dicha obra en Francia en cuanto a su posible contribución a este género, declinado en clave de mujer.

Dadas las características de la autobiografía en sus diversos subgéneros, hasta bien entrado el siglo XX, es conocido que, tanto en Europa como en Francia, muy pocas mujeres publicaron en vida este tipo de obras. Pues, la escritura y publicación ántuma de las autobiografías quedaban reservadas a personalidades masculinas de la vida pública que, conscientes de su singularidad y grandeza, deseaban ofrecer a sus lectores su «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1975: 14).

Si bien es cierto que, este tipo de escrituras identitarias en clave femenina, tanto *ántumas* como *póstumas*, comparten con las masculinas el intento de aprensión, de comprensión, y de reconstrucción del yo con la ayuda del retorno al pasado, esto es con la ayuda de la memoria individual, las autobiografías en clave femenina, hasta bien entrado el siglo XX, se definen, esencial y exclusivamente, por su carácter intimista. El ámbito de la vida pública y política, en la inmensa mayoría de los casos, habiéndoles sido vetado históricamente. Es con la I guerra mundial, con el acceso masivo de la

mujer al espacio público para substituir a los hombres enviados al frente, cuando en Europa se empieza a asistir a un cambio. Un tímido número de escritoras europeas se atreven a publicar en vida textos donde relatan sus vivencias, sus percepciones de la guerra argumentan su pacifismo, expresan su visión crítica de las sociedades y culturas que las vieron nacer, a la vez que defienden su legítimo lugar, sus roles y derechos en la *polis*. El periodo de entreguerras verá aflorar este tipo de escrituras de vida en clave femenina (Kershaw y Kymongür, 2007).

A partir de la guerra civil española, con las memorias ántumas de las republicanas, estas escrituras van a sumar nuevas características. Tal como lo recuerda Shirley Mangini (1997 [1995]: 77), la contribución al género autobiográfico por parte de las exiliadas republicanas va a suponer un paso adelante en tanto que a la dimensión individual del género autobiográfico le incorporan la dimensión colectiva.

Lo hemos adelantado previamente, *La Révolution espagnole vue par une républicaine* es la primera obra de mano de una exiliada republicana, escrita desde el dolor del fracaso colectivo de los defensores de la II República y de la democracia. Si las autobiografías de las escritoras republicanas exiliadas responderían, muchas de ellas, pocos años más tarde, al impulso de «liberar de la derrota a través de la palabra una trayectoria personal y colectiva» (Samblancat, 1997: 179), esta obra campoamoriana no encajaría del todo, a nuestro entender, en esta tendencia. Pues responde a otras necesidades y fines, por la personalidad de su autora, así como por haber sido escrita en los primeros meses de la contienda.

Clara Campoamor, lo adelantábamos anteriormente, fue muy consciente del alcance que tuvo su figura como abogada y feminista no solo en España sino también en Europa, de su rol de primera fila como parlamentaria en los primeros años de la II República y de los avances sociales que ella propició, así como también de las suspicacias y animadversiones que había levantado en sus homólogos masculinos. Desde su profundo conocimiento de la política española, impulsada por la necesidad de advertir del peligro que acechaba a Europa, ve en el género autobiográfico la posibilidad de dejar tinta sobre papel sus reflexiones y su pensamiento respecto de las causas y posibles derivas de la guerra civil. Responde así a la necesidad de inscribirse en la historia española y europea, sin olvidar la de poder justificar su decisión de marcharse al inicio de la contienda, y contrarrestar las muy probables críticas que le sobrevinieran.

El juego con los pronombres que comentábamos previamente, entre las terceras personas, el «nos» de los veinte primeros capítulos, y el «yo» del epílogo son indicadores del potencial que le ve a su autobiografía a modo de ensayo político, declinándola en una concepción novedosa de un género, tradicionalmente definido por el uso exclusivo y monolítico del «yo». Al margen de la búsqueda de «objetividad» que postula desde el principio con la ayuda de la tercera persona, a partir de la cual pretende llevar a cabo el análisis «crítico» de las causas de la guerra civil, situándose por encima de los dramáticos acontecimientos y actores de estos, la primera persona del plural le permite expresar su

pertenencia y su plena integración en la facción del republicanismo español que luchó por los valores democráticos. Este «nos», con el que su «yo» queda estrechamente vinculado, le ayuda a anclarse en la época histórica que le tocó vivir al mismo nivel que sus homólogos masculinos. Con su ayuda, narra sus recuerdos, sus experiencias, recuerda conversaciones, polémicas y debates que como personalidad política tuvo que vivir, desgana y articula su pensamiento acerca del fracaso de la II República, desde la asunción de que fue parte esencial de esta época por las responsabilidades y compromisos asumidos en el espacio público.

Este recurso a la primera persona del plural en Campoamor no responde exactamente al uso que harían de él otras escritoras republicanas exiliadas. Estas últimas tuvieron que marcharse, bien en el transcurso de la guerra por sus funciones con el gobierno del Frente popular, bien más tarde al inicio de 1939, forzadas al exilio tras la derrota del ejército republicano. Recurren en sus autobiografías a un «nos» que, aunque con matices en función de los casos, reflejaría el sentimiento de haber formado parte de la tragedia colectiva que supuso el destierro forzoso y masivo por motivos políticos, así como su identidad de republicanas españolas en el exilio (Taillot, 2017: 94-97).

Si, como comentamos anteriormente, el «nos» campoamoriano permite a su autora enmarcarse de forma insoslayable dentro de los grupos de republicanos que lucharon por modernizar el país sorteando los innumerables avatares políticos y sociales, la dota asimismo de autoridad tanto por la experiencia alcanzada por haber sido agente esencial de la II República como por haber sido testigo de primera línea de su derrota. Un «nos» que permite a la autora, incluso desde su clara conciencia de perdedora, vaticinar qué senderos tomaría el final de la contienda, la «dictadura del proletariado o dictadura militar», y qué peligros acechaban a Europa.

El «hábil juego con las voces narrativas» (Samblancat, 2002: 40) contribuye, sin lugar a duda, primero, a la configuración a través de la escritura de su personalidad política, que termina de construir, de narrar y de representar en el epílogo gracias a los dos artículos publicados en *La république (1929-1939). Quotidien de combat radical et socialiste*, uno de ellos escrito en primera persona del singular, como lo comentábamos anteriormente. Una primera persona a la que recurre, asimismo, en el capítulo final de autojustificación de los motivos personales que la llevaron muy tempranamente a salir de España, adentrándose así en el recuerdo y representación de sus facetas personales más íntimas y privadas. Clara Campoamor declina el género autobiográfico alejándose de los patrones masculinos en tanto que ofrece la narración y representación de un «yo» plural, fragmentario y relacional, y se aleja de una narrativa lineal (Jelinek, 1986: 38).

Con la ayuda de su autobiografía a modo de ensayo político, un texto híbrido en términos de Neus Samblancat (2002: 40-42) «a medio camino entre el documento de guerra y de confesión», consigue ofrecer a sus lectores y lectoras la narración de su dilatada experiencia y su representación como personalidad política del momento así como la de su persona en el espacio privado, desde una posición de fuerza, controlando las

perspectivas adoptadas y dominando su narrativa, un aspecto que vendría a definir la autobiografía en clave de mujer años más tarde (Milligan, 1996: 44). Si bien su elección del género autobiográfico responde a la necesidad de autojustificar su temprana marcha hacia el exilio, la necesidad de inscribirse como sujeto político y de buscar su reconocimiento cultural, tanto a nivel de España como de Europa cobra, a nuestro entender, mayor peso. Un aspecto que nos parece de singular relevancia para la época y para el contexto de recepción que acogió *La révolution espagnole vue par une républicaine*.

Como lo hemos analizado anteriormente, la publicación de esta obra de Clara Campoamor en lengua francesa al norte de los Pirineos benefició de una buena acogida en la prensa. Los inmediatos avisos de salida al mercado editorial publicados por rotativos de líneas editoriales muy diversas, así como las reseñas y comentarios que se publicaron del libro, dan la medida del interés que despertó la obra y del lectorado que pudo alcanzar. Teniendo en cuenta dicho contexto de recepción, donde se cuentan escasísimas publicaciones ántumas de autobiografías en clave de mujer (véase, alguna excepción, como *Souvenirs d'une enfance républicaine* (1937) de Louise Weiss), podemos adelantar que *La révolution espagnole vue par une républicaine* contribuyó a abonar el terreno que facilitaría años más tarde la publicación ántuma de obras autobiográficas en clave femenina. En Francia, en términos generales, hay que esperar hasta finales de los 50 para encontrarnos con autoras que publicaron sus autobiografías en vida. Es el caso, por ejemplo, de Simone de Beauvoir quien, tras recibir el premio Goncourt en 1954, año de su consagración como escritora, empieza en 1958 con sus *Mémoires d'une jeune fille rangée*, *La force de l'âge* (1960), *La force des choses* (1963), y acaba con el volumen de *Tout compte fait* (1972). Si estas obras recuperan su pasado y reconstruyen su trayectoria vital, explicando la toma de consciencia de su vocación de escritora, especialmente el primer tomo, las siguientes, le permiten presentar a sus lectores la imagen de una autora consagrada, de una intelectual, activista, feminista, anclada y comprometida con la sociedad de su tiempo. En cuanto a las relacionadas con «mujer y guerra», en Francia, fundamentalmente hay que esperar asimismo a los años 60¹⁶. Citamos, por ejemplo, *Aucun de nous ne reviendra*, donde Charlotte Delbo narra su participación en la resistencia francesa durante el año 1942, su detención y su deportación a Auschwitz-Birkenau en 1943, un texto que no decidiría publicar hasta 1965. En términos generales hay que esperar hasta mediados de los 60 en adelante para observar una profusión ascendente en el mercado editorial francés de obras ántumas en clave de mujer enmarcadas en el género autobiográfico que defiendan los nuevos roles desempeñados por las mujeres en el espacio público, que den cuenta de sus compromisos con su época histórica y con su sociedad.

¹⁶ El *Journal d'Espagne* de Simone Weil saldría al mercado editorial en una edición póstuma (en la obra *Écrits historiques et politiques*, París, Gallimard, coll. «Espoir», 1960). En él la autora narra su experiencia de los primerísimos meses de la guerra civil española como voluntaria en una de las milicias anarcosindicalistas, la columna de Durruti.

5. Conclusión

A modo de conclusión, queremos destacar que si Clara Campoamor, autora republicana exiliada, sufrió un doble silenciamiento, por un lado, de parte de los afectos al régimen por su republicanismo y su paso por la masonería y, por otro, de parte de los defensores de la democracia, por el contenido de *La révolution espagnole vue par une républicaine* entre otros aspectos, es sin embargo merecedora de la recuperación del olvido, como se está observando en el contexto cultural español desde hace unos años. Pues son varias las cualidades de esta mujer adelantada a su tiempo que le hacen valedora de reconocimiento. Su contribución en primera persona al cambio cultural producido con la irrupción de las mujeres en el espacio público en la II República, su firme convicción y defensa de la educación como motor propulsor de la emancipación femenina, la consecución de sus derechos cívicos, así como su defensa y lucha por la instauración del régimen republicano y el establecimiento de las bases para sacar al país de la «feudalidad» que le seguía todavía atenazando en el primer tercio del siglo XX.

Si, además, tenemos en cuenta la recepción de la obra en Francia han de considerarse varias cuestiones. De inmediato *La révolution espagnole vue par une républicaine*, por su acogida, supuso la ocasión de recordar la figura de su autora, reparando en las facetas que hicieron de ella una personalidad política e intelectual tanto española como europea de los años 30 (el derecho al voto femenino conseguido en España en 1931 siendo un referente para unos cuantos países europeos). El libro, en sí mismo, supuso además un punto de inflexión. Fue uno de los primeros libros publicados en Francia respecto de la guerra civil y el primero escrito por una mujer, participando dicha obra al debate de la época, al norte de los Pirineos, en torno a la temática de la guerra civil, de sus derivadas y de su eco y alcance en Europa, como ha quedado demostrado en el análisis de su recepción en la prensa francesa. Esta obra presenta, asimismo, el mérito de inscribirse en un género que, por entonces, estaba casi destinado a las grandes personalidades masculinas. La obra campoamoriana explora nuevas declinaciones y desafíos para las escrituras autobiográficas en clave de mujer en tanto que se concibe como una escritura híbrida que le permite a su autora presentarse a sus lectores en su faceta de intelectual, política, feminista y escritora, actora principal de una época histórica clave tanto en España como en Europa. Por todo lo expuesto, concluimos que en el contexto actual francés de patrimonialización de las memorias colectivas de la guerra civil y del exilio republicano¹⁷, queda pendiente la recuperación del olvido de

¹⁷ En cuanto a la traducción al francés o labor de reedición en francés de obras de exiliadas republicanas, nuestra investigación nos ha llevado a identificar en las tres últimas décadas, tan solo dos obras. Remitimos a la obra de Neus Catalá (1994), *Ces femmes espagnoles : de la résistance à la déportation. Témoignages vivants de Barcelone à Ravensbruck*, París, Tiresias o la de Federica Montseny que hemos señalado previamente en nuestro artículo.

Clara Campoamor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGOUSTURES, Aline (2003): «Difficultés ou paradoxes du devoir de mémoire. Les enfants de réfugiés en France». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 70, 12-19.
- ALTED VIGIL, Alicia & Lucienne DOMMERGUE (2003): *El exilio republicano español en Toulouse 1939-1999*. Madrid, UNED.
- AZNAR SOLER, Manuel & José Ramón LÓPEZ GARCÍA (2017): *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano del 39*. Sevilla, editorial Renacimiento (col. «Biblioteca del exilio»), 4 tomos.
- BENASSAR, Bartolomé (2007): «Visages et métamorphoses de l'exil espagnol : 1936-1942», in Danielle Corrado & Viviane Alary (coords.), *Guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 49-56.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (1972): *La guerre civile espagnole et la littérature française*. Paris, Didier.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (1999): «La Guerra Civil de 1936-1939 en las novelas publicadas en español en Francia durante el franquismo por exiliados o residentes en España». *Exils et migrations ibériques au XX^e siècle*, 6, 15-44.
- B.V. [sic] (1937): «Livres à lire et les autres». *Je suis partout*, 1 octobre, 8.
- CAMPOAMOR, Clara (1931): «Un entretien avec Mme Clara Campoamor. La première femme élue député en Espagne». *Excelsior*, 16 juillet, 1 y 3.
- CAMPOAMOR, Clara (1937): *La révolution espagnole vue par une républicaine*. Paris, Plon.
- CAMPOAMOR, Clara (2002 [1937]): *La revolución española vista por una republicana*. Traducción de Eugenia Querada Belmonte. Estudio introductorio, edición y notas de Neus Samblancat. Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Génèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil.
- CHARPENTIER, Jean-Pierre (2019): *Les intellectuels français et la guerre d'Espagne. Une guerre civile par procuration (1936-1939)*. Paris, Félin.
- DE MESSENGER, Henri (1938): «Chronique Littéraire. La vie des livres». *L'Écho d'Alger*, 7 juin, 5.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (1999): *L'exil des républicains espagnols en France, de la guerre civile à la mort de Franco*. Paris, Albin Michel.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2013): «Cultures d'exil. Exil des cultures. L'activité culturelle des républicains espagnols exilés en France». *Exils et migrations ibériques aux XX^e et XXI^e siècles*, 5: 1, 100-118.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2016): «La guerre d'Espagne et les débats chez les intellectuels français». *Bulletin hispanique*, 118: 1, 99-118.

- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2018): «L'exil républicain espagnol: de l'histoire aux mémoires, d'une génération à l'autre». *Exils et migrations ibériques*, 9-10: 1, 472-496.
- D'ALMEIDA, Fabrice & Christian DELPORTE (2003): *Histoire des médias en France de la grande guerre à nos jours*. Paris, Flammarion.
- FAGOAGA, Concha & Paloma SAAVEDRA (1986 [1981]): *Clara Campoamor. La sufragista española*. Madrid, Instituto de la Mujer.
- GUIRAUD, Jean (1937): «Pages littéraires». *La Croix*, 1 août, 3.
- JEAN-DARROUX, Lucienne (1937): «[sin título]». *L'écho d'Alger*, 25 juillet, 4.
- JELINEK, Estelle C. (1986): *The tradition of women's autobiography*. Boston, Twayne.
- KERSHAW, Angela & Angela KIMYONGÜR (2007): *Women in Europe between the wars. Politics, Culture and Society*. Londres, Routledge.
- LALOY, Émile (1937) : «[sin título]». *Le Mercure de France*, 15 septembre, 651-654.
- LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil (coll. «Poétique»).
- MARTÍNEZ, Josebe (2008): *Las santas rojas. Exceso y pasión de Clara Campoamor, Victoria Kent y Margarita Nelken*. Barcelona, Flor de Viento.
- MILLIGAN, Jennifer (1996): *The forgotten generation: French women writers in the inter-war period*. Oxford, Berg.
- QUINCHE, Antoinette (1937): «Notes de la traductrice», in Clara Campoamor, *La révolution espagnole vue par une républicaine*. Paris, Plon, I-V.
- RODRIGO PAREDES, Florentina (2020): «El voto femenino en España a través de la prensa francesa», in Nadia Aït-Bachir et al. (coords.), *El historiador y la prensa: Homenaje a José Miguel Delgado Idarreta*, Logroño, Pilar Prensa, 396-417.
- SAGNES, Sylvie (2013): «Le retour dans le roman français de la retirada», *Ethnologie française*, 43, 43-53.
- SAMBLANCAT, Neus (1997): «Navegando contra Leteo. La memoria transterrada de Constanza de la Mora y de Clara Campoamor». *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 3, 177-189.
- SAMBLANCAT, Neus (2002): «Clara Campoamor, pionera de la modernidad», in Clara Campoamor, *La revolución española vista por una republicana*, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 19-58.
- S.N.D.A (1937): «Revue de presse». *L'Action française*, 18 avril, 4.
- SIMON, Pierre-Henri (1937): *L'Aube*, 17 juillet, 3.
- TAILLOT, Alison (2017): «L'après-guerre d'Espagne des intellectuelles républicaines : l'exil comme espace de (re)configuration et de (re)présentation de soi ?», in Rocío González Naranjo, Carmen Letz & Lauren Lydic, *Déclinaisons des espaces féminins de l'après-conflit*, Limoges, Pulim, 89-104.
- TAVERA, Susana (2005): «La memoria de las vencidas: política, género y exilio en la experiencia republicana». *Ayer*, 60, 197-224.
- UFARTE RUIZ, María José & Francisco COLOMINA SÁNCHEZ, (2018): «El exilio republicano español de 1939 a través de la prensa parisina: análisis comparativo entre *Le Populaire* y *Le Petit Parisien*», in *Estudios sobre el Mensaje periodístico*, 941-956. <http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.59988>.

- VIEDMA GARCÍA, María (2019): «Clara Campoamor, La mujer inapropiable». *Sur. Revista de literatura*, 13. <http://www.sur-revista-de-literatura.com/Paginas13/06MVGMCampoamor.pdf>.
- WINGEATE PIKE, David (1996): «La victoire du Front populaire en (février 36). La réaction de la droite en France». *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 184, 85-92.
- ZARAGOZA PELAYO, Rafael (2012): «Los testimonios de la Tercera España: 70 años de silencio». *Hao*, 28, 191-195.

Évolution des représentations de la diversité culturelle chez les auteurs africains de la migritude

Blaise Michel DJOMALEU KAMADEU

Université de Bamenda

blaisemichel69@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3014-713X>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo observar y comparar la evolución de las representaciones de la diversidad cultural entre los autores africanos a lo largo del tiempo. La investigación, que se centra en obras como *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui; *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Alain Mabanckou y *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, permite mostrar desde un enfoque sociocrítico cómo han evolucionado los niveles de representación de la diversidad cultural en los autores de la *migritud*, a diferencia de las obras publicadas por autores africanos de la *négritude*.

Palabras clave: representaciones, diversidad cultural, autores africanos, migritude, *négritude*.

Résumé

Cet article se propose d'observer et de comparer l'évolution des représentations de la diversité culturelle chez les auteurs africains au fil du temps. L'enquête qui se concentre sur des travaux tels que *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui ; *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, permet de montrer à partir d'une approche sociocritique, comment les niveaux de représentations de la diversité culturelle ont évolué chez les auteurs de la *migritude* contrairement aux œuvres publiées par les auteurs africains de la *négritude*.

Mots-clés : représentations, diversité culturelle, auteurs africains, migritude, *négritude*.

Abstract

This work aims at observing and compare the evolution of representations of cultural diversity among African authors over time. The investigation that focuses on works such as Kossi Efoui's *La fabrique de ceremonies*; *The Negro Grandsons of Vercingetorix* by Alain Mabanckou and *Le ventre de l'Atlantique* by Fatou Diome, based on a sociocritical approach shows how the levels of representation of cultural diversity have evolved among authors of migration in conjunction with works published by African authors of *négritude*.

* Artículo recibido el 9/12/2021, aceptado el 2/06/2022.

Keywords : representations, cultural diversity, african authors, migritude, négritude.

1. Introduction

Lorsque le monde littéraire africain célébrait en 2021 le centenaire de l'attribution du prix Goncourt à l'auteur guyanais René Maran pour son œuvre *Batouala*, une seule question revenait sur toutes les lèvres. Cette production qui avait été considérée comme livre de chevet de Césaire et Senghor avait-elle réussi avec le temps à révolutionner l'esthétique romanesque négro-africaine ? Plusieurs personnes répondraient par l'affirmative pour la seule raison qu'en 2021, le sénégalais Mohamed Mbougar Sarr décrochait également le prix Goncourt, pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes*, une sorte de bonne coïncidence.

Qu'en était-il donc des autres protagonistes qui ont pris la parole au cours de ce siècle passé ? Deux grands groupes d'auteurs se sont démarqués. D'un côté, les écrivains de la négritude, qui se sont engagés dans la défense de la cause des Noirs à partir des années 1930 avec comme exemples Léopold Sédar Senghor, Léon-Gontran Damas et Aimé Césaire, et de l'autre, ceux de la migritude¹, représentés à partir des années 2000 par Alain Mabanckou, Kossi Efoui, Fatou Diome.

Si au cours de ce dernier siècle, les écrivains de la négritude et ceux de la migritude ont partagé plusieurs points communs tels que celui de la conquête des prix littéraires, la représentation de la diversité culturelle dans leurs différentes productions littéraires n'est pas restée sans enjeux. Peut-on affirmer qu'à partir de René Maran, une nette évolution a été enregistrée au niveau de l'expression des réclamations chez les auteurs africains d'expression française ?

Au départ de cette réflexion, une hypothèse : contrairement aux écrivains de la négritude, les auteurs africains de la migritude ont beaucoup fait évoluer les représentations de la diversité culturelle dans leurs différentes productions littéraires. La démonstration s'appuiera sur une approche sociocritique et s'étalera en trois étapes. Dans un premier temps, nous choisirons de circonscrire nos observations aux années 1921-2021. Nous allons nous intéresser à la comparaison entre les contenus des différentes productions sélectionnées ; un champ d'investigation permettant de mieux comprendre l'évolution de la littérature africaine d'expression française à la fin de son premier siècle d'existence. Dans un second temps, outre le critère chronologique, nous prenons le parti de mener notre enquête en concentrant nos regards sur trois productions de trois auteurs de la migritude, *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui ; *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou

¹ Terme utilisé par Jacques Chevrier (2002) pour désigner les écrivains itinérants confrontés à de nouvelles réalités comme l'exil, la migration, le métissage et dont le discours est généralement décentré.

Diome. Dans un dernier temps, nous choisissons de nous concentrer, pour l'essentiel, sur les mutations thématiques exposées par chacun des trois auteurs et touchant directement les questions de société autant sur le continent africain que dans les territoires où ces auteurs résident en permanence, afin de faire ressortir les différentes évolutions intervenues dans les représentations de la diversité culturelle dans les différentes œuvres.

2. Une histoire de la littérature africaine d'expression française fondée sur un socle bien précis (1921-1980)

En réalité, la littérature africaine d'expression française a toujours eu plusieurs missions, dont l'une des plus importantes est de se pencher sur les problèmes qui minent la société. Les auteurs de la négritude qui prenaient le relais après René Maran en 1921 et ce, à partir des années 1930, s'investissaient considérablement dans la défense des valeurs nègres (Senghor, 1948), ainsi que dans la critique du colonialisme (Césaire, 1947). Vers la fin des années 1960, une seconde génération d'écrivains africains s'affirmait à travers le renouvellement du style, la dénonciation des indépendances obtenues par les pays africains (Kourouma, 1968). Dès la fin des années 1970 et le début des années 1980, il ne suffisait plus de s'inscrire uniquement dans la critique du nationalisme, mais il fallait également se pencher sur le manque de réponses aux comportements des nouveaux dirigeants africains, inscrits dans une logique de dictature et même dans les violences.

Mais, avant d'y arriver, S'il fallait résumer la négritude en deux mots, tout le monde retiendrait l'idée d'une défense ardente de la cause du Noir. Une action en perpétuelle métamorphose et qui s'est d'ailleurs renouvelée, traversant plusieurs frontières. Le malaise de l'homme noir a été au départ de sa naissance, avec cette nécessité de refuser la dévalorisation de tout être humain. Pour l'auteur Aimé Césaire, « c'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire » (Césaire, 1955 : 82). Pour Senghor, c'est « l'ensemble des valeurs de civilisation du monde noir » (Senghor, 1974 : 90). En effet, parcourir de nouveau les poèmes de Senghor permet de comprendre comment il s'y prenait pour revendiquer non seulement son appartenance à la race noire mais également les valeurs culturelles des peuples de race noire, comme leur étant propres, vues ici dans *Poème à mon frère blanc* :

Cher frère blanc,
 Quand je suis né, j'étais noir,
 Quand j'ai grandi, j'étais noir,
 Quand je suis au soleil, je suis noir,
 Quand je suis malade, je suis noir,
 Quand je mourrai, je serai noir.
 Tandis que toi, homme blanc,
 Quand tu es né, tu étais rose,

Quand tu as grandi, tu étais blanc,
Quand tu vas au soleil, tu es rouge,
Quand tu as froid, tu es bleu,
Quand tu as peur, tu es vert,
Quand tu es malade, tu es jaune,
Quand tu mourras, tu seras gris.

Alors, de nous deux,

Qui est l'homme de couleur ? (Senghor, 1948)

Le combat contre la discrimination, le rejet du concept de « homme de couleur », permet à Léopold Sédar Senghor de mettre au-devant de la scène mondiale, une négritude renvoyant aux peuples en souffrance et à la lutte pour leur libération. Il s'agit ici d'une production poétique qui juxtapose sens humoristique et revendications majeures. Sans être polémique, ce poème est une revendication péremptoire, face au qualificatif « homme de couleur » attribué aux Noirs. Il contribue au combat pour la reconnaissance de leurs valeurs et de leur identité. Un combat qui a débuté dans les milieux noirs en Amérique, car il faut le constater, l'approche des écrivains noirs américains à l'exemple de Dubois a poussé les pionniers de la Négritude à prendre conscience (Coly, 2015).

En analysant de près la littérature noire américaine avant 1920, il ressort que ses premières productions littéraires se sont concentrées sur la promotion de la conscience collective des noirs américains tout en affichant l'héritage africain, dans le but de construire un socle culturel commun, compris et respecté dans la société américaine et mondiale. La défense de la cause des Noirs telle que pratiquée peut s'apprécier dans cet extrait :

Nous sommes Américains, non seulement par la naissance et par la citoyenneté, mais aussi à travers nos idéaux politiques, notre langue, notre religion. Dépasser ce constat n'affaiblit pas notre américanité. À ce point, nous sommes des Nègres, appartenant à une grande race historique qui, dès l'aube même de la création a dormi, mais d'un œil, dans la forêt sombre de l'hinterland Africain. Nous sommes les premiers fruits de cette nouvelle nation, le signe avant-coureur de ce futur Noir qui est pourtant destiné à adoucir la blancheur de ce présent teutonique. Nous sommes le peuple dont le sens subtil de la chanson a donné à l'Amérique sa musique américaine unique, ses contes de fées américains uniques, sa marque unique de pathos d'humour qui le distingue au milieu de la ploutocratie ambiante et sa folle poursuite de l'argent. En tant que tels, c'est notre devoir de conserver nos forces physiques, nos dons intellectuels, nos idéaux spirituels ; en tant que race, nous devons tendre à l'organisation raciale, à la solidarité raciale, à l'unité raciale afin de réaliser cette humanité,

mais désapprouver sévèrement l'inégalité dans leurs chances de développement (Dubois cité par Abiola, 2008 : 31).

Dans cet extrait, Dubois parvient à remettre un peu d'ordre dans les esprits à travers la profondeur de ses textes et son engagement pour le respect de l'humain. C'est dans cet élan de prise de conscience et par le biais du mouvement de la Négro-Renaissance que se forgeaient le combat commun, la prise de conscience et la révolte chez la plupart des Noirs.

L'origine des liens entre cet extrait de Dubois et les textes produits quelques années après par les principaux auteurs du mouvement de la négritude n'est plus à démontrer. Il s'agit d'ailleurs de la source des influences de la Négro-Renaissance sur la Négritude qui, à son tour, impactera le développement des littératures africaines d'expression française. Et comme l'affirme Césaire :

Doux Seigneur ! [...]
 Oh ! je tiens mon pacte [...]
 Un jour pour nos pieds fraternels
 Un jour pour nos mains sans rancunes
 Un jour pour nos souffles sans méfiance [...] (Césaire, 1947).

Césaire prend le courage de s'exprimer ici dans un style lyrique pour banaliser les faits tout en accusant clairement les complices du désastre. Il va dans le même sens que Dubois qui n'est plus le seul à évoluer sur ce terrain des réclamations. Ces positions et ces engagements des auteurs noirs américains n'ont-ils pas considérablement influencé l'évolution des représentations de la diversité culturelle dans les œuvres des auteurs africains d'expression française ?

3. Une représentation de la diversité culturelle de la périphérie vers le centre

Plusieurs travaux sont parvenus à mettre d'accord le plus grand nombre de lecteurs, non seulement sur la pertinence des apports des auteurs de la Négro-Renaissance, mais également sur la nécessité de la continuité d'un combat contre les inégalités qui touchent les Noirs dans le monde. Une lutte qui d'ailleurs, a évolué progressivement vers une certaine fierté :

Les fondateurs du mouvement de la Négritude (Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor) ont élaboré leurs livres en exprimant les aspirations culturelles et identitaires de leurs peuples, en un temps où il était fréquent d'estimer que l'Afrique n'avait pas d'histoire ni de civilisation : leur entreprise a permis l'émergence dans le monde francophone d'une « fierté noire », comparable à la Negro-Renaissance des Afro-Américains (Kesteloot & Dieng, 2012 : 44).

Kesteloot et Dieng confirment ici la qualité du travail abattu par les fondateurs de la Négritude et qui a été en droite ligne avec cette volonté d'être des pionniers à

donner un autre sens aux études littéraires africaines afin qu'elles soient reconnues comme champ d'études à part entière. Elles ne devraient plus être considérées comme des disciplines périphériques dans les Universités. Le combat prenait ainsi pour la première fois le sens inverse, allant de la périphérie pour être valorisée au centre. En conséquence, comment se sont comportées les différentes thématiques au sein de cette littérature africaine ?

La littérature africaine d'expression française a subi plusieurs mutations et orientations au niveau de ses thématiques, allant des problématiques précoloniales à celles contemporaines en passant par des sujets coloniaux. Cependant, réaliser une nette différence entre les principales périodes reste un véritable jeu à plusieurs inconnues car les productions littéraires réalisées lors de la période précoloniale présentent certaines caractéristiques des périodes postcoloniales et même coloniales. En réalité, les productions littéraires de la période coloniale restent pour la plupart marquées par la marginalité et l'hybridité. Elles sont caractérisées par les points de la modernisation apportée par la colonisation (Lavigne, 2011).

Dans cet ordre d'idées, le renouvellement de générations d'auteurs africains s'est poursuivi avec la mutation croissante des thématiques. Dans la décennie 1950-1960, les écrivains africains s'intéressent beaucoup plus à l'Afrique avec comme centre d'intérêt l'idée de ce lieu de naissance, de ce socle de la culture. Dès les années 1980, va apparaître une nouvelle génération d'écrivains arrivés en occident et contrairement à leurs prédécesseurs, ils offrent un autre regard, non plus véritablement tourné vers l'Afrique, mais plutôt sur leurs propres projets. L'image que renvoient ces écrivains trouve quelques explications ici :

[...] Ils ne se sentent plus en phase avec leur patrie, et du coup l'image de l'Afrique se transforme. L'enjeu identitaire est déterminant, autant que le parcours historique de ces jeunes écrivains. Le monde dans lequel ils évoluent est coloré par les migrations massives et le choc de l'incompréhension avec les sociétés d'accueil (Lavigne, 2011 : 9).

Malgré cette position de Lavigne, il ne faut pas s'écarter du fait que les thématiques subissent une mutation croissante et l'image d'une terre natale qui souffre sous le poids des vices et autres fléaux est restée l'une des réalités les plus décriées par les auteurs africains de la migration. En effet, ces auteurs ont pris le risque de se démarquer sur le fond ainsi que sur la forme, explorant de nouvelles pistes de défense de l'identité, de valorisation de leur culture et de construction d'un autre niveau de fierté, différent de celui de leurs aînés de la négritude. Les idées et l'imagination sont au rendez-vous. Toutefois, la profusion des sujets aurait-elle fait écran à la qualité des résultats attendus de la littérature africaine d'expression française ?

4. Impact de la profusion des sujets sur les résultats attendus de la littérature africaine d'expression française

L'Afrique avait pourtant eu la chance de voir naître sur son sol, des écrivains ayant la capacité et la force mentale pour la construction de son meilleur avenir. Sauf que mal lui en a pris, ces hommes, même s'ils étaient de très bonne intention, avaient fait l'erreur de communiquer beaucoup trop tôt sur leur projet sans avoir mis des garde-fous nécessaires à leur réussite. La preuve, l'Afrique demeure dans une situation où elle n'a jamais retrouvé son unité culturelle, pourtant, ce projet était si cher à Cheikh Anta Diop. L'une des raisons, les visions politiques des décideurs africains étaient désarticulées, des responsables politiques peu ambitieux, des écrivains peu conscients de leurs rôles à jouer dans la société, et au final, un échec cuisant dans le projet de restauration de la conscience historique de l'Afrique à un moment où il fallait absolument le réussir.

L'échec du projet porté par Cheick Anta Diop a laissé la voie à la prolifération des dictatures poussées par des idéologies diverses et qui ont fini par déstabiliser moralement, intellectuellement et économiquement tout le continent africain. Malgré cet échec global, le chaos politique a donné un nouveau souffle au mouvement littéraire africain et de nombreuses voix se sont élevées contre les nouveaux oppresseurs, renouvelant ainsi le paysage littéraire africain. Toutefois, s'il était attendu que de nouveaux écrivains africains puissent contribuer à redonner du sens au projet d'une Afrique repositionnée positivement sur la scène mondiale, il faut mentionner que plusieurs tares ont porté un vrai coup de frein à cette ambition et ce, depuis des décennies. L'environnement est devenu instable et l'espace littéraire africain a pu se transformer en un coin perdu, hanté par des démons qui dérèglent tout ce qui peut faire avancer la société africaine comme exposé dans cet extrait :

Les écrivains de l'Afrique ou de la métropole sont comme hantés par l'inimaginable destin d'une « Afrique fantôme » dont on peut croire que le déni d'existence réponde à une démarche cathartique. Au regard de la réalité du réel, il apparaît évident, que même si l'écrivain africain se fantasme dans le tout-monde, dans le mythe d'un monde de la globalisation, il écrit une conscience stéréotypée du vide dont Sony Labou Tansi disait que l'Afrique est le plus grand producteur mondial. En somme, ni d'ici, ni de là-bas, ce sont des aventuriers de la mémoire qui écrivent pour oublier l'espace et le temps sans la fausse prétention des romantiques de pouvoir changer le monde. Ils se savent foncièrement changés par les mondes qu'ils parcourent. Écrire, c'est témoigner de leur fuite vers les lieux imaginaires (Gbanou, 2006).

Ce cri d'alerte de Komlan Gbanou, posé sur le renouvellement du discours dans la littérature africaine semble aller dans le sens des impacts négatifs de la profusion des sujets sur les résultats attendus de la littérature africaine d'expression française. Il ne

suffit plus de s'inscrire dans un cadre dit de « littérature mondiale » dans le but de plaire à qui que ce soit, mais de se concentrer sur l'objet de sa mission et de comprendre qu'il faut éviter de se retrouver avec la casquette de « grand aventurier de la mémoire », comme l'ont été et le sont encore la plupart des auteurs africains qui, expriment certes la diversité culturelle dans leurs productions littéraires, mais n'impactent pas l'évolution de ses représentations. Si tel est le constat sur les généralités, ne serait-il pas nécessaire de faire un détour sur quelques travaux des auteurs africains de la diaspora, afin d'examiner de près les différentes évolutions des représentations de la diversité culturelle intervenues dans leurs productions littéraires ?

5. Signes de l'évolution des représentations de la diversité culturelle dans les productions littéraires des auteurs africains de la migitude

Le but et le sens de la diversité culturelle ont longtemps été problématiques au sein de la mondialisation, jusqu'à l'apport de nouvelles perspectives dessinées par les Cultural Studies au début des années 1980 (Mattelart, 2005). Il a été constaté selon Mattelart que la déconstruction des concepts d'identité et de culture a eu des répercussions énormes sur la façon de comprendre la diversité culturelle. Il est donc nécessaire pour mieux cerner ce sujet, d'envisager la diversité culturelle non pas seulement à partir des relations culturelles entre nations mais, également à partir des relations culturelles au sein de chaque nation, de chaque pays, de chaque territoire. L'effort à réaliser dans ce cas étant de pouvoir réussir à circonscrire la gamme d'actions publiques et privées liées à la lutte contre les discriminations et au respect des « différences culturelles ».

Kossi Efoui l'a peut-être bien compris lorsqu'il s'est lancé dans son projet de création de La Fabrique des Cérémonies. En analysant l'expression de la diversité culturelle à travers l'exploration du langage utilisé dans cette production, le constat est le suivant. L'auteur convoque des discours qui s'articulent autour de l'histoire de la traite négrière, de l'esclavage, de la colonisation et de la décolonisation des pays africains, du néolibéralisme, avec pour seul objectif, critiquer radicalement la société manipulatrice et dominatrice qui empiète sur les droits des hommes et des citoyens. C'est d'ailleurs ce qu'il faut remarquer dans cet extrait :

[...] scène de la vie parisienne, modèle prometteur : Des lutins affairés sur des échelles à la devanture et sur le toit du magasin d'en face installent de grands panneaux figurant de longues jambes de femmes assises en amazone sur des frigos, des femmes aux chevilles ouvragées caressant du pied une tondeuse à gazon, une portée de chiots jouant avec une grosse boîte sur laquelle est dessinée... Un cochon rose souriant à ses propres côtelettes, une perceuse électrique avec un habillage de vamp terroriste... Et l'enseigne lumineuse rouge clignotant prix cassés prix cassés prix cassés prix (Efoui, 2001 : 37).

En réalité, Kossi Efoui convoque ici la diversité culturelle, l'expose, et multiplie des procédés dans sa création littéraire pour attirer l'attention du lecteur sur le langage comme élément au cœur de la vie sociale, n'accordant pas finalement à la fatalité, la responsabilité des drames. Il réussit à élever à sa manière, le niveau de critique d'un système ayant pour fondement l'exploitation de l'homme par l'homme. L'utilisation d'un narrateur hétérodiégétique dans *La fabrique des cérémonies*, permet par exemple d'exposer les stratégies d'enlèvement à l'époque de la prison Tapiokaville, tel que présenté dans l'extrait suivant :

Des hommes effacés, qu'on ne voyait qu'après les avoir entendus prononcer votre nom, et c'était trop tard. L'un avait déjà ouvert la marche et l'autre la fermait aussitôt. Des hommes sans traces, [...] capables de vous faire disparaître en plein milieu d'une piste de danse, qui les dotaient du pouvoir d'effacement, de camouflage. De traverser les murs et d'apparaître à votre chevet, un sac à la main, leur unique accessoire d'illusionniste, prêts à effectuer ce tour ébouriffant : l'escamotage en public de votre figure. Car il y avait toujours un public, même quand ça avait lieu dans l'obscurité de votre chambre : tous ceux qui avaient fini par ne plus jamais dormir [...]. Un public pour dire le lendemain (et les jours qui suivraient, qui serviraient à marquer l'impensable absence) : Il y a un truc. Pour payer à ces génies du passe-passe le tribut d'admiration craintive qui nourrissait leur pouvoir (Efoui, 2001 :115-116).

Ces résultats le précisent bien. Il y a une certaine tension identitaire qui se dessine dans *La fabrique de cérémonies* et qui marque cette évolution de l'expression de la diversité culturelle, étant donné qu'elle s'écarte des questions ordinaires de société, pour rassembler sans les dissocier dans le même contenu, la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, la décolonisation des pays africains et le néolibéralisme. Si telle est la situation dans cette œuvre de Kossi Efoui, qu'en est-il du cas de Fatou Diome ?

L'expression de la diversité culturelle est également présente chez Fatou Diome dans la mesure où la parole foisonne et est présente sous différentes formes, plurielle, collective. Elle se fait tour à tour et s'expose entre récit et dénonciation. L'auteure a réussi à mettre en place un discours persuasif ainsi qu'une véritable tension entre les différentes prises de paroles. En effet, *Le ventre de l'atlantique* relate l'histoire d'une écrivaine sénégalaise installée en France qui tente de dissuader son jeune frère resté au Sénégal de poursuivre son rêve d'immigrer en France pour intégrer une équipe professionnelle de football. L'intérêt principal de cette production réside dans la mise en scène d'une lutte de pouvoir entre des locuteurs qui opposent entre autres leur parole et leur vision du monde (Dagenais-Perrusse, 2010).

Fatou Diome s'exprime avec une certaine pudeur, puisque l'ensemble des scènes est relaté avec beaucoup de détails pour assurer la fiabilité. Cet ensemble de méthodes conduit à un meilleur positionnement de l'évolution des représentations de la diversité culturelle qu'elle expose à travers ses dénonciations. Elle arrive parfois à se mettre à la place de l'autre pour mieux exprimer ce qu'elle ressent, ce qu'elle souhaite, ce qu'elle ne veut pas voir arriver. Son insistance dans ses prises de paroles permet d'identifier son apport dans l'évolution de ces représentations de la diversité culturelle :

Le rite du Peul exigeait une jeune fille pure, une vierge qui devait tenir le sexe maraboutal, en faisant aller sa main de la terre vers le ciel et du ciel vers la terre, comme lorsqu'on pile du mil, tandis qu'allongé sur le dos entre les jambes de sa patiente, il débiterait des incantations. Coumba, ma tutrice, m'avait réquisitionnée, muselée, en m'annonçant l'horrible sort qui serait le mien, la terrible sanction que les esprits m'infligeraient en cas de refus ou de trahison du secret (Diome, 2002 :179).

Tel qu'observé dans cet extrait, Fatou Diome fait usage de la pluralité des types de discours pour se démarquer des réclamations habituelles des auteurs de la négritude par exemple, en affichant clairement une volonté non seulement de témoigner, mais d'élever la parole dans le but de dénoncer certaines personnes, certains actes, ou même certains traits culturels qui détruisent la société africaine. Fatou Diome ne s'exprime pas seulement sous sa casquette d'Africaine mais se glisse également sous son chapeau de Française pour faire passer ses cris. C'est ainsi qu'elle exprime mieux la situation de l'immigration en France, les problèmes qui en découlent, les sources, les responsables ainsi que les pistes de solutions :

Dans le temps, après la Seconde Guerre mondiale, ils accueilleraient beaucoup de monde, parce qu'ils avaient besoin d'ouvriers pour reconstruire le pays. Ils engageaient en masse des immigrés d'origines diverses qui, chassés par la misère, acceptaient d'aller tutoyer la mort au fond des mines de charbon.

Beaucoup de ces gens ont payé des cotisations pour une retraite qu'ils ne toucheront jamais. Rares sont ceux qui ont vraiment réussi. Les Africains, toutes vagues confondues, vivent en majorité dans des taudis (Diome, 2002 :201).

L'apport de Fatou Diome dans le processus d'évolution des représentations de la diversité culturelle au sein de la littérature africaine d'expression française en général et chez les auteurs de la migritude en particulier est visible dans cet extrait, lorsqu'elle se positionne comme la voix des sans-voix, l'œil des sans-yeux et l'oreille des sans-oreilles. Elle exprime clairement suivant ce qu'elle a constaté, le côté sombre de la participation des immigrés à la reconstruction de la France après la guerre. Elle semble réussir à se positionner du côté de celles et ceux qui peuvent décrier ce qui n'aurait pas

été compris si les explications n'avaient pas été aussi claires. Si les exemples de Kossi Efoui et de Fatou Diome ont permis d'identifier sous un angle précis les premières évolutions des représentations de la diversité culturelle chez les écrivains africains de la migritude, qu'en est-il du cas d'Alain Mabanckou ?

Dans son œuvre *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Alain Mabanckou choisit de guider la plume de son héroïne Hortense Iloki pour peindre la violence aveugle à laquelle les hommes du Viétongo, en proie à leurs démons identitaires se livrent sans fin. Si cette histoire se veut fictionnelle, elle ressemble étrangement à la guerre civile du Congo Brazzaville de 1997 où, les femmes parvenaient à résister à la haine tribale tout en témoignant de l'horreur dont elles étaient les plus grandes victimes. La position de l'écrivain engagé ressort dans cette production littéraire où Alain Mabanckou réussit à dénoncer l'instrumentalisation des questions identitaires à des fins personnelles par la plupart des hommes politiques africains.

L'exploration de cette œuvre d'Alain Mabanckou permet de comprendre le comment et le pourquoi de son positionnement parmi les auteurs ayant effectivement contribué à faire observer les évolutions des représentations de la diversité culturelle dans leurs productions littéraires. Il est jusqu'ici le seul écrivain africain à avoir été invité à la Chaire annuelle de « création artistique » au Collège de France, ceci lors de la saison 2015-2016. Sa leçon inaugurale, *Lettres noires : des ténèbres à la lumière*, n'est d'ailleurs pas passée inaperçue (Mabanckou, 2016).

Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Alain Mabanckou innove au niveau de la tonalité qui y est grave. Il met en lumière le refus de l'autre, le repli sur soi, avec le témoignage de l'héroïne Hortense qui présente la situation des Nordistes et des Sudistes qui s'affrontent. En effet, le Général Edou, l'ancien Président Nordiste, déchu, vient de renverser le Président Sudiste Kabouya, en poste et régulièrement élu cinq ans plus tôt à la tête du pays. Deux couples sont au cœur de cette guerre civile, Kimbembe le Sudiste, époux de Hortense la Nordiste, Gaston le Nordiste, époux de Christiane la Sudiste. Ces deux couples subissent les conséquences tragiques de ce conflit car, les milices Sudistes, les petits-fils nègres de Vercingétorix réussissent à enlever nuitamment le Nordiste Gaston, le faisant disparaître dans la brousse. Hortense a réussi à fuir son domicile et Christiane est frappée et violée. La situation vécue par Hortense peut se résumer ici :

La lecture, comme tout acte d'amour, nécessite de la tendresse, de la finesse et de l'originalité. On doit courtiser un livre, de la même manière qu'on courtise une femme, jusqu'à mériter sa complicité, afin de vivre avec, pour le meilleur et pour le pire... le mariage avec les livres est la seule union qui ne souffre pas du délit d'adultère (Mabanckou, 2002 : 35).

Les souffrances sont certes visibles au Viétongo mais une certaine facilité à banaliser les réalités persiste dans les traditions. D'ailleurs, les gens de la capitale, « les

Mapapouvillois » se permettent d'accuser les habitants de l'autre rive de prendre le travail des Vié tongolais. De même, l'image des occidentaux reste prégnante pour les Vié tongolais. Une réalité qui se retrouve dans cet extrait : « Le nègre est né ainsi. Il donne l'impression de mériter sa propre malédiction. Une médaille et il livre sa mère en steak haché au premier flibustier qui arpente les côtes de son territoire. Avec le sourire en plus » (Mabanckou, 2002 :216).

Si cet extrait renvoie en premier lieu à la critique du nègre dans sa conduite, il permet également de comprendre cette position qu'ont la plupart des Africains sur les occidentaux en général et sur les Blancs en particulier. Il suffit dans ce cas d'explorer les raisons pour lesquelles la classe politique a fait du Blanc le plus parfait des boucs émissaires de tout ce qui arrive aux Africains. Un arrêt sur image sur le discours de l'ancien Premier Ministre permet de constater comment il s'en prend non seulement aux Nordistes Vercingétorix, mais également aux Blancs qui : « Comme des carnassiers, s'agitaient autour des colonies, s'enrichissaient en spoliant, en extorquant, en violant, en fouettant les pauvres nègres hilares et insoucians » (Mabanckou, 2002 : 89).

Alain Mabanckou, à travers cette production littéraire, met en lumière l'évolution des représentations de la diversité culturelle qu'il a longtemps proposée dans ses œuvres. Il a eu l'occasion d'intensifier ses critiques, allant au-delà de ce qu'exposaient les pères fondateurs de la négritude, en s'attaquant non seulement à plusieurs formes d'inégalités sociales, mais également à plusieurs problèmes présents dans la plupart des pays africains, tout en revenant à chaque fois sur le vocable *tribu*, tout comme sur la présence de diverses langues qui se côtoient au Sud comme au Nord.

6. Conclusion

Ce travail avait pour objectif de porter un regard sur les évolutions des représentations de la diversité culturelle chez les auteurs africains de la migritude. Il a permis de constater que ces évolutions sont réelles et marquent le démarquage dans la littérature africaine d'expression française de l'engagement des auteurs africains de la diaspora dans leurs productions littéraires par rapport à leurs aînés de la négritude. Il a permis d'apporter des éclaircissements aux influences successives de la Nègro-Renaissance sur la négritude et sur les littératures africaines d'expression française. Les mutations thématiques ont fait l'objet d'une analyse particulière conduisant à la compréhension des liens entre les problématiques précoloniales, contemporaines et coloniales. Il a été démontré qu'avec l'analyse du corpus constitué de *La fabrique de cérémonies* de Kossi Efoui, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, la contribution des auteurs de la migritude dans la recherche d'un équilibre social tant en Afrique qu'en Occident est véritablement visible et mesurable. Une mesure qui a été réalisée à travers l'étude de l'évolution de la représentation de la diversité culturelle dans différentes productions littéraires. Il serait donc possible de mieux cerner ces propos de Mbembe qui soutient le point de vue selon lequel :

Au cœur du paradigme de la victimisation se trouve, en réalité, une lecture de soi et du monde en tant que série de fatalités. Il n'y a, pense-t-on, ni ironie, ni accident dans l'histoire africaine. Celle-ci serait essentiellement gouvernée par des forces qui nous échappent. La diversité et le désordre du monde ainsi que le caractère ouvert des possibilités historiques sont ramenés, d'autorité, à un cycle, toujours le même, spasmodique, qui se répète un nombre infini de fois, selon la trame d'un complot toujours fomenté par des forces hors de toute atteinte. L'existence elle-même se décline, presque toujours, sur le mode du bégaiement. L'Africain ne serait, au fond, qu'un sujet castré, instrument passif de la jouissance de l'Autre. Dans ces conditions, il ne peut y avoir d'utopie plus radicale que celle qui propose de désertir ou de « quitter le monde » (la déconnexion). L'imagination identitaire se déploie, dans ce cadre, selon une logique du soupçon, de la dénonciation de l'autre et de tout ce qui est différent : le rêve fou d'un monde sans autrui (Mbembe, 2000).

Les auteurs africains de la migritude qui interviennent dans ce travail et, qui ont apporté leur contribution à l'évolution des représentations de la diversité culturelle se sont écartés de ce paradigme de la victimisation soulevé ici par Achille Mbembe. L'hypothèse de départ est ainsi vérifiée car, contrairement à certains auteurs de la littérature africaine qui se sont positionnés comme étant des « aventuriers de la mémoire », avec très peu d'impact visible de leurs écrits sur la société, les écrivains de la Négritude ont pu déclencher les premières représentations de la diversité culturelle après les années 1930, comme constaté dans les extraits de Léopold Sédar Senghor et d'Aimé Césaire.

Quant aux auteurs africains de la Migritude tels que Kossi Efoui, Fatou Diome et Alain Mabanckou, les évolutions des représentations de la diversité culturelle dans leurs écrits ont été un peu plus visibles avec les extraits parcourus. Ces évolutions des représentations défendaient les causes nègres, la discrimination, les inégalités, les dérives de l'immigration, la mauvaise gouvernance, les dictatures présentes dans la plupart des pays africains, l'exploitation abusive des ressources au sein des pays africains, la dépravation des mœurs, le racisme en Europe et en Afrique, les détournements de fonds et de richesses ainsi que les dérives du tribalisme. Dès lors, peut-on prétendre que les évolutions des représentations de la diversité culturelle chez les auteurs africains de la migritude soient dans les mêmes proportions que chez les auteurs francophones de l'Amérique du Nord ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABIOLA, Francis Irele (2008) : *Négritude et condition africaine*. Paris, Karthala.
- CÉSAIRE, Aimé (1947) : *Soleil cou coupé, couteaux midi*. Paris, K.
- CÉSAIRE, Aimé (1955) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence africaine
- CHEVRIER, Jacques (2004) : « Afrique(s)-sur-Seine : autour de la notion de *migrITUDE* ». *Repères, Revue des littératures du Sud*, 155-156 (« Identités littéraires »).
- COLY, Alexandre (2015) : *La réception de la négritude en Afrique lusophone*. Thèse de Doctorat réalisée en cotutelle, sous la direction du Professeur Saulo Neiva et du Professeur Abou Haydara. Université de 'Blaise Pascal (Clermont II) et Université Cheikh Anta de Dakar.
- DAGENAIS-PERRUSSE, Michelle (2010) : *Figures de la parole et parcours d'individuation dans Le ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires pour l'obtention de grade de Maître ès arts.
- DIOME, Fatou (2003) : *Le ventre de l'Atlantique*. Paris, Éditions Anne Carrière.
- DIOP, Cheikh Anta (1954) : *Nations nègres et culture*. Paris, Présence Africaine.
- EFOU, Kossi (2001) : *La fabrique de cérémonies*. Paris, Éditions du Seuil.
- GBANOU, Sélom Komlan (2006) : « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours ». *Revue de l'Université de Moncton*, 37 : 1, 39–66.
- KESTELOOT Lilyan & Bassirou DIENG (2012) : *Négritude et situation coloniale*. Paris, Silex. Nouvelle édition revue et corrigée
- KOUROUMA, Amadou (1970) : *Les Soleils des indépendances*. Paris, Seuil.
- LAVIGNE, Sophie (2011) : *De la négritude à la migrITUDE : une analyse sociologique de la littérature de l'Afrique francophone*. Thèse sous la direction de Jean-François Côté. Université du Québec à Montréal.
- MABANCKOU, Alain (2002) : *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Paris, Le Serpent à Plumes.
- MABANCKOU, Alain : *Lettres noires : des ténèbres à la lumière*. Paris, Collège de France (« Leçons inaugurales du Collège de France »). DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cdf.4413>.
- MARAN, René (1921) : *Batouala, véritable roman nègre*. Paris, Albin Michel.
- MATTELART, Armand (2005) : *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris, La Découverte.
- MATTELART, Tristan (2009) : « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique ». *Culture prospective*, 2 : 2, 1-8.
- MBEMBE, Achille (2000) : « À propos des écritures africaines de soi ». *Politique africaine*, 77, 16-43.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1948) : *Hosties noires. Poèmes*. Paris, Éditions du Seuil.
- SENGHOR, Léopold Sédar (1974) : *Liberté 3 : Négritude et civilisation de l'Universel, discours, conférences*. Paris, Éditions du Seuil.

La polarité négative dans le discours touristique français. Marqueurs adjectivaux et nominaux

Mercedes EURREUTIA CAVERO

Universidad de Murcia

mercedes.eurrutia@um.es

<https://orcid.org/0000-0003-1653-5635>

Aránzazu GIL CASADOMET

Universidad Autónoma de Madrid

aranzazu.gil@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-2339-7429>

Resumen

Apoyándonos en la teoría según la cual la subjetividad se considera gradualmente en términos de propiedades como la afectividad, la evaluación o la objetividad (Kerbrat-Orecchioni, 2008), nos proponemos como objetivo demostrar si ciertas voces adjetivales y nominales, marcadores de polaridad negativa en determinados contextos y sectores lo son también en el ámbito turístico. El análisis realizado (datos contextuales y cotextuales) a partir de un corpus de documentos auténticos en línea, nos permitirá determinar la contribución de dichas voces como marcadores subjetivos de polaridad, positiva o negativa, en dicho sector, replantear su contribución al análisis de estereotipos de pensamiento (Palma, 2006) y redefinir su función como recurso persuasivo determinante, en ciertos casos, en la elección de un potencial destino turístico.

Palabras clave: marcadores de subjetividad, polaridad negativa, voces adjetivales y nominales, discurso turístico francés.

Résumé

Partant de la théorie selon laquelle la subjectivité est progressivement considérée en termes de propriétés telles que l'affectivité, l'évaluation ou l'objectivité (Kerbrat-Orecchioni, 2008), nous nous proposons comme objectif de démontrer si certaines voix adjectives et nominales, marqueurs de la polarité négative dans certains contextes et secteurs jouent ce même rôle dans le domaine du tourisme. L'analyse effectuée (données contextuelles et cotextuelles) à partir d'un corpus de documents authentiques en ligne, nous permettra de déterminer l'apport de ces voix comme marqueurs subjectifs de polarité, positive ou négative, dans ledit secteur, de reconsidérer leur contribution à l'analyse des stéréotypes de pensée (Palma, 2006) et de redéfinir leur fonction comme ressources de persuasion déterminantes, dans certains cas, dans le choix d'une destination touristique potentielle.

Mots clés : marqueurs de subjectivité, polarité négative, voix adjectivales et nominales, discours touristique.

* Artículo recibido el 10/04/2022, aceptado el 25/09/2022.

Abstract

Based on the theory according to which subjectivity is gradually considered in terms of properties such as affectivity, evaluation or objectivity (Kerbrat-Orecchioni, 2008), we propose as an objective to demonstrate if certain adjective and nominal voices, markers of negative polarity in certain contexts and sectors, they are also in the tourism field. The analysis carried out (contextual and contextual data) from a corpus of authentic documents online, will allow us to determine the contribution of these voices as subjective markers of polarity, positive or negative, in said sector, rethink their contribution to the analysis of stereotypes of thought (Palma, 2006) and redefine its function as a decisive persuasive resource, in certain cases, in the choice of a potential tourist destination.

Keywords: subjectivity markers, negative polarity, adjectives and nominal voices, tourist discourse.

1. Introduction

Dans *La science et l'hypothèse*, Henri Poincaré (1917 : 58) écrit : « Il n'y a pas d'espace absolu, nous ne concevons que des mouvements relatifs [...] ». En effet, le principe de relativité compris par Galilée, puis calculé par Lorentz et interprété par Poincaré avant de connaître deux versions finales, relativité restreinte et relativité généralisée, découvertes par Einstein, trouve son application dans le domaine linguistique. Il va de soi que toute unité lexicale est, en un sens, subjective, puisque les « mots » de la langue ne sont jamais que « des symboles substitutifs et interprétatifs des choses » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 44). Contre l'illusion « isomorphiste », la linguistique démontre que les productions discursives qu'autorisent les langues, au niveau général, ainsi que dans les domaines de spécialité comme le tourisme, découpent, à leur manière, l'univers référentiel sur la base d'axes sémantiques arbitraires « programmant », de façon contraignante, les comportements perceptifs et descriptifs de la communauté parlante. Cette constatation, reprise par de nombreux linguistes tels que Fauconnier (1975 ; 1976), Tordesillas (1998 ; 2005), Israel (2001), Palma (2006), Hernández (2006), Giannakidou (2011), parmi tant d'autres, reste complexe étant donné les multiples approches à partir desquelles elle est envisagée.

Dans le but de contribuer à préciser ces productions discursives marquées par la subjectivité, nous nous proposons dans ce travail de recherche de préciser la valeur d'emploi de la polarité dans le discours touristique à partir de l'analyse des voix adjectivales et nominales. Nous avons pour objectif de démontrer comment, dans ce domaine positivement stéréotypé, certaines productions potentiellement à polarité négative s'y glissent tout en adoptant, lorsqu'elles s'actualisent au sein de ce discours spécialisé, des valeurs souvent opposées à ce que l'on pourrait penser au préalable.

2. Cadre théorique

Une brève évocation historique montre comment tout au long du temps les manières d'approcher le phénomène de la polarité ont changé dû à de nouveaux modes d'analyse mais surtout en raison de nouveaux centres d'intérêt apparus dans le domaine logico-linguistique.

Toutefois les questions se répètent à la recherche de réponses satisfaisantes : Comment définir la polarité ? Quels sont les facteurs déclencheurs de la polarité dans le secteur du tourisme ? La polarité négative, existe-t-elle dans ce domaine de spécialité ? Afin de répondre à toutes ces questions il est indispensable de préciser, dans un premier temps, les trois notions de base autour desquelles est articulé ce travail de recherche : subjectivité, polarité et stéréotype.

2.1 Notion de subjectivité

La notion de subjectivité a été l'objet d'étude de l'approche cognitive et computationnelle, de l'approche sémiotique mais on trouve également des tentatives d'une définition linguistique. Néanmoins, dû probablement au fait que la subjectivité n'est initialement pas un concept linguistique, certains linguistes ont pu réaliser une restriction définitionnelle et créer un concept approprié pour la description linguistique :

La subjectivité dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». [...] Or nous tenons que cette subjectivité, qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est ego qui dit ego. Nous trouvons là le fondement de la subjectivité, qui se détermine par le statut linguistique de la personne (Benveniste, 1958 : 259-260).

Lorsque Benveniste définit la subjectivité fondée sur le fonctionnement de la temporalité linguistique il recourt à une approche psychologique de l'individu, tandis qu'il définit une dichotomie entre l'expérience vécue (passé et présent) et l'expérience à venir (prospective).

C'est toutefois sur la base d'éléments attestés et langagiers qu'il définit une explication linguistique du phénomène – à l'instar de Culioli (1999) qui insiste sur cette obligation –, bien que l'analyse sous-jacente puisse relever de la psychologie ou d'un propos relatif au fonctionnement interne du locuteur :

[Subjectivité] [...] c'est le processus par lequel un locuteur se fait sujet grâce, dans et à travers le langage qui en est la condition de possibilité en tant qu'il offre un arsenal de formes grammaticales textualisables permettant l'institution du sujet (LTTR13, 2013 : 6).

En effet, la langue apporte au locuteur des formes grammaticales « textualisables » mais surtout l'instrument de son exercice. Dans cette optique, Tordesillas (1998, 2001) nous rappelle que la subjectivité du locuteur se manifeste dans la sémantique du lexique ainsi que dans la structure sémantique des mots et du discours. Les voix adjectivales et nominales fonctionnent dans la langue comme de possibles marqueurs de la subjectivité grâce à leur signification intrinsèque et au contact avec d'autres éléments discursifs. Plus tard, Tordesillas

(2021 : 270-271) reflète ainsi l'évolution de la redéfinition du concept de subjectivité linguistique au cours des dernières décennies :

Dans l'histoire de la pensée et pendant des siècles, il a été habituel de considérer que la langue représentait la réalité, et, avec cela, de considérer que le sens était objectif, informatif, descriptif et normatif, le formel présidant par ailleurs son essence et établissant de même une relation directe entre la langue et la pensée et le principe d'un sujet parlant unique. [...] Parallèlement à cette conception informative et formelle, qui conduit Saussure, au début du XX^{ème} siècle, à concevoir la langue comme un code, un système de signes codifiés, constituant une structure et instaurant un fonctionnement moyennant des règles, ayant comme but de représenter la réalité, indépendamment de toute subjectivité, de toute énonciation et de tout contexte. [...] Il s'agit de la subjectivité, de l'énonciation, du sens, situés au cœur du développement de la linguistique contemporaine et susceptible d'expliquer le lien langage/langue et langue/discours, de relier la langue à d'autres domaines du fonctionnement langagier et du comportement humain, et de réfléchir sur l'image que l'activité linguistique peut donner d'elle-même en tant qu'activité discursive et/ou sociale.

De son côté, Kerbrat-Orecchioni (1980 : 174) oppose aux lexèmes objectifs, les lexèmes comportant des subjectivèmes particuliers, associés à des échelles, positives ou négatives, de valeurs propres à chaque locuteur :

[...] toute séquence discursive porte la marque de son énonciateur selon des modes et des degrés divers. La seule attitude légitime, c'est d'admettre que toute séquence se localise quelque part sur l'axe qui relie les deux pôles infiniment éloignés de l'objectivité et de la subjectivité ; la seule entreprise rentable, c'est d'essayer d'en identifier, différencier et graduer les divers modes de manifestation. C'est dans ce but que nous avons distingué les « subjectivèmes » affectifs, évaluatifs, modalisateurs et axiologiques et envisagé d'autres lieux d'émergence de la subjectivité.

Toutefois les études menées par Kerbrat-Orecchioni sur le langage évaluatif et les adjectifs axiologiques se situent dans un courant différent de celles réalisées par James R. Martin et Peter R. R. White. L'une s'intéresse à la subjectivité de l'énoncé et l'autre vise à expliquer et à catégoriser le langage évaluatif qui fonctionne dans le discours même si la notion d'axiologie est analysée dans les études de ces deux courants. Selon Kerbrat-Orecchioni (1999), le langage évaluatif est une trace de la subjectivité dans un énoncé, c'est-à-dire une évaluation qualitative ou quantitative d'une cible qui concerne le jugement de valeur du sujet parlant face à cette cible. Même si le langage affectif renvoie à une réaction émotionnelle du sujet parlant par rapport à un objet, cette réaction n'est pas d'évaluation.

D'une manière plus ample, Martin et White (2005), dans le cadre de la linguistique systématique fonctionnelle, considèrent que le langage évaluatif se manifeste dans le discours pour exprimer l'affect, le jugement de valeur d'une cible, l'engagement du sujet parlant dans un discours et le degré de l'évaluation. Nous appuyant sur les théories de ces auteurs, nous caractériserons le langage évaluatif comme le langage dont la finalité est l'expression de la propre évaluation du point de vue de l'attitude, de l'opinion ou de l'affect du sujet parlant par rapport à une cible. Pour ce faire nous centrerons notre attention sur le langage touristique.

Calvi et Bonomi (2008 : 184) expliquent que le lexique du discours touristique comprend des termes qui ont pour but de transmettre des jugements de valeurs dans le but de persuader les destinataires. Cette théorie est confirmée par l'allégation de Mapelli (2013) que la fonction émotive ou expressive et la fonction conative ou directe sont les deux fonctions du langage les plus utilisées dans ce discours spécialisé. Il s'ensuit que les termes valorisants, soit affectifs ou évaluatifs, y jouent un rôle essentiel. En effet, ils évoquent une valorisation du destinataire. Lorsque ce dernier présente ce qu'il dit d'une manière favorable ou valorisante, l'expression est jugée méliorative. Elle est péjorative quand il s'exprime défavorablement ou d'une manière dévalorisante. Ces formulations ont une influence sur le comportement du destinataire. Le langage évaluatif peut, par conséquent, se manifester dans le discours sous des formes diverses telles que le lexique (*Ce parcours familial est un voyage savoureux dans un monde rempli de trésors de folklore*), les constructions syntaxiques telles que la comparaison ou le superlatif (*Venise, l'une des plus belles villes du monde*), l'usage de certaines expressions ou d'autres ressources linguistiques qui opèrent au niveau discursif :

[Açores] Perdues au milieu de l'Océan, ces îles regorgent de végétation, volcans, piscines naturelles, montagnes spectaculaires et cétacés ! On est loin du sable blanc et des cocotiers, plutôt des îles de pirates, paradis perdu de tous les aventuriers. Un terrain de jeux idéal, pour randos à volonté et baignade (<https://www.sans-frontieres.fr/sejour/acoes-colonies-etranger-ados>).

Dans l'exemple ci-dessus les adjectifs *perdues*, *spectaculaires*, *idéal* sont considérés comme évaluatifs puisqu'ils montrent la valeur que l'auteur de cette brochure touristique donne aux substantifs *îles*, *montagnes* et *terrain de jeux* qui reposent implicitement sur la comparaison de la cible avec d'autres objets ciblés.

Dans certains cas, l'évaluation est intégrée dans le discours sous forme d'expression, d'usage, de la rhétorique, de la ponctuation, etc. Voici un exemple illustratif :

Le projet *Sans Frontières* commun à tous
 = Une éducation au voyage par le voyage.
 = Un projet éducatif commun à tous les séjours SF.
 = La sécurité, morale, physique et affective de tous les jeunes qui nous sont confiés : une condition non négociable.

= Un accompagnement avant, pendant et après le séjour par l'équipe permanente SF (<https://www.sans-frontieres.fr/infos-pratiques/recrutement>).

En règle générale, les substantifs *éducation, projet, équipe, accompagnement* ne sont jamais considérés comme évaluatifs alors que dans le passage ci-dessus ils renvoient à une trace de l'évaluation par rapport au mot *projet*. C'est grâce au contexte que ces mots servent à vanter le prestige et la qualité de ces séjours itinérants organisés par la voyageuse française *Sans Frontières* « hors des sentiers battus » tout à fait adaptés à la cible visée (jeunes et adultes, touristes non conventionnels, à la recherche d'un « voyage unique »).

2.1.1. Différentes théories

Tout en étant une notion polémique, la subjectivité, a donné lieu à des théories multiples impossibles de répertorier dans leur totalité. Nous n'ébaucherons que les traits essentiels de celles que nous considérons les plus remarquables :

– *Théorie du subjectivème*. Kerbrat-Orecchioni aborde l'énonciation à partir d'une discussion du schéma de communication formulé par Jakobson (1963). Elle considère que ce schéma contient les éléments minimaux indispensables à toute analyse de l'échange linguistique. Toutefois, elle lui reproche de ne pas comporter suffisamment d'ingrédients et propose de le complexifier afin qu'il rende mieux compte du « territoire » (Kerbrat-Orecchioni, 2008 : 58). Elle construit un cadre énonciatif enrichi prenant en compte, outre les six facteurs fondamentaux de la communication, les mécanismes spécifiques à l'encodage et au décodage, les compétences linguistiques et culturelles propres aux interlocuteurs, leurs déterminations idéologiques, psychologiques, les contraintes de la situation et de l'univers du discours. Par ailleurs, « faute de pouvoir étudier directement l'acte de production, nous chercherons à identifier et décrire les traces de l'acte dans le produit, c'est-à-dire les lieux d'inscription dans la trame énonciative des différents constituants du cadre énonciatif » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 30). Cette description du champ de l'énonciation, du « champ lexologique » selon l'expression de Barthes (1985), est encore prématurée, et Kerbrat-Orecchioni (1980 : 32) choisit de ne s'intéresser, au moins dans un premier temps, qu'aux unités porteuses de ce qu'elle appelle « subjectivème », c'est-à-dire un énonciateur marquant l'inscription et les modalités d'existence du seul locuteur-scripteur dans son discours. L'auteure se propose de repérer tous les indices de la subjectivité dans le discours (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 34-120). Pour ce faire elle propose une grille où les catégories sont dégagées intuitivement à partir d'une analyse référentielle des unités linguistiques. Tout d'abord elle fait une révision des déictiques, unités dont les propriétés sémantiques, différentes de la référence cotextuelle ou de la référence absolue, impliquent une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 36). Dans une

seconde étape, Kerbrat-Orecchioni propose dans son ouvrage une classification sémantique de la subjectivité du lexique. Aux lexèmes objectifs, dont la classe dénominative est relativement stable et délimitée en langue (par exemple les adjectifs de couleur), elle oppose les lexèmes comportant des subjectivèmes précis, associés à des échelles de valeurs propres à chaque locuteur. Il faut citer à ce titre parmi les adjectifs, les adjectifs « affectifs » (*amusant, drôle, sympa*), les « évaluatifs » comportant des traits « axiologiques » associés à une échelle (bien/mal) ou « modalisateurs » associés à une échelle (vrai/faux). Ces classes lexicales ne sont pas stables puisqu'elles renvoient à des systèmes individuels ; de plus, tout élément est susceptible de se charger de traits subjectifs qu'il n'a pas initialement. Une démarche analogue permet de classer les verbes et les substantifs. Enfin, elle conclut après sa recherche consistant à la réalisation d'une grille énonciative appliquée à deux corpus (textes de presse et textes littéraires) que sa grille théorique constitue bien une voie d'accès permettant de caractériser l'inscription du locuteur dans son discours, mais qu'elle laisse échapper encore une foule d'indices de la subjectivité dans les textes, liés, en particulier, aux genres de ceux-ci, à leur « style » et à leur fonctionnement interne. La typologie des discours ne saurait déboucher sur une mesure de taux de subjectivité des textes selon une échelle quantitative unique, tant les procédés impliqués sont différents qualitativement. Toutefois, une première démarche devrait permettre de fonder une typologie linguistique partielle en cherchant les « marques énonciatives qui sont tolérées/refusées par chaque type de discours » et en caractérisant « chaque genre par une combinaison inédite d'énonciatèmes » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 171).

– *Théorie de l'évaluation (Appraisal)*. Le modèle de l'évaluation cognitive dans la genèse de l'émotion ou *appraisal theory of emotion* conçoit que l'épisode émotionnel est conceptualisé comme un ensemble de sous-processus d'évaluations cognitives ayant un impact sur les différentes composantes de l'émotion. Ces évaluations cognitives sont vues comme un processus séquentiel impliqué dans la différenciation des émotions ; par ailleurs, cette théorie de l'évaluation cognitive est partie intégrante du modèle des processus composants décrit par Scherer (2001). Elle a pour but de proposer un cadre conceptuel permettant d'expliquer la différenciation des états émotionnels comme une résultante d'une séquence évaluative d'un *stimulus* ou d'un événement donné et permet de proposer des prédictions concernant des patrons ou pattern d'activations dans différents sous-systèmes de l'organisme. Des versions préliminaires de ce modèle ont été présentées par Grandjean, Sander et Scherer (2005).

– *Modèle informatique du langage de l'évaluation : notion d'analyse automatique de la subjectivité et de l'évaluation*. Le promoteur de ce paradigme est Vernier (2011) dont l'objectif était de créer un modèle informatique du langage de l'évaluation pour des applications de traitement automatique des langues. Pour ce faire, l'auteur a adapté

les recherches réalisées par Kerbrat-Orecchioni (échelle de subjectivité), les modalités discursives pour le français de Charaudeau (1992) et la *Théorie de l'évaluation* de Galatanu (2000). Reprenant le problème de la complexité de la subjectivité avancé par Galatanu (pas indiqué par Kerbrat-Orecchioni), Vernier met en évidence le fait que l'énonciateur extériorise souvent la subjectivité en éludant la présence explicite dans le discours, c'est-à-dire, il l'intègre implicitement dans l'énoncé sans avoir recours à l'usage de ressources linguistiques habituels (pronoms, adjectifs possessifs...).

Les différentes approches de la subjectivité exposées par les théories ci-dessus énoncées nous mènent à la conclusion que ce ne sont pas les formes qui permettent à la subjectivité d'agir dans le langage ; tout au contraire, c'est la subjectivité qui agit dans le langage en s'appropriant des formes comme nous le montrerons par la suite.

2.2 Notion de polarité

Subjectivité et polarité sont deux notions étroitement liées. Il va de soi que les phrases sont objectives ou subjectives. Lorsqu'une phrase est objective, aucune autre tâche fondamentale n'est requise mais lorsqu'une phrase est subjective, ses polarités (positive, négative ou neutre) doivent être estimées.

En effet, les remarques que nous venons de faire ci-dessus nous mènent à la notion de polarité, terme métaphorique, emprunté à la chimie qui renvoie par analogie, en linguistique, à « l'état d'un système dont deux points quelconques présentent des caractéristiques différentes ou opposées » (<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>).

En linguistique, un élément de polarité est un élément lexical qui ne peut apparaître que dans des environnements associés à une polarité grammaticale particulière, affirmative ou négative. Un élément de polarité qui apparaît dans des contextes affirmatifs (positifs) est appelé élément de polarité positive (PPI), et celui qui apparaît dans des contextes négatifs est un élément de polarité négative (NPI). L'environnement dans lequel un élément de polarité est autorisé à apparaître est appelé « contexte de licence ». Dans le cas le plus simple, une déclaration affirmative fournit un contexte de licence pour un PPI, tandis que la négation fournit un contexte de licence pour un NPI. Cependant, il existe de nombreuses complications, et tous les éléments de polarité d'un type donné n'ont pas nécessairement besoin d'avoir exactement le même ensemble de contextes de licence ([https://stringfixer.com/fr/Negative polarity](https://stringfixer.com/fr/Negative%20polarity)).

Nous focaliserons notre attention sur la notion de polarité négative conformément aux objectifs fixés dans notre recherche. Pour cela nous prendrons appui sur un corpus de documents authentiques où les brochures touristiques occupent une place prioritaire. Une brève révision des études menées sur la polarité négative en linguistique telles que celles de Jespersen ([1917], 1962), Palma (2006), Hernández (2006), Larrivée (2007 ; 2012) ou

Giannakidou (2011) révèle comment la plupart des auteurs rapprochent cette notion d'autres phénomènes comme la négation, la quantification et la présupposition. Si pour certains auteurs la polarité négative est une notion liée à la fonction conversationnelle, pour d'autres c'est la portée de la négation qui s'avère essentielle dans sa délimitation. Dans le cas concret du français et de l'espagnol, on remarque un problème ajouté : le manque d'une distinction précise entre les termes à polarité négative (TPN) et les mots négatifs. D'après Palma (2006 : 64), « [polarité négative] Il s'agit d'un phénomène d'influence du contexte sur la possibilité d'occurrence ou le sens d'expressions qui y sont sensibles [...] On peut, pratiquement, définir les termes à polarité négative, et les contextes à polarité négative ».

Giannakidou aborde la notion de polarité négative dans des débats qui utilisent comme facteur déterminant la véridicité, uniquement du point de vue lexical et syntaxique, faisant partie d'une catégorie d'expression que l'on retrouve pratiquement dans toutes les langues : la négation. À son avis, « la sensibilité polaire est une forme de dépendance entre les termes à polarité (TP) et le contexte : les TP seraient des expressions sensibles du fait qu'ils dépendent de certaines propriétés du contexte pour être correctement interprétés » (Giannakidou, 2011 : 1665).

Horn (2000) et Larrivée (2012) mettent en évidence la façon dont la négation peut être marquée linguistiquement à l'aide de la morphologie (préfixes), de la syntaxe (adverbes, coordonnants, déterminants et pronoms, modification des syntagmes et du groupe verbal), de la sémantique (unités lexicales, collocations et locutions) et de la pragmatique (éléments intralinguistiques et extralinguistiques).

Dans le cadre des études portant sur la théorie de l'argumentation dans la langue (Anscombe et Ducrot, 1983), de la polyphonie énonciative (Ducrot, 1980 ; 1984) et des *topoi* (Anscombe, 1995 ; 2001 ; Ducrot, [1988] 1995) plusieurs concepts associés à l'implication de la subjectivité dans la signification des mots et le sens ultime de l'énoncé ont été repris. Ceux qui nous intéressent et sur lesquels nous attirons l'attention sont lesdits *point de vue* et *topoi*, décrits par Tordesillas (1998 ; 2005 ; 2008 ; 2016) dans les termes suivants :

Nous concevons le point de vue comme la conception positive, négative ou neutre, liée à la signification du lexique ; le topos est alors un script de la signification, lié au lexique. [...] Elle est susceptible d'être explicitement marquée : ainsi positive (+) comme par exemple la signification de « vaillant » qui présente « le défi au péril » comme quelque chose de positif (+) ; négatif (-), par ex. la signification qui se trouve à l'origine de « couard » qui décrit « le manque de réponse au péril » comme négatif ; ou neutre (+/-), comme « osé », susceptible de décrire en (+) ou (-) la signification qui est à l'origine « réponse au péril ». Nous qualifierons cette orientation de bipolaire (Tordesillas, 1998 : 48-52).

Selon l'auteure, la polarité est présente dans le lexique dès l'inscription des points de vue dans la langue dans sa conception positive, négative ou neutre faisant partie de sa

signification. En guise de conclusion on peut dire que les apports à la notion de polarité négative de ces différents linguistes mettent en évidence l'inexistence d'un seul facteur rendant compte de la sensibilité des TPN. Les diverses langues emploient des ressources similaires pour créer ce type de combinaisons telles que les expressions que sur une échelle peuvent dénoter les valeurs les moins élevées de ladite échelle. C'est ainsi que lesdites expressions perdent leur valeur référentielle et sont intégrées dans le paradigme de quantification, en fonction de la conceptualisation de la langue. En outre, ces diverses interprétations, qui se combinent souvent entre elles, nous permettent d'affirmer que, même si le champ d'étude de la polarité négative reste restreint, il paraît plus complexe étant donné la prolifération d'explications, fréquemment incompatibles entre elles, et, par conséquent, difficiles à unifier en raison de nouveaux modes d'analyse et notamment de nouveaux centres d'intérêt qui sont apparus en linguistique au cours des dernières années. Toutefois, ces nouvelles approches, en apparence très diverses, tournent autour des traits sémantiques du lexique, des études sur la relation structurelle entre la négation et les éléments qui en dépendent (syntaxe), sur la pragmatique, sur la polyphonie des énoncés négatifs ou sur les notions mentales, c'est-à-dire, les échelles de différente nature ou les interprétations de type cognitif. Afin de contribuer à préciser cette notion, nous nous proposons de montrer, par la suite, nous appuyant sur des exemples précis extraits de notre corpus, comment les aspects essentiels concernés par la relation entre négation et polarité sont de différents ordres qui ne concernent pas seulement la langue naturelle française mais également certains emplois restrictifs résultant de l'application du français aux différents domaines spécialisés tels que les diverses « microlangues » (Balboni, 1989 : 258) qui composent le secteur touristique.

2.3. Notion de stéréotype

Subjectivité et polarité sont deux notions liées à celle de stéréotype. C'est à ce titre que nous proposons ici une réflexion sommaire de stéréotype dans le but de déterminer dans une seconde étape, à travers l'analyse des exemples extraits de notre corpus, le stéréotype tel qu'il se manifeste par les voix adjectivales et nominales subjectives souvent employées dans des phrases génériques correspondant à une image locale du monde exprimée par leurs auteurs. En transformant une expérience individuelle en vérité à valeur générale, ces phrases ne visent pas à expliquer un concept et n'expriment pas non plus des vérités que nous pouvons catégoriser comme générales. Les scripteurs des brochures touristiques se servent souvent implicitement de termes à polarité négative comme stratégie pour stéréotyper de manière positive un groupe de gens aux dépens de l'autre. Selon Amossy et Herscheberg (2009 [1997] : 5-6), « Les notions de stéréotype, cliché, poncif, lieu commun, idée reçue, permettent d'étudier les interactions sociales, la relation des discours aux imaginaires sociaux et, plus largement, le rapport entre langage et société ». En effet, les « images dans notre tête » mises en relief par Lippmann (1946 [1922],) ont fait l'objet de multiples enquêtes. Le mot « stéréotype », forgé en 1789 à partir des mots grecs *steros*, solide et *typos*, caractère, admet différentes interprétations selon l'approche disciplinaire dont il est envisagé. Les psychologues sociaux

en viennent à reconnaître le caractère indispensable du stéréotype « Source d'erreurs et de préjugés » mais également « facteur de cohésion sociale », « élément constructif dans le rapport à soi et à l'Autre » (Fishman, 1956 ; Sillamy, 1980 ; Fischer, 1996 ; Leyens, 1999). L'analyse de la fonction identitaire du stéréotype trouve aujourd'hui, au-delà de la psychologie sociale, un champ ample d'analyse, dans la psychologie culturelle, notamment, interculturelle qui met en évidence la nécessité d'une réorganisation souvent difficile des systèmes des stéréotypes pour la rencontre de cultures différentes. De leur côté, les études cognitives au lieu de considérer les stéréotypes comme des généralisations abusives moralement condamnables, voient dans le recours au stéréotype une démarche « normale ». Selon Leyens, Schardron et Vincent (1999 : 12), la catégorisation et schématisation sont indispensables à la cognition. Ils font la distinction suivante :

Nous insistons sur la distinction entre les *stéréotypes* –le contenu social– et la *stéréotypisation* –le processus individuel qui prend place dans un contexte social et qui est modelé par lui–. Les gens peuvent se passer de certains contenus spécifiques mais pas du processus.

En linguistique la notion de *stéréotypie* est étroitement liée à celle de figement puisqu'une expression stéréotypée se définit comme une expression figée qui s'inscrit régulièrement dans le lexique de la langue. Les membres d'une même communauté linguistique possèdent en commun ces expressions stéréotypées, les stéréotypes phrastiques et les stéréotypes lexicaux. Nous centrerons ici notre attention sur cette dernière notion tout particulièrement pertinente pour notre étude. D'après Anscombe (2001 : 60-61),

Le stéréotype d'un terme est une suite ouverte de phrases attachées à ce terme qui définit sa signification. Chaque phrase du stéréotype est, pour le terme considéré, une phrase stéréotypique. Par ailleurs, nous parlons en tant que membres d'une communauté linguistique et, cette communauté peut varier selon les circonstances. Il pourra donc se faire qu'à l'intérieur du stéréotype d'un terme, certaines phrases stéréotypiques puissent être antinomiques : ce fait n'est pas gênant tant qu'il n'y a pas de possibilité de les utiliser simultanément dans une même énonciation.

En accord avec cet auteur nous pensons que lorsque nous nous exprimons dans le domaine du tourisme, nous faisons un emploi restrictif des voix nominales et adjectivales dont les occurrences correspondent fréquemment à l'activation d'un ou de plusieurs énoncés stéréotypiques, parfois à polarité négative, comme nous le montrerons par la suite. Toutefois, dans la mesure où le stéréotype représente la ou les idée(s) conventionnellement attachées au terme, il faut considérer que certains énoncés stéréotypiques, propres au discours touristique, peuvent être erronés.

3. Hypothèse de départ

Partant de l’hypothèse selon laquelle sous une image, souvent stéréotypée, pré-supposée positive du discours touristique, des voix adjectivales et nominales apparemment à polarité négative s’y glissent parfois à des finalités diverses, nous nous proposons de démêler les valeurs implicites liées à ces unités, et d’étudier leur fonctionnement au sein de ce discours spécialisé. L’analyse de certaines marques à polarité, inhérentes à l’emploi des voix adjectivales et nominales au sein du discours touristique, démontrera comment l’usage de certains modalisateurs négatifs résulte efficace soit pour mettre en valeur des aspects mélioratifs des énoncés, soit à titre préventif, soit pour accentuer certains paramètres négatifs concernant le domaine touristique, la plupart d’entre eux liés à la notion stéréotypée du « tourisme de masse ».

4. Corpus et méthodologie de recherche

Pour ce faire nous avons pris appui sur une méthodologie fondée sur la linguistique de corpus. Le moteur de recherche de la plateforme *Sketch Engine*, « un outil de travail sur corpus qui sert à l’appui numérique de l’étude du fonctionnement des langues » (Kilgarriff *et al.*, 2014 : 34), nous a permis, dans une première étape, de créer un corpus spécialisé dans le domaine du tourisme composé de 128 URL logées dans 30 pages web (*cf.* Annexe) de promotion touristique, consacrées à la vente de voyages et paquets touristiques ainsi qu’à la propre organisation du voyage. Puis, nous avons procédé à faire un échantillonnage aléatoire des voix adjectivales et nominales comprenant 158.362 tokens. Voici le diagramme de barres contenant un échantillon représentatif de l’usage total des unités lexicales de notre corpus :

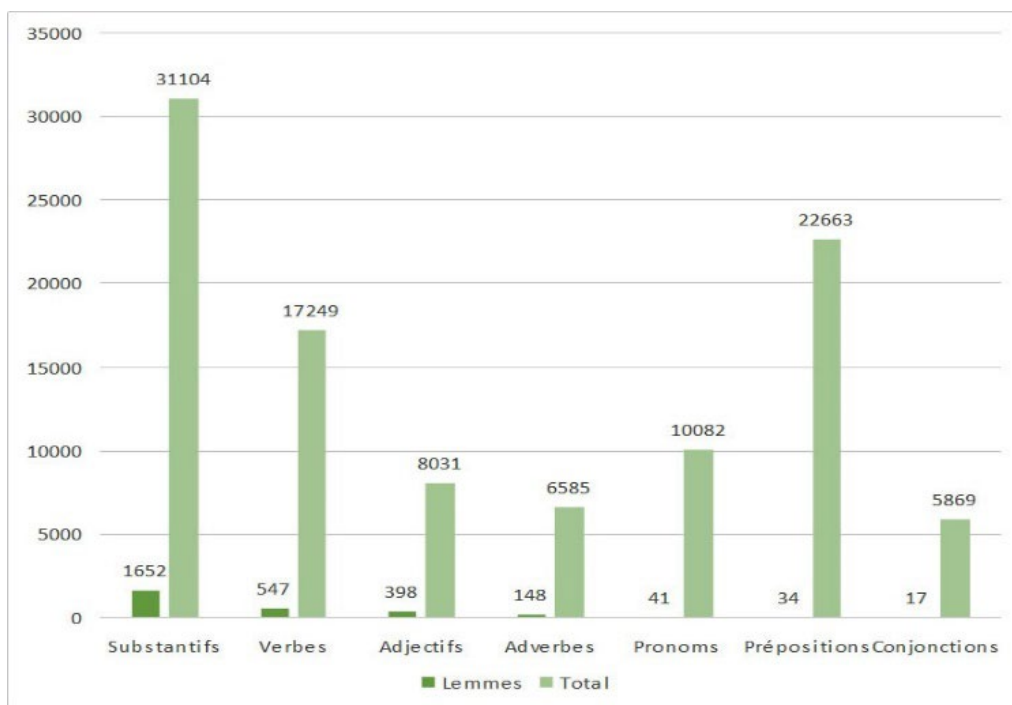


Figure 1 : Échantillonnage représentatif des unités lexicales du corpus.

Ce graphique contient un échantillon représentatif chiffré de l'usage total des unités lexicales de notre corpus. En vert foncé sont comptabilisés les unités lemmatisées correspondant aux substantifs, verbes, adjectifs, adverbes, pronoms, prépositions et conjonctions. L'ordre de l'axe horizontal révèle ces quantités. Quant aux barres en vert clair, elles répondent au nombre de toutes les unités lexicales en contexte. En ce qui concerne la recherche isolée d'adjectifs et de substantifs les résultats ont été les suivants : 398 lemmes adjectivaux et 1652 lemmes nominaux. L'analyse quantitative, point de départ de la présente étude, nous a permis de passer, dans une seconde étape, à l'analyse qualitative proprement dite qui a consisté à faire une révision de tous les adjectifs et substantifs du corpus afin de noter la polarité isolée et en contexte de chaque unité lexicale concernée, en fonction de ses collocations. Trois étapes se sont donc ensuivies dans nos démarches méthodologiques : d'abord, une catégorisation du *score* par rapport à ces collocations ; ensuite, une caractérisation grammaticale du *score* et enfin une analyse du discours insistant sur la *polarité négative* au sein de ce domaine de spécialité, soit déductible de l'emploi négatif ou neutre du mot concerné, soit des aspects négatifs ou marqués neutres du message ultime de l'énoncé.

5. Analyse des données et évaluation des résultats

5.2 Voix adjectivales

5.2.1 Adjectifs subjectifs : classement

Selon notre hypothèse, les voix adjectivales mises en œuvre dans le domaine du tourisme participent à la construction d'une représentation discursive accomplie par l'acte locutoire. Comme pour les voix nominales, les jugements négatifs estimés dans des cas concrets répondent soit à des appréciations du sujet parlant fondées sur des données objectives, même officielles soit à des estimations arbitraires. L'étude réalisée révèle que la polarité négative dans ce secteur est, dans la plupart des cas, liée aux centres d'intérêt précis ayant rapport avec les effets néfastes du « tourisme de masse » et son impact sur l'environnement comme la dégradation de la nature ou les désastres écologiques ; le danger provoqué par le risque des catastrophes naturelles telles que les séismes, les inondations, les cyclons, etc., – de là les recommandations par rapport aux saisons ou aux mois les plus propices pour réaliser un certain voyage – ; la peur de contracter quelques maladies comme le paludisme, la fièvre typhoïde, l'encéphalite japonaise, etc., – d'où les vaccins obligatoires ou recommandés –, et notamment, le fait de devenir victime de la délinquance ou d'une éventuelle attaque terroriste. Les conseils publiés sur les sites web du *Ministère des Affaires Étrangères*, des Ambassades et des Consulats ainsi que sur les sites web diplomatiques telles que *France diplomatie* (www.diplomatie.gouv.fr) sont assez stricts à ce sujet. Sous la rubrique « Risques encourus et recommandations associées » les voix adjectivales à polarité négative se multiplient en référence aux pays

comme le Sénégal, potentiellement dangereux, portant sur des axes clé tels que la délinquance et/ou la criminalité¹ :

(1) <Les déplacements interurbains sont *déconseillés* de nuit en raison de l'absence d'éclairage public et de la présence de piétons sur les routes>.

(2) <Il est recommandé de ne pas porter de manière ostentatoire d'objets qui pourraient attirer l'attention des voleurs à la tire et des pickpockets ; de s'abstenir de circuler en voiture vitres ouvertes et portes non verrouillées ; de ne pas circuler à pied le soir dans les rues mal éclairées ou peu fréquentées>.

La cybercriminalité. Des annonces sur Internet des services diplomatiques préviennent le touriste de nombreuses (3) <pratiques *frauduleuses*>, du besoin (4) <d'être *vigilant* s'agissant des affaires de chantage aux images *compromettantes*>.

Risques naturels :

(5) <Lors de la saison des pluies, de violents orages peuvent s'abattre sur le Sénégal, provoquant une soudaine montée des eaux et bloquant les voies terrestres, y compris à Dakar>. /

(6) <Il est vivement déconseillé d'utiliser son véhicule lors des épisodes orageux>. / (7) <de nombreux volcans qui de temps en temps se réveillent>. / (8) <risques/lieux de catastrophes naturelles>. / (9) <problèmes/désastres écologiques>. / (10) <dommages environnementaux>.

Le terrorisme. Dans le contexte des attentats qui ont frappé certains pays de l'Europe ainsi que de la zone CEDEAO (Communauté Économique des États de l'Afrique de l'Ouest), il convient de tenir compte de la menace terroriste sur les pays Européens et Africains, tout particulièrement de l'Afrique de l'Ouest, tel qu'on peut le constater dans les énoncés suivants :

(11) <renforcement *préventif* des mesures de sécurité> / (12) <contrôle *strict* des visiteurs> / (13) <protection *armée*> / (14) <vérification *aléatoire* avant l'embarquement> / (15) <zones frontalières *déstabilisées*> / (16) <axe routier *déconseillé*> / (17) <incidents *sécuritaires*> / (18) <zone de vigilance *renforcée*> / (19) <quartiers *chauds*> / (20) <pays *violent, dangereux, corrompu*>.

Il s'agit, en définitive, d'emplois adjectivaux à connotations péjoratives lorsqu'ils sont associés à un certain endroit et qui dénotent la préoccupation de la part du gouvernement et des voyageurs sur la sécurité du touriste potentiel. Certaines de ces voix adjectivales, en principe non marquées négativement, adoptent des connotations négatives du substantif auquel elles modifient, répondant par ce fait à une évocation subjective des événements, d'après le locuteur. Bien des aspects évoqués tels que (21) <problèmes/désastres *écologiques*>, (22) <risques/dommages *environnementaux*> laissent entrevoir l'évolution qui s'est produite au cours de dernières décennies dans la conscience sociale qui met en avant des valeurs telles que

¹ Pour la consultation des sources des exemples analysés tout au long du texte cf: Annexe.

le respect de la nature et de l'environnement ; des préoccupations, auparavant moins évidentes. L'analyse qualitative des adjectifs sélectionnés faisant partie de notre corpus, révèle donc comment les énoncés dans lesquels ces voix adjectivales sont évoquées, s'inscrivent, selon les contextes, dans au moins l'une de trois opérations suivantes : dénotation du réel, expression d'une stratégie argumentative, ajustement entre le sens des énoncés et leur repérage physique, psychologique et social. Nous centrerons notre attention sur des aspects psychopragmatiques. Le modèle que nous allons présenter et retravailler répond à ce critère :

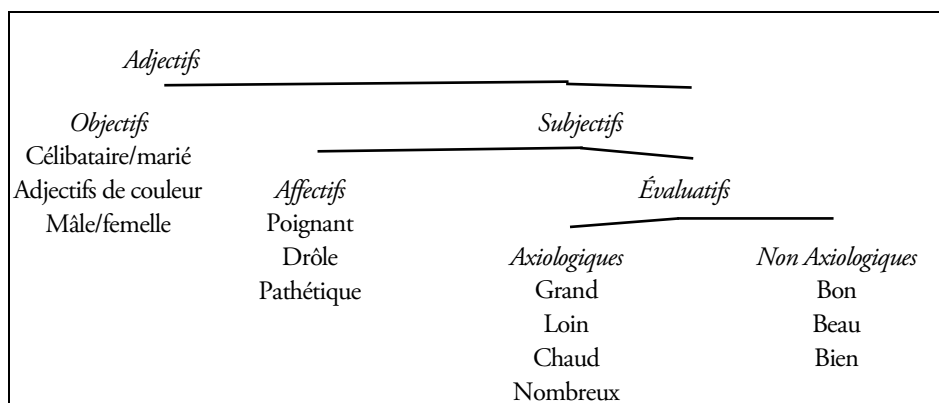


Figure 2 : Classification des adjectifs (Kerbrat-Orecchioni, 1980).

Les catégories que Kerbrat-Orecchioni distingue dans son ouvrage sont celles qui constituent le niveau interprétatif du langage et qui relèvent du cadre de l'énonciation. Ces deux paramètres de base sur lesquels repose toute production langagière répondent à l'observation selon laquelle « les propriétés pragmatiques de l'énonciation se trouveraient être sémantiquement marquées » (Brockway, 1982 : 18). L'auteur divise les adjectifs évaluatifs en adjectifs axiologiques (ex. *beau, bon, bien*), c'est-à-dire, ceux qui portent sur l'objet qu'ils qualifient un jugement de valeur, positif ou négatif, et non axiologiques, ceux qui expriment une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent. Cette évaluation se produit sans jugement de valeur et engagement affectif du locuteur (ex. *grand, loin, chaud, nombreux*) (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 109). En outre, en citant Ducrot (1975), Kerbrat-Orecchioni note que l'évaluation n'implique pas toujours un « jugement de valeur », c'est pour cela que dans la terminologie de cette chercheuse les axiologiques constituent une sous-classe des évaluatifs.

5.2.2 Adjectifs subjectifs affectifs et évaluatifs

Selon Kerbrat-Orecchioni (1980 ; 2008), les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent une réaction émotionnelle du sujet parlant face à cet objet. Comme on a vu par de nombreux exemples ci-dessus analysés, la valeur affective peut être inhérente à l'adjectif ou, au contraire, solidaire d'un signifiant prosodique ou syntaxique. Ce sont souvent nos connaissances extralinguistiques celles qui permettent de prédire, de façon très subjective, la polarité de certains termes. C'est ainsi qu'à une époque

où on est de plus en plus conscients de la destruction de la planète, les touristes engagés avec les thèmes environnementaux sont à la recherche d'un tourisme écologique et bien souvent, d'un tourisme expérientiel caractérisé par la recherche de nouveaux atouts. Cela justifie la polarité négative de certaines voix adjectivales marquant les effets néfastes du « tourisme de masse » sur la nature et l'environnement. À la manière de la publicité sociétale, l'emploi restrictif de ces voix cherche à provoquer une réaction positive chez le destinataire, à le « faire agir ».

Nous constatons donc, malgré la critique formulée par Viallon (2013), comment les brochures touristiques analysées sont surchargées de voix adjectivales appréciatives ou affectives différemment combinées avec d'autres voix servant à exprimer la polarité (positive, négative ou neutre). Pour le montrer nous ferons tout particulièrement attention à l'emploi restrictif de certaines ressources linguistiques que nous exposerons par la suite :

– Exagérations et hyperboles

Pour Argoni (2012 : 6), la valeur des adjectifs affectifs et évaluatifs est souvent mise en relief par des adverbes. Les exagérations ou les hyperboles se succèdent dans le discours touristique afin de mettre en exergue une destination ou un endroit précis. En effet, pour répondre aux besoins de touristes, de plus en plus exigeants, les images stéréotypées ne suffisent pas ; le voyageur potentiel doit être surpris par la nouveauté de la description, de sorte qu'il « vive » l'expérience décrite dans la brochure. Ces appréciations sont énoncées dans le 95% des cas de manière positive ; même les adjectifs, implicitement négatifs, se caractérisent par un emploi qui cherche à mettre en valeur un aspect positif de l'idée exprimée. Dans cette optique se situe l'adjectif *effréné* dont la polarité négative est toujours associée à deux notions étroitement liées : « consommation effrénée » ayant pour conséquence le « désastre écologique » :

(23) <Consommation *effrénée* et *désastre* écologique se combinent pour assombrir l'éclat de la perle indonésienne si prisée des touristes occidentaux>.

Cet exemple montre comment la sensibilité polaire est une forme de dépendance entre les termes à polarité (*effrénée*) et le contexte (*désastre, assombrir*).

Les termes à polarité négative seraient, comme l'affirme Giannakidou (2011 : 57), « des expressions sensibles du fait qu'elles dépendent de certaines propriétés du contexte pour être correctement interprétées » ; voici un exemple illustratif :

(24) <Bali est menacée au point qu'elle pourrait, à terme, devenir méconnaissable : Les effets cumulés du tourisme de masse, d'une consommation *effrénée* et d'un *désastre* écologique se combinent au point que les plus lucides d'entre les Balinais commencent à tirer la sonnette d'alarme>.

Cette expression métaphorique emphatique, « sonnette d'alarme », évoquée par l'auteur de ce texte cherche à attirer l'attention du touriste potentiel pour le rendre respectueux envers la nature de l'île. Cet exemple met en évidence comment valeur affective et évaluative

coexistent à des degrés divers dans certaines voix adjectivales polysémiques qui présentent une duplicité d'intentions. Toutefois, la notion de « territoire vierge » associé à Bali est ambiguë. L'idée du touriste français, européen ou autre, en quête d'exotisme et des paysages de la nature sauvage avec son pendant humain, n'est pas seulement un cliché. Plus précisément, c'est un cliché qui résulte d'une modalité essentielle d'interaction entre cette île et l'extérieur, à savoir, le tourisme de masse. Bien que les images stéréotypées de certains pays, qui contribuent à la promotion d'une certaine destination touristique, sont souvent, comme on peut le constater à cet exemple, fort éloignées de la réalité quotidienne, elles gardent un sens dans la mesure où ce sont celles qui viennent chercher les touristes. Et tel qu'on peut le constater à la lecture des sites web faisant partie de notre corpus, tout un secteur professionnel et institutionnel spécialisé dans le domaine du tourisme ne dédaigne pas, à l'occasion, à leur donner satisfaction.

– Polysémie

La valeur polysémique de certaines voix adjectivales permet, selon le contexte d'emploi, de dégager certains emplois à polarité négative. Prenons comme exemple l'adjectif *cher*,

I. Qui est aimé ; pour qui l'on éprouve une vive affection. *Les êtres qui lui sont chers.*

(FORMULES DE POLITESSE) *Cher Monsieur.* — nom *Mon cher, ma chère.*

(CHOSSES) *Cher à :* considéré comme précieux par. *Son souvenir nous est cher.*

(ATTRIBUT OU APRÈS LE NOM)

D'un prix élevé. → coûteux, onéreux ; opposé à *bon marché.* *Une voiture très chère.*

Qui exige de grandes dépenses. → dispendieux. *La vie est chère à Paris* (→ *cherté*).

Qui pratique des prix élevés. *Ce magasin est cher* (<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cher>).

Nous pouvons le classer taxinomiquement de la façon suivante : 1^{er} sens : amour, couple ; 2^e sens : commerce, transaction ; 3^e sens : prix, cherté. Ces deux dernières notions sont étroitement liées à tel point que nous proposons d'unifier le sens de *cher* en deux sens : le premier, en rapport avec « l'amour, le sentiment amoureux » et le second, ayant trait avec le « commerce, l'argent ». L'adjectif *cher* est modélisé dans le domaine du tourisme comme ayant le second sens. Toutefois cet adjectif implique une évaluation qualitative ou quantitative, selon le sens avec lequel il s'actualise dans le discours et en fonction de l'objet dénoté par le substantif qu'il détermine.

(25) < [...] auparavant les voyageurs n'étaient pas les mêmes. Si les routards constituaient déjà une catégorie à part qui se contentait de peu, les voyageurs de l'époque étaient plutôt aisés. En effet, voyager était un loisir assez *cher*. Le milieu du tourisme restait aux mains des

agences de voyage et les compagnies aériennes nationales n'avaient pas la moindre concurrence. Aujourd'hui la situation est diverse>.

Dans le sens de 'coûteux', l'adjectif *cher*, à polarité négative, est employé dans ce contexte soit pour opposer le prix des voyages à deux périodes chronologiquement différentes, comme dans l'exemple précédent, soit afin d'évoquer positivement le service rendu par un tour-opérateur concret, soit comme dans le cas suivant, pour se rapprocher affectivement du touriste par un clin d'œil complice. Dans ce dernier cas, la polarité négative reste neutralisée :

(26) <[...] Il faut voir les autres tours opérateurs et négocier directement avec eux pour qu'ils passent vous chercher à votre hôtel. Cela vaut aussi pour tous les clubs présents dans l'hôtel qui vous feront payer les activités bien plus *chères* que si vous passez par un club situé en dehors de l'hôtel>.

– Structures comparatives opposées

Comme nous le rappellent Neveu et Roig (2019) les structures comparatives opposées y sont fréquentes :

(27) <Le Mexique, c'est un pays relativement *bon marché*. Certains coins sont bien plus *chers* comme Tulum par exemple, mais la vie est, en générale, moins *chère* qu'en France. Bref, voilà des raisons pour y retourner !>.

– Échelles graduelles

Il est à remarquer comme l'annonçaient déjà Hadermann, Pierrard et Raemdonck (2010), le rôle des adverbes en tant que modulateurs scalaires qui favorisent la gradation sémantique croissante ou décroissante :

(28) <La vie en Alaska est relativement chère>.

(29) <Dans l'Agence de voyage de nouvelle génération, *Worldia*, tout est en ligne, itinéraire personnalisable, affichage des prix et dispo en temps réel, réservation en quelques clics. Moins cher qu'une agence traditionnelle, mais qui vous permettra de créer, à votre guise, votre voyage selon vos envies et budget>.

(30) <Le Nicaragua est maintenant un pays sûr et beaucoup moins cher que le Costa Rica>.

Cette gradation croissante (*relativement chère, moins cher, beaucoup moins cher*) sert à atténuer la polarité négative implicite de l'adjectif *cher* mettant en évidence de possibles avantages économiques qui présente un pays par rapport à l'autre.

La polarité, en principe négative, de la voix adjectivale *cher* dans le sens de 'plus coûteux', devient positive dans certains exemples tels que :

(31) <Vous pouvez faire Puerto Vallarta en bus de nuit dans une compagnie plus *chère* pour le confort et puis pour ne pas prendre des risques>.

Dans ce contexte, l'adjectif *chère* devient positif sous l'effet positif des deux compléments de finalité coordonnés qui le suivent et qui justifient, à ce titre, le prix additionnellement payé, car le « confort » et la « sécurité » du touriste sont des atouts « hors prix » pour n'importe quel voyage.

– Couplés d'adjectifs opposés

Enfin, nous avons étudié des couplés d'adjectifs opposés en tant que marqueurs polaires tels que *grand/petit*, *long/court*, *haut/bas*, *faible/fort*, etc. Cela nous a permis de constater comment dans ces paires opposées ou antonymes, c'est le membre positif celui qui projette son argument dans un degré allant d'un point plus grand vers un point plus petit. Dans le cas de l'élément négatif, c'est l'inverse qui se produit. On pourrait parler, par conséquent, d'échelles de deux directions car l'une est orientée positivement tandis que l'autre l'est négativement. C'est ce que Horn *et al.* (2000) appelle « verticalité », c'est-à-dire une version simplifiée de la relation entre polarité et monotonie qui confirme le rôle central que l'implication monotone, croissante ou décroissante, semble jouer dans l'explication du fonctionnement de la polarité. En effet, l'implication peut être observée dans ce domaine (les relations antonymiques et graduelles dans les adjectifs) fortement liée à la codification lexicale. Voici cinq exemples servant à illustrer cette notion.

Exemple 1 : *négatif*–*positif*. L'adjectif *négatif* apparaît 35 fois, la plupart à sens positif ; toutefois, dans l'occurrence suivante nous pouvons apprécier, malgré sa valeur positive, une légère nuance négative sous-entendue lorsque nous parlons des « commentaires négatifs » car, même s'ils restent « rares », ils existent : (32) <[touristes] leurs souvenirs de vacances [...] les commentaires *négatifs* restent rares>. Néanmoins lorsque cet adjectif apparaît en opposition avec positif, ce qui arrive dans de nombreux exemples, il a pour but, dans le discours touristique, de mettre en exergue les avantages d'un certain service rendu ou d'insister sur les répercussions de l'activité touristique dans une certaine région. Pour cela on a recours fréquemment à des structures comparatives argumentatives servant à mettre en avant les avantages et les inconvénients :

(33) <Aujourd'hui un aller-retour à 70€ pour Cracovie est presque considéré comme cher ! La conséquence est d'abord *positive* : le tourisme n'est plus une activité de luxe. Sans cette démocratisation du secteur, il aurait été impossible de voyager autant. Il s'agit probablement de l'un des plus grands progrès de la 2ème moitié du XXème siècle. La conséquence est aussi *negative* : le tourisme semble devenir une activité proche du supermarché>.

Il est à remarquer la dissymétrie dans le fonctionnement, à titre comparatif, des adjectifs *positif* et *négatif*. L'adjectif *négatif* est ici marqué, il conserve sa valeur polaire. En revanche, l'adjectif *positif*, non marqué, est pourvu d'une plus grande élasticité sémantique et peut, dans certains cas, cesser d'exprimer l'idée de supériorité par rapport à une norme moyenne : lorsqu'il s'agit simplement de comparer X et Y sans les confronter à une norme extérieure, c'est le terme non marqué que l'on choisit. Cette dissymétrie opère également dans le cas particulier des adjectifs dimensionnels.

D'après nous, il faut accepter l'existence de degré dans l'actualisation des valeurs sémantiques : certaines s'imposent avec évidence tandis que d'autres agissent seulement sur l'interprétation sans que le locuteur puisse être accusé de mensonge ni le récepteur de contresens car, en réalité, ils interprètent différemment l'énoncé. Toutefois il faut admettre

l'existence, dans les espaces sémantiques, de « zones marécageuses, dans lesquelles on patauge avec aisance ou gaucherie, rouerie ou candeur, délice ou déplaisir, et avec lesquelles il faut bien en tout cas composer » (Palma, 2006 : 64).

La gradation croissante à polarité négative ne sert qu'à accentuer, comme dans les exemples suivants, les effets du tourisme de masse : des « effets négatifs » même « néfastes »

(34) <Les effets *négatifs* du tourisme de masse en Islande. [...] on peut se demander si ce tourisme de masse est une aubaine pour l'Islande, pays où la nature est très fragile. De plus, le respect des pistes est essentiel au milieu d'un environnement qui demande à être protégé>.

(35) <Les gouvernements nationaux ou les responsables locaux des sites en danger tentent d'imposer localement de nouveaux règlements pour limiter les effets *négatifs* du tourisme de masse [...] La ville de Venise a fini par interdire l'entrée des immenses paquebots de croisière dans la lacune>.

Exemple 2 : *froid – chaud*. Dans le cas des non axiologiques, l'usage des adjectifs évaluatifs est relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée. Ils sont à caractère gradable. Exemples : *long – court* ; *grand – petit* ; *clair – obscur*, *froid – chaud*, etc. Prenons l'exemple suivant :

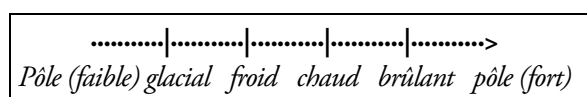


Figure 3 : Échelle de température.

Fauconnier (1975 ; 1976) lie la polarité à l'existence d'échelles pragmatiques qui structurent le lexique. D'après cet auteur, l'utilisation comme argument, d'une extrémité d'échelle pragmatique dans un contexte approprié prend une valeur exemplaire pour l'ensemble de l'échelle. Cette propriété est largement indépendante de la négation. Dans cet exemple, extrait de notre corpus, on ne remarque pas cet emploi : les adjectifs « brûlant » et « glacial » n'apparaissent jamais en contexte pour exprimer la polarité négative mais dans leur sens littéral. En revanche, « froid » et « chaud » sont souvent employés, variant leur interprétation en fonction du contexte. Ainsi, l'adjectif *chaud* qualifiant le climat, la mer..., est toujours évoqué comme argument de séduction selon le public ciblé ; sa polarité est positive :

(36) <Lors de votre voyage en République Dominicaine les eaux *chaudes* et transparentes des Caraïbes sauront inmanquablement vous séduire>.

D'autres sèmes y sont fréquemment associés (*chaud, été, rallongement du jour, belles et longues soirées*) :

(37) <Voyagez à Madrid. Ne manquez pas le grand spectacle de la relève solennelle chaque mois (prochaine édition : le 6 juin). C'est l'été, il fait *chaud* mais les jours rallongent : c'est le moment de profiter de belles et longues soirées jusqu'au bout de la nuit>.

L'adjectif *chaud* apparaît toujours associé à la notion de relax, de détente, en référence aux liquides soit aux bains d'eau chaude (*source naturelle, eaux thermales, spa*) soit aux boissons (*réconfortantes*) :

(38) <Vous avez besoin de souffler sans avoir les enfants sur le dos ? Alors, venez-vous détendre à Saint-Lary dans des bains *chauds* et bouillonnants, à vous dégourdir les jambes après l'ascension au Pic du Midi [...] La détente au spa thermal *Aquensis*, vous attend [...]>.

(39) <En traversant le pays du Sud au Nord, nous n'avons croisé que quelques rares véhicules [...] Au refuge, nous étions seuls avec notre pot d'eau *chaude*, assez réconfortant [...]>.

L'adjectif *chaud* a une polarité neutre en allusion aux geysers, sources d'eau chaude (*chaud*, inhérent au mot *geyser*) :

(40) <La zone des geysers et sources *chaudes* est actuellement recouverte d'une couche de glace très glissante qui a causé plusieurs chutes. L'Agence Islandaise de l'Environnement a proposé de sabler la zone pour la sécuriser>.

Par contre, l'adjectif *froid* acquiert, selon le contexte, différentes connotations, soit positives : (41) <Ouvrez les yeux et suivez le guide ! Parcourez le Canada grâce à notre équipe. Découvrez les immenses étendues *froides* et sauvages du continent nord-américain !>.

Ou négatives :

(42) <L'Islande est souvent considérée par les touristes comme un pays gris, *froid*, cher>.

(43) <Si vous n'aimez pas le *froid*, beaucoup de pays peuvent vous accueillir pour vous permettre de passer des vacances inoubliables [...]>.

(44) <Faites attention à certains campings car les infrastructures ne sont pas toujours adaptées, l'eau *froide* décourage certains touristes potentiels>.

Exemple 3 : *long – court*. En ce qui concerne le couple *long – court*, on constate que l'adjectif *long* est implicitement employé dans un sens positif lorsqu'il est associé à l'environnement et au besoin de prendre des mesures pour préserver les parcs nationaux ainsi que les populations autochtones de possibles « invasions » touristiques.

(45) <Droit d'entrée au parc national des Galápagos. L'attente est souvent *longue*>.

En revanche, il est employé dans un sens négatif en référence aux « *longues queues* » à faire pour pouvoir avoir accès aux monuments, pour monter sur des manèges d'un parc thématique, assister à une représentation artistique ou à un événement culturel, notamment pendant la période des vacances. Cependant des solutions optionnelles sont offertes aujourd'hui aux touristes pour éviter des situations pareilles. Cela représente une rupture par rapport à ces clichés à polarité négative auxquels on était habitués jusqu'à présent :

(46) <Finies les *longues queues* à faire pour monter sur les attractions. Il vous suffit pour cela d'insérer votre billet d'entrée dans la machine FASTPASS devant l'attraction que vous souhaitez faire et de revenir à l'heure qui vous est allouée pour profiter de l'attraction en quelques minutes. [...] Les clients de certains hôtels Disney bénéficient d'un accès encore plus rapide grâce au VIP FASTPASS>.

Exemple 4 : *grand – petit*. En ce qui concerne le couple opposé *grand – petit*, il est à remarquer la polarité positive ou négative de l'adjectif *grand* lorsqu'il est associé à des voix nominales matérielles et objectives telles que « grands ressorts », « grandes plages », « grands hôtels », etc. Tout cela évidemment en fonction des préférences touristiques du locuteur. Cet adjectif est

toujours positif dans « grand plaisir », « grand succès », « grand rêve », « grand plan », en définitive, lorsqu'il modifie des noms abstraits, subjectifs, positifs. Il est à polarité négative lorsqu'il agit comme modificateur de certains substantifs subjectifs, abstraits, à forte charge négative comme « grand échec », « grande déception », « grand dommage », que l'on trouve sur certains documents touristiques, à titre préventif, insérés dans des structures syntaxiques précédées de « pour éviter/si vous ne voulez pas (un grand échec) il faut [...] » ainsi qu'en rapport avec le « tourisme de masse » :

(47) <Les indicateurs n'incitent pas à l'optimisme : des centaines d'hôtels absorbent une *grande* partie des réserves d'eau douce. Chaque chambre d'un quatre-étoiles en consomme 300 litres par jour. Bali devra faire face à une crise de ressources en eau potable>.

(48) <Bali, où le tourisme a défiguré une *grande* partie du littoral, reste encore un lieu empreint de magie>.

De son côté *petit*, exprime toujours une valeur affective comme le montrent les exemples suivants : (49) < En été, la visite des musées de Valencia est presque une étape obligatoire, pour trouver un *petit* coin de fraîcheur mais aussi parce que la qualité des expositions permanentes vaut le détour>. (50) <la visite du *petit* jardin secret>. (51) <acheter un *petit* souvenir>. (52) <se faire un *petit* plaisir>. L'emploi de cet adjectif apparaît pour la plupart associé aux traditions, à la culture (53) <la visite du *petit* temple au village>, à l'exaltation des valeurs identitaires ; dans ces usages il est marqué d'une forte polarité positive. Toutefois, sa polarité est neutre lorsqu'il est lexicalisé :

(54) <à Copenhague nous avons visité la *petite* sirène>.

(55) <nous avons pris le *petit* déjeuner à l'hôtel>.

Puis, dans de rares cas, il exprime une polarité négative, en référence à l'avenir :

(56) <Dans quelques années, le pays va complètement changer. Regardez l'exemple des grands magasins parisiens qui ne sont plus faits pour les parisiens mais pour les touristes (aisés) asiatiques ou américains. Il est évident que le pays sera détruit *petit à petit*. C'est dommage !>.

Exemple 5 : *ancien, vieux - moderne, nouveau*. Enfin ces couples adjectivaux opposés illustrent bien la notion de stéréotype déjà avancée précédemment. Comme nous rappellent Amossy et Herschbert, il y a des stéréotypes de pensée liés à la valeur axiologique et à la cible de l'évaluation dans le contexte touristique, c'est à dire « des stéréotypes concernant la culture regardante et des stéréotypes référés à la culture regardée » ([1997], 2009 : 59). Le concept du stéréotype dépend de la norme sociale et culturelle de l'énonciateur qui évalue une cible appartenant à d'autres cultures. Prenons comme exemple illustratif les adjectifs « ancien », « vieux » et leurs opposés « moderne », « nouveau/nouvel/nouvelle ». Dans le livre de Mohamed Ahmed *Le tourisme et les voyages dans l'Égypte Ancienne* (2017), l'adjectif « ancien » est employé comme adjectif qualificatif. Toutefois cet adjectif porte souvent une valeur axiologique dans le contexte touristique comme montrent les exemples ci-dessous :

(57) <Lors du parcours de la Basse-Normandie une visite obligatoire est celle de la plus *ancienne* église catholique, de la fin du XIII^e siècle, Notre-Dame de Turqueville, dans le département de la Manche>.

(58) <Situé à côté de Lyon, cet établissement sans prétention mais agréable, propose des bungalows ventilés déjà *anciens* alignés sur un ample terrain>.

(59) <Il n'est pas forcément intéressant de rester dormir ici, cet établissement bas de gamme, trop *vieux*, manque sérieusement d'entretien et n'est guère recommandable>.

Il est évident que dans des guides touristiques, certaines remarques ont pour but de souligner l'importance d'un lieu ou d'un objet. Ainsi, nous remarquons très souvent que le procédé du superlatif et l'approche lexicale complète une valeur axiologique. En consultant le contexte de l'exemple (57), l'auteur n'utilise pas l'adjectif « ancien » dans la structure du superlatif seulement pour décrire l'état de l'église mais pour énoncer son évaluation positive sur celle-ci : cette église, construite il y a longtemps, est devenue une authentique œuvre d'art. Au contraire, dans l'exemple (58) des bungalows ventilés déjà anciens, l'adjectif « ancien » modifié par l'adverbe « déjà » porte une valeur négative. Dans cet exemple la valeur négative de « vieux » est renforcée par le groupe adjectival « bas de gamme » (59). D'après le repérage des adjectifs « ancien » et « vieux » dans notre corpus nous pouvons conclure que, dans les discours touristiques, les adjectifs liés à l'âge d'un objet ou d'un lieu, tels qu' « ancien » et « vieux », portent sémantiquement une valeur axiologique. Ils expriment une polarité positive quand ils se réfèrent aux sites touristiques à des objets anciens à valeur historique. Par contre, lorsqu'ils sont liés au contexte de la commodité, des équipements ou du logement, ces adjectifs deviennent négatifs. Ils s'opposent dans ce contexte à « moderne » et à « nouveau ». C'est dans ce sens que le cas des adjectifs « ancien » et « vieux » peuvent être considérés comme stéréotypes de pensée du discours touristique. En guise de conclusion et en fonction de tous ces exemples que nous venons d'analyser, nous réaffirmons avec Laffont (1994 : 31) que les adjectifs comme tous les autres mots de la langue fonctionnent comme des « praxèmes », c'est-à-dire qu'ils connotent, à des degrés divers, les différentes pratiques caractéristiques de la société qui les manipule. En effet, les adjectifs comme tous les autres mots d'une langue sont souvent marqués du point de vue culturel. Le poids culturel du lexique d'une langue n'apparaît pas seulement dans sa globalité, dans un cadre contrastif, c'est-à-dire de confrontation entre langues mais également au niveau de la propre langue car, comme nous le rappelle Galisson (1995 : 6), « la culture est mobilisée et actualisée dans et par les mots de tous les discours dont le but n'est pas l'étude de la culture pour elle-même ». Il n'est pas indispensable la mise en contraste de deux langues pour qu'on puisse parler de « lexiculture ». Dans cette même lignée Pruvost (1999 : 405) écrit : « Le vocabulaire palpite au gré de la culture qui le sous-tend dans un réseau sans cesse irrigué sémantiquement par la civilisation environnante ». Dans le secteur touristique, les adjectifs charrient toutes sortes de jugements interprétatifs « subjectifs », inscrits dans l'inconscient linguistique de la communauté qui les emploie. Prenons comme exemple le Nunavik québécois, une « percée » francophone dans

l'Arctique canadien, où l'interprétation du sens des adjectifs « froid » et « chaud » n'a rien à avoir avec celle d'un Français ou d'un Belge ou celui des adjectifs « dangereux » et « sécuritaire », dont leur interprétation varie considérablement dépendant du pays voire de la région ou de la ville où ils sont actualisés ; citons à titre comparatif le degré de dangerosité qui peut entraîner faire une promenade sur la corniche d'une ville comme Dakar au Sénégal ou la faire dans une autre ville comme La Rochelle, en France. Nous retrouvons donc derrière l'emploi de ces adjectifs l'influence du contenu socioculturel inscrit dans les documents ici analysés. Enfin, un autre exemple nous permettra de bien illustrer cette notion, nous faisons référence aux adjectifs « poli » et « impoli ». Le thème de la politesse est classé dans la sous-catégorie sanction sociale éthique variable selon la culture et les traditions de chaque communauté. Dans notre corpus touristique, nous trouvons des cibles d'une évaluation à travers l'adjectif axiologique « impoli » :

(60) <En France, il est convenu de terminer son assiette. Cela montre aux maîtres de maison ou au chef cuisiner que le repas servi a été apprécié. Mais, en revanche, il est *impoli* de finir le plat, à moins d'avoir été invité à le faire par le maître ou la maîtresse de maison. Ces derniers s'abstiendront de mettre la pression à leurs invités avec la traditionnelle formule 'il faut finir'. Dans les pays asiatiques, terminer son assiette signifie que l'on a encore faim. Cela indique à l'hôte qu'il n'a pas préparé suffisamment de nourriture. C'est une offense à son hospitalité. Il faut donc laisser un peu de nourriture au coin de l'assiette>.

Le choc culturel existe entre deux pays francophones comme le Maroc où (61) <Il est *impoli* de porter, dans les zones rurales, les vêtements moulants ou très décolletés, les jupes courtes pour les femmes et les shorts pour les hommes. Même si les Marocains ont l'habitude des touristes, une tenue de ce type peut choquer> et la France où cette attitude serait aujourd'hui impensable. Cela nous mène à affirmer que ces « praxèmes » véhiculent souvent des normes de référence, propres à l'énonciateur francophone, que les destinataires acceptent positivement ou négativement. En outre, les valeurs affectées aux contenus socio-culturels véhiculés par les textes ici analysés peuvent être considérées en tant que facteurs d'interprétation conformes à la culture du public ciblé et non pas comme des « distorsions culturelles » ou des « intrusions dans la culture d'origine », compréhensibles pour Carrell (1990 : 18) par la non-coïncidence entre les schémas de contenu en présence. À notre avis, c'est justement cette « non coïncidence » ce qui captive l'intérêt du destinataire – touriste potentiel – qui se sent attiré par « l'inconnu », par des « valeurs exotiques » qui l'incitent à la rêverie.

3.2 Voix nominales

La polarité négative dans la signification des voix nominales est présente dans le discours touristique. Dans un discours touristique d'une agence de voyages dont l'objectif principal est la vente de paquets de vacances ou de promotions de voyages, les propriétés sémantiques de la polarité déterminent le comportement des autres éléments de la phrase et par ailleurs, contribuent à une compréhension concrète du sens ultime du discours. Tel que Corblin (1994) l'explique, nous concevons un item lexical négatif déclenchant la présence d'une

négation dans la représentation sémantique de la phrase. Les substantifs de la langue française peuvent être aussi définis à partir de leur rôle de marqueurs de subjectivité faisant véhiculer une tendance significative dans leur emploi.

Les traits de subjectivité sont notoires dans des cas comme <une *consommation* effrénée>, <un *problème* d'insécurité>, <le *danger* de mort>, <le *tourisme* de masse>, <le *manque* de budget>, <le *manque* de parkings>, <des *limites* temporaires> ou <un *impact* négatif>. Parmi ceux qui sont conçus dans une échelle d'affectivité ou d'évaluation lexicale selon la terminologie orecchionienne, l'emploi de ces subjectivèmes est dû à multiples dérivations d'une pensée subjective et des stéréotypes appartenant à l'ensemble d'une communauté linguistique. Les jugements négatifs appréciés dans ces cas concrets sont motifs d'une appréciation du sujet parlant et non d'une objectivité interne dans la signification. C'est ainsi que ces subjectivèmes sont compris lors de son usage avec un autre élément du discours, notamment les voix adjectivales. Le trait le plus présent dans ces occurrences est l'axiologique selon le cadre descriptif de Kerbrat-Orecchioni. Pour qualifier une unité lexicale en relation avec le signifiant et le dénoté. Ainsi, la production de certains cas comme <*consommation* effrénée> ou <*impact* négatif> projette un jugement évaluatif de dépréciation sur le dénoté sans lequel les voix nominales n'auraient pas de référence subjective. Voyons les exemples suivants :

(62) <*Consommation* effrénée et désastre écologique se combinent pour assombrir l'éclat de la perle indonésienne si prisée des touristes occidentaux>.

(63) <Les difficultés de la protection des espèces animales emblématiques de l'Afrique comme le rhinocéros ou l'éléphant inquiètent les professionnels du tourisme, qui redoutent qu'elles ne freinent le flot des visiteurs étrangers sur le continent. À l'évidence, elles ont un *impact* négatif – a résumé cette semaine le patron de l'Association du tourisme africain (ATA), *Naledi Khabo*>.

La comparaison avec d'autres occurrences des substantifs « consommation » et « impact » font fleurir la polarité, en sens de point de vue positif ou neutre selon Tordesillas (2005 ; 2016), qui interviendrait dans la signification intrinsèque de la langue comme *vecteur directeur* :

(64) <J'ai parlé de ce rapport avec une jeune d'origine franco-costaricienne qui a étudié le développement durable et travaille dans un lodge du secteur de l'écotourisme pour savoir s'il y avait eu des progrès sur cette question. Selon elle, cela continue malheureusement, compte tenu de l'expansion agricole et urbaine du Costa Rica, qui ne respecte pas les règles de protection des sources de captage d'eau pour la *consommation* humaine>.

(65) <Les changements affectent aussi les comportements des médias, et donc l'image des pays arabes et donc le comportement des touristes (par exemple, l'*impact* médiatique des manifestations de rue)>.

(66) <Cette année plus que jamais on entend beaucoup parler de commerce local, de valorisation des produits locaux, de *consommation* responsable, d'écologie. Nous avons la chance de vivre dans un département où la gastronomie et l'art de vivre font partie intégrante de la culture locale, les touristes nous envient alors profitons de nos richesses !>.

(67) < Ces effets sont plutôt des effets de moyen terme mais l'annonce de changements notables dans ces domaines peuvent avoir un *impact* rapide pour améliorer le climat de confiance dont la reprise de l'activité touristique a besoin >.

Ainsi, <consommation humaine> ou <impact médiatique> seraient compris par un auditoire cible comme des subjectivèmes à polarité neutre, en étant les adjectifs « humaine » et « médiatique » ceux qui neutralisent la gradation interne des substantifs. Outre ces occurrences, <consommation responsable> et <impact rapide> sont conçus dans un sens positif déterminé par les adjectifs « responsable » et « rapide ».

Voyons d'autres exemples de discours touristique où la subjectivité langagière et la polarité sont présentes :

(68) <Des activités gratuites peuvent faire le choix d'une destination. Présenter les bons plans et offres promotionnelles, mais attention aux *limites* temporelles de ces informations >.

(69) <Les Balinais restent des gens profondément attachés à leur religion et à leur culture, ils passent beaucoup de temps dans les temples, respectent les rites. Mais le *tourisme de masse* bouleverse les pratiques >.

(70) <Bali, à partir des années 1970, est vraiment devenue une destination touristique, explique Wayan Suardana, responsable de l'ONG Walhi, qui bataille pour la préservation de l'environnement. Mais au début, il s'agissait plutôt de tourisme culturel. Aujourd'hui, on assiste à un *tourisme de masse*. Et c'est bien le problème !>.

Les <limites temporelles> relèvent d'un emploi aussi affectif qu'évaluatif en sachant que l'énoncé cité avertit aux touristes d'une alerte et en supposant que l'opinion stéréotypée du sujet parlant soit réalisée au niveau de la structure lexématique est portée sur l'action d'une limitation ou d'un impact bouleversant une situation d'origine à un changement cible (Jamrozik, 1988). Une dernière occurrence de voix nominale à caractère objectif est l'unité <tourisme de masse>, elle est sous-entendue par certains dans sa signification neutre et par d'autres comme un problème survenu de la publicité et de l'abus des vacanciers. D'autres occurrences comme <combattre les *clichés*>, <la *crainte* permanente> ou <une grande *retombée*> apparaissent dans la portée de ce qui est stéréotypiquement considéré négatif et qui, en réalité, peut être compris comme un marqueur polarisé :

(71) <Pas facile, effectivement, de *combattre les clichés*, mais c'est mot après mot, réflexion après réflexion, un échange sincère après l'autre... que les généralités tombent au profit de l'individu rencontré >.

(72) <La *crainte permanente* de se faire arnaquer fausse la relation, crispe les rencontres ... et au final empêche de profiter pleinement de son voyage >.

(73) <La première étape est de définir sa cible (*backpacker*, CSP++, famille, LGBT, ...) car tous les blogs n'ont pas le même public. Ensuite, il faut travailler avec les plus populaires pour assurer une plus *grande retombée* >.

On déduit que les stratégies différentes de communication dans un discours peuvent apprécier des marqueurs polarisés entraînant la validation du contenu stéréotypique associé au lexique (Palma, 2006). <Combattre les *clichés*>, <la *crainte* permanente> ou <une grande

retombée> sont émis par un ou plusieurs locuteurs en tenant compte des voix des énonciateurs, c'est-à-dire, d'une communauté linguistique, voire culturelle. En ce sens, un stéréotype touristique vient marquer sur l'appréciation de subjectivèmes *cliché*, *crainte* ou *retombée*. <Le manque de budget> ou <le manque de parking> peuvent donner un sens interprété et donc une polarité différente. Le manque de budget ne permet pas de séjourner et le manque de parking peut le faire mais il faut garer la voiture ailleurs. Les exemples en contexte sont :

(74) <Le *manque de budget* n'est pas une excuse !>.

(75) <L'Île de Skye n'est pas seulement la plus grande île d'Ecosse, mais c'est aussi la plus accessible. En effet, un pont la relie au continent. Il est ainsi très facile d'accéder à ses merveilles pour les milliers de touristes. Le *manque de parkings* impose aux voitures un stationnement anarchique le long de la route>.

Nous considérons qu'il y a un facteur commun aux deux occurrences de « manque » : l'emploi lexical implique une polarité négative scalaire, plus ou moins importante pour atteindre l'objectif du sujet parlant. Partant de cette possibilité, d'autres cas comme le « danger de mort » ne fournit pas le même statut lexical au substantif « danger ». Il semble nécessaire pour interpréter les deux occurrences la configuration négative dans sa signification au même niveau scalaire, cela présuppose au même titre l'état affectif du danger : (76) <Une vague a happé six personnes qui furent en *danger* de mort avec une eau à zéro degré. Elles ont eu la chance d'être secourues par un guide local qui les a tirées de l'eau glacée>. Un dernier exemple binaire permettant la polarité négative et la classification axiologique est un *problème d'insécurité* : (77) <Vous avez tort, le Mexique est considéré comme un pays avec des *problèmes d'insécurité*, mais il n'y a pas d'attaques dans tous les coins>. La nature du groupe peut être très différente mais il suffit que l'association soit possible entre les deux substantifs pour que le point de vue négatif demeure. Les problèmes et les limites amènent des circonstances adverses qui ne positivent pas le résultat désiré par le sujet parlant. Décrire les processus internes de la langue au niveau du lexique entretient des traits significatifs procédant de la polarité conçue dans la signification même de la particule substantivée. Nous avons donné un aperçu de différentes occurrences possibles qui peuvent se poser à propos de la subjectivité négative dans la substantivité concernant le discours de la publicité touristique. Parler de la signification de subjectivèmes et de la subjectivité intrinsèque autour du concept de polarité entraîne une description du sens du lexique (Tordesillas, 2008). L'explication sémantique comprend des traits affectifs et évaluatifs décrivant la signification interne des voix nominales. Il nous reste à vérifier d'autres types de discours touristique d'ordre social afin de peaufiner les recherches attendues et étant donné la rare variété récupérée de substantifs à polarité négative.

4. Conclusions

Dans ce travail de recherche nous nous sommes intéressées à la possible existence d'un lexique à polarité négative dans le domaine du tourisme. Nous avons repéré à cet effet

les voix adjectivales et nominales de notre corpus, et nous avons observé, d'après les occurrences analysées, si dès une perspective sémantique les ressources linguistiques, marqueurs de la polarité négative des mots, étaient d'application ou non au sein du discours touristique.

Pour parvenir à tel résultat nous avons classé, par notation manuelle, les potentielles voix adjectivales et nominales à polarité négative dans ce secteur spécialisé. Les résultats de cette expérience ont mis en évidence que, parmi les 398 adjectifs et les 1652 substantifs, il n'y a qu'une petite quantité, environ 5 % des cas, difficilement mesurable de voix adjectivales et nominales à polarité négative compte tenu de la pluralité polysémique de certaines occurrences.

Notre hypothèse se vérifie lorsqu'une visée stéréotypée peut être alors déclenchée par l'emploi particulier de ces voix, conçues dans un premier moment à caractère négatif mais neutre ou positif dans une deuxième étape qui détermine en fin de compte le sens ultime de l'énoncé. L'emploi de ces voix adjectivales et nominales dans un système d'extraction d'informations montre, par conséquent, que les résultats de la classification du lexique, présent dans les documents touristiques ici analysés, sont notamment positifs. La négativité resterait neutre et dans la majorité des cas ne servirait qu'à renforcer la positivité des occurrences, apparemment négatives, tel que nous avons constaté par de nombreux exemples ci-dessus cités. En fonction de tout cela, nous réaffirmons comment la « subjectivité » du discours est marquée au niveau linguistique car « Delimitamos la naturaleza según las líneas establecidas por nuestra lengua. Ningún individuo, por muy libre que se considere, puede describirla con absoluta imparcialidad dadas las limitaciones impuestas por su interpretación » (Whorf, 1971: 72).

En ce qui concerne les choix linguistiques dans le domaine du tourisme nous pouvons conclure que l'emploi des voix adjectivales et nominales dans ce discours spécialisé se fonde sur une double norme : interne à l'objet support de la qualité et spécifique du locuteur ; c'est-à-dire, interprétative, dans l'opération dénotative et énonciative, dans l'opération expressive. Des facteurs psycho-pragmatiques, logiques et sociaux, assez divers, interviennent dans la sensibilité polaire, comme on a pu le constater, déterminant les déclencheurs ou éléments favorisant le sens positif ou négatif, les éléments compatibles avec le sens des mots ou items à polarité positive ou négative, le propre sens positif ou négatif ainsi que d'autres sens en relation avec lui, en tant que cause et conséquence de la présence des deux aspects précédents.

Par ailleurs, notamment dans un domaine multidisciplinaire comme le touristique, il faudrait ajouter des notions liées à la fonction conversationnelle, où des échelles sont utilisées pour obtenir des effets rhétoriques particuliers faisant référence à un point scalaire minimum qui transforme l'expression en une proposition maximalement emphatique.

Enfin, nous constatons comment les voix adjectivales et nominales à polarité négative qui s'y glissent parfois dans le discours touristique, sauf dans les discours informatifs publiés par des organismes officiels de consultation recommandée avant l'organisation d'un

voyage, ont, dans la plupart des cas, une fonction très concrète : mettre en avant la *positivation* de ce secteur économique très porteur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AHMED, Mohamed (2017) : *Le tourisme et les voyages dans l'Égypte Ancienne*. Paris, Didier. URL : <http://henripoincarepapers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1917sh.pdf>
- AMOSSY, Ruth (1991) : *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan.
- AMOSSY, Ruth & Anne HERSCHBERG PIERROT (2009 [1997]) : *Stéréotype et cliché*. Paris, Armand Colin, 3^e éd.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (1995) : *La théorie des topoï*. Paris, Éditions Kimé.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2001) : « Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes ». *Langages*, 142, 57-76. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.2001.883>
- ANSCOMBRE, Jean-Claude & Oswald DUCROT (1983) : *L'argumentation dans la langue*. Liège, Mardaga, 3^e éd.
- ARGONI, Mirella (2012): « Tourism communication: the translator's responsibility in the translation of cultural difference ». *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 10, 5-11.
- BALBONI, Paolo (1989): «La microlingua del turismo come fascio di microlingue», in *Microlingua e letteratura nella scuola superiore*,. Brescia, La Scuola, 56-61.
- BARTHES, Roland (1985) : *L'aventure sémiologique*. Paris, Éditions du Seuil.
- BENVENISTE, Émile (1958) : « De la subjectivité dans le langage ». *Journal de Psychologie*, 55 : 3, 257-265.
- BROCKWAY, Diane (1982) : « Connecteurs pragmatiques et principe de pertinence ». *La signalisation du discours*. Paris, Larousse, 7-22. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.1982.1968>
- CALVI, María Victoria & Milin BONOMI (2008): «El lenguaje del turismo: de los textos especializados a la Comunidad del viajero» in C. Navarro, R. M. Rodríguez Abella, F. Dalle Pezze & R. Miotti (eds.), *La comunicación especializada*. Bern, Peter Lang, 181-202.
- CARRELL, Patricia L. (1990) : « Rôle des schémas de contenu et des schémas formels ». *Le Français dans le monde, Recherches et applications*, spécial, février-mars, 16-29.
- CHARAUDEAU, Patrick (1992) : *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette.
- CORBLIN, Francis (1994) : « Sémantique des négatifs multiples ». *Linx*, 5, 279-298. DOI : <https://doi.org/10.4000/linx.1222>
- CULIOLI, Antoine (1999) : *Pour une linguistique de l'énonciation : espace notionnel*, tome 1. Paris, Orphys.
- Ducrot, Oswald (1975) : « Je trouve que ». *Semantikos*, 1 : 7, 63-88.
- DUCROT, Oswald (1980) : *Dire et ne pas dire*. Paris, Minuit.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le dire et le dit*. Paris, Minuit.

- DUCROT, Oswald (1995 [1988]) : « Topoi et formes topiques », in J.-C. Anscombre (éd.), *La théorie des topoi*. Paris, Éditions Kimé, 85-99, 2^e éd.
- FAUCONNIER, Gilles (1975) : « Pragmatic functions and mental spaces ». *Cognition*, 10, 85-88. DOI: [https://doi.org/10.1016/0010-0277\(81\)90029-9](https://doi.org/10.1016/0010-0277(81)90029-9)
- FAUCONNIER, Gilles (1976): « Implication Reversal in a Natural Language », in F. Guenther & S. J. Schmidt (éds), *Formal Semantics and Pragmatics for Natural Languages*. Dordrecht, Springer, 289-301.
- FISCHER, Gustave-Nicolas (1996) : *Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale*. Bruxelles, Dunod.
- FISHMAN, Joshua A. (1956): « An examination of the process and functions of social stereotyping ». *The Journal of Social Psychology*, 43, 27-64. DOI : <https://doi.org/10.1080/00224545-1956.9919199>
- GALATANU, Olga (2000) : « Langue, Discours et systèmes de valeurs », in Eija Suomela-Salmi (éd.), *Curiosités linguistiques*. Turku, Université de Turku, 80-102.
- GALISSON, Robert (1995) : « Où il est question de lexiculture, de cheval de Troie, et d'impressionnisme ». *Études de Linguistique Appliquée. Revue de Didactologie des langues-cultures*, 97, 5-14.
- GIANNAKIDOU, Anastasia (2011): « Negative and positive polarity items », in C. Maienborn, K. von Stechow & P. Portner (éds.), *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*. Berlin, Mouton de Gruyter, 1660-1712, 2^e éd.
- GRANDJEAN, Didier; David SANDER; & Klaus R. SCHERER (2005): « A systems approach to appraisal mechanisms ». *Emotion in Neural Networks, The official journal of the International Neural Network Society*, 18, 317-352.
- HADERMANN, Pascale ; Michel PIERRARD & Dan van RAEMDONCK (2010) : « La scalarité dans tous ses aspects ». *Langue française*, 165, 3-15. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.165.0003>
- HERNÁNDEZ PARICIO, Francisco (2006) : « Négation et polarité : les métaphores de la quantité ». *Langages*, 162, 73-89. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.2006.2695>
- HORN, Laurence R. & Yasuhiko KATO [éds.] (2000): *Negation and Polarity: Syntactic and Semantic Perspectives*. Oxford, University Press.
- ISRAEL, Michael (2001): « Minimizers, Maximizers and the Rhetoric of Scalar Reasoning ». *Journal of Semantics*, 18, 297-331. DOI : <https://doi.org/10.1093/jos/18.4.297>
- JAKOBSON, Roman (1963) : *Essais de linguistique générale*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- JAMROZIK, Elżbieta (1988) : « De la subjectivité dans le lexique ». *Langages*, 89, 87-96. DOI: <https://doi.org/10.3406/lgge.1988.1984>
- JESPERSEN, Otto (1917): *Negation in English and Other Languages*. Copenhagen, A.F. Hst. [Réimprimé à Londres et Tokyo, George Allen & Unwin, Ltd. & Sejo Publishing Co, 1962].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2008) : *Les actes de langage dans le discours*. Paris, Armand Colin.

- KILGARRIFF, Adam *et al.* (2014): « The sketch engine: ten years on ». *Lexicography*, 1 : 1, 7-36. DOI : <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>
- LAFFONT, Robert (1994) : « La praxématique en son temps : deux propositions théoriques », in J. F. Corcuera, M. Djian & A. Gaspar (éds.), *La Lingüística francesa. Situación y perspectivas a finales del siglo XX*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 29-39.
- LAROUSSE (s.d.) : *Dictionnaire français en ligne*. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>.
- LARRIVÉE, Pierre (2007) : *Du tout au rien : libre-choix et polarité négative*. Paris, Champion.
- LARRIVÉE, Pierre (2012) : « Positive polarity items, negation, activated propositions ». *Linguistics*, 50 : 4, 869-900. DOI : <https://doi.org/10.1515/ling-2012-0027>
- Le Robert dico en ligne*. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/cher>
- LEYENS, Jacques-Philippe ; Georges SCHADRON & Y. Yzerbyt VINCENT (1999) : *Stéréotypes et cognition sociale*. Paris, Mardaga.
- LIPPMANN, Walter (1946 [1922]): *Public Opinion*. New York, Pelican Books, 2^e éd.
- LTTR13 (2013) : « La subjectivité : lectures critiques entre grammaire et texte ». *Revista de Estudios Linguísticos*, 8, 1-19.
- MAPELLI, Giovanna (2013): «El léxico de las guías descriptivas», in Luisa Chierichetti & Giovanni Garofalo (éds.), *Discurso profesional y lingüística de corpus. Perspectivas de investigación*. Bergamo, CELSB Libreria Universitaria.
- MARTIN, James R. & Peter R.R. WHITE (2005): *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. New York, Palgrave Macmillan.
- NEVEU, Franck & Audrey ROIG [éd.] (2019) : *L'Adjectivité : Approches descriptives de la linguistique adjectivale*. Berlin et Boston, Walter de Gruyter GmbH. DOI : <https://doi.org/10.1515/9783110604788>
- PALMA, Silvia (2006) : « Les locutions à polarité négative : une approche stéréotypique ». *Langages*, 162, 61-72. DOI : <https://doi.org/10.3406/lgge.2006.2694>
- POINCARÉ, Henri (1917) : *La science et l'hypothèse*. Paris, Flammarion. URL : <http://henripoincare-papiers.univ-lorraine.fr/chp/hp-pdf/hp1917sh.pdf>
- PRUVOST, Jean (1999) : « Lexique et vocabulaire : une dynamique d'apprentissage ». *Études de Linguistique Appliquée. Revue de Didactologie des langues-cultures*, 116, 395-419.
- SCHERER Klaus R.; Angela SCHORR & Tom JOHNSTONE (2001): *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*. Series in Affective Science. Oxford, University Press.
- SILLAMY, Norbert (1980) : *Dictionnaire encyclopédique de psychologie a-k*. Paris, Bordas.
- TORDESILLAS, Marta (1998) : « Esbozo de una teoría dinámica de la lengua en el marco de una semántica argumentativa ». *Signo y Seña*, 9, 40-59.
- TORDESILLAS, Marta (2005) : « Connecteurs et configuration sémantique/pragmatique. Une histoire de point de vue », in Pierre-Yves Raccah (dir.), *Signes, Langues et cognition*. Paris, L'Harmattan, 45-70.
- TORDESILLAS, Marta (2008) : « À propos du signe linguistique. Énonciation, argumentation et stéréotype », in Antonio Moreno Sandoval. (dir.), *El valor de la diversidad (meta)lingüística:*

- Actas del VIII congreso de Lingüística*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 114-134. URL: <http://www.llf.uam.es/clg8/actas/index.html>
- TORDESILLAS, Marta (2016) : « À la recherche des points de vue dans la langue ». *Corela, Cognition, représentation, langage*, HS 19. DOI : <https://doi.org/10.4000/corela.4270>.
- TORDESILLAS, Marta (2021) : « Dictum et Modus : Débats historiques, nouvelles approches et analyses de la subjectivité dans la langue », in Louise Behe, Marion Carel, Corentin Denuc & Julio Cesar Machado (éds), *Cours de sémantique argumentative*. São Carlos, Pedro & João Editores, 269-310. DOI : <https://doi.org/10.51795/9786558693079>
- VERNIER, Matthieu (2011) : *Analyse à granularité fine de la subjectivité*. Thèse de doctorat. Université de Nantes, spécialité informatique. Nantes. URL : <http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/-show.action?id=8068ff47-02a3-44ab-af26-04f4eb2955dl>
- VIALON, Philippe (2013) : « La communication touristique, une triple invention ». *Mondes du Tourisme*, 7, 2-11. DOI: <https://doi.org/10.4000/tourisme.171>
- WHORF, Benjamin L. (1971): *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona, Barral.

ANNEXE – Références des exemples

- 1-4. <https://www.diplomatie.gouv.fr> (Date de consultation : 25/03/2022).
- 5-10. <https://demarchesadministratives.fr> (Date de consultation : 04/04/2022).
- 11-13. <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/cote-d-ivoire/> (Date de consultation : 23/03/2022).
- 14-16. <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/mali/> (Date de consultation : 23/03/2022).
- 17-19. <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/benin/> (Date de consultation : 21/03/2022).
- 20-22. <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/conseils-aux-voyageurs/conseils-par-pays-destination/burkina-faso> (Date de consultation : 18/03/2022).
- 23-24. https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/20/bali-c-est-fini_1736348_3210.html (Date de consultation : 25/03/2022).
- 25-26. <https://fredalaventure.blogspot.com/2018/03/touriste-voyageur-ou-routard.html> (Date de consultation : 21/03/2022).
27. <https://www.leclercvoyages.com/agences> (Date de consultation : 27/03/2022).
28. <https://www.tui.fr/> (Date de consultation : 22/03/2022).
29. <https://www.worldia.com/> (Date de consultation : 26/03/2022).

30. https://www.routard.com/forum_message/3628678/le_nicaragua_est_il_un_pays_violent.htm (Date de consultation : 22/03/2022).
31. <https://www.tripadvisor.fr> (Date de consultation : 22/03/2022).
32. <https://www.tripadvisor.fr> (Date de consultation : 29/03/2022).
33. <https://www.louisedrouin.com/accueil> (Date de consultation : 13/04/2022).
34. <https://claudgrandpeyvolcansetglaciers.com/2016/02/28/les-effets-negatifs-du-tourisme-de-masse-en-islande-the-negative-effects-of-mass-tourism-in-iceland/> (Date de consultation : 02/04/2022).
35. <https://www.carbelfrance.fr/blog/7-destinations-reve-menacees-tourisme-masse/> (Date de consultation : 01/04/2022).
36. <https://lesplaneteurs.fr> (Date de consultation : 21/03/2022).
37. <https://www.litigo.fr> (Date de consultation : 19/03/2022).
38. <https://www.promovacances.com> (Date de consultation : 04/04/2022).
39. <https://blog.pays-bergerac-tourisme.com> (Date de consultation : 05/04/2022).
40. <https://www.guideislande.com/geyser/> (Date de consultation : 01/04/2022).
41. <https://www.visagesdumonde.fr> (Date de consultation : 21/03/2022).
- 42-44. <https://www.guideislande.com/geyser> (Date de consultation : 04/04/2022).
- 45-46. https://www.tripadvisor.es/Vacation_Packages-g294310-Galapagos_Islands-Vacations.html (Date de consultation : 25/03/2022).
- 47-48. https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/20/bali-c-est-fini_1736348_3210.html (Date de consultation : 19/03/2022).
- 49-52. <https://www.selectour.com> (Date de consultation : 21/03/2022).
53. <https://www.richou-voyages.fr/destinations/europe/danemark/> (Date de consultation : 04/04/2022).
- 54-55. www.maryleynaert-selectour.com/#/ (Date de consultation : 04/04/2022).
56. <https://rivtours.com/> (Date de consultation : 06/04/2022).
57. [http://www.trip-normand.fr./](http://www.trip-normand.fr/) (Date de consultation : 08/04/2022).
58. <https://www.leclercvoyages.com/agences> (Date de consultation : 21/03/2022). 59. <https://www.louisedrouin.com/accueil> (Date de consultation : 29/03/2022).
- 60-61. <http://www.visagesdumonde.fr/> (Date de consultation : 04/04/2022).
62. https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/20/bali-c-est-fini_1736348_3210.htm (Date de consultation : 07/04/2022).
63. <https://journalmetro.com/plus/vacances/1375754/edimbourg-sinquiete-de-la-progression-du-tourisme-de-masse/> (Date de consultation : 06/04/2022).

64. <https://www.abime-concept.com/blog/2013/03/02/15-idees-darticles-pour-votre-blog-e-tourisme/> (Date de consultation : 01/04/2022).
65. <http://www.scp-moyse.com/blog/blog-tourisme/3-blog-tourisme/41-limpact-des-crisis-sur-le-tourisme> (Date de consultation : 03/04/2022).
66. <https://blog.pays-bergerac-tourisme.com> (Date de consultation : 06/04/2022).
67. <http://lesplaneteurs.fr> (Date de consultation : 06/04/2022).
68. <https://www.abime-concept.com/blog/2013/03/02/15-idees-darticles-pour-votre-blog-e-tourisme/> (Date de consultation : 06/04/2022).
- 69-70. https://www.lemonde.fr/international/article/2012/03/20/bali-c-est-fini_1736348_3210.html (Date de consultation : 06/04/2022).
- 71-72. <https://www.unsacsurledos.com/pourquoi-les-backpackers-ont-mauvaise-reputation/> (Date de consultation : 03/04/2022).
73. <http://www.etourisme.info/faut-travailler-blogueurs-de-voyage/> (Date de consultation : 06/04/2022).
- 74-75. <https://www.carbelfrance.fr/blog/7-destinations-reve-menacees-tourisme-masse/> (Date de consultation : 04/04/2022).
76. <https://claudegrandpeyvolcansetglaciers.com/2016/02/28/les-effets-negatifs-du-tourisme-de-masse-en-islande-the-negative-effects-of-mass-tourism-in-iceland/> (Date de consultation : 06/04/2022).
77. <https://www.bestjobersblog.com/faut-il-avoir-peur-d-aller-au-mexique/> (Date de consultation : 06/04/2022).

La literatura africana francófona en España: estudio cuantitativo a partir de la base de datos BDAFRICA

María Remedios Fernández Ruiz

Universidad de Málaga

fernandezruiz@uma.es

<https://orcid.org/0000-0002-1854-4327>

Resumen

Este artículo pretende por primera vez mostrar datos cuantitativos relativos a la recepción de la literatura africana francófona en España. Dado que no era consultable en ningún repositorio, hemos recurrido a la base de datos bibliográfica BDAFRICA para difundir estos datos inéditos. Se han atendido diferentes aspectos como la evolución en la recepción en un arco temporal de 47 años, el número de obras por país, el porcentaje de autores según género, los autores publicados según género y país, el número de obras según género y país y el impacto de los diez autores más publicados. Los resultados pretenden servir de base imprescindible a investigaciones académicas e informar a los editores que están conformando el canon africano en España.

Palabras clave: recepción, francofonía, África, literatura poscolonial, base de datos.

Résumé

Cet article tente pour la première fois de montrer des données quantitatives concernant la réception de la littérature africaine francophone en Espagne. Comme elle n'était consultable dans aucun référentiel, nous avons utilisé la base de données bibliographiques BDAFRICA pour diffuser ces données inédites. Différents aspects ont été abordés tels que l'évolution de la réception sur une période de 47 ans, le nombre d'œuvres par pays, le pourcentage d'auteurs selon le sexe, les auteurs publiés par sexe et pays, le nombre d'œuvres par sexe et pays et l'impact des dix auteurs les plus publiés. Les résultats sont destinés à servir de base essentielle à la recherche universitaire et à informer les éditeurs qui façonnent le canon africain en Espagne.

Mots clé : réception, Francophonie, Afrique, littérature postcoloniale, base de données.

* Artículo recibido el 11/12/2021, aceptado el 25/09/2022.

Abstract

This article intends for the first time to show quantitative data regarding the reception of French-speaking African literature in Spain. Since it was not searchable in any repository, we have used the BDAFRICA bibliographic database to disseminate these unpublished data. Different aspects have been addressed such as the evolution in reception in a time span of 47 years, the number of works by country, the percentage of authors according to gender, the authors published by gender and country, the number of works by gender and country and the impact of the ten most published authors. The results are intended to serve as an essential basis for academic research and inform the editors who are shaping the African canon in Spain.

Keywords: reception, Francophonie, Africa, postcolonial literature, database.

1. Introducción

Las razones del desinterés de España por el continente africano se remontan al Tratado de Tordesillas (1494), por el que Juan de Portugal, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón se repartieron los nuevos territorios trazando una línea en el Atlántico. Así, Castilla y Aragón quedaban legitimados a conquistar todo lo que quedara al oeste y Portugal podría ampliar territorios al este. No obstante, Zarandona Fernández (2011) rescata el deseo que expresó Isabel de Castilla en su testamento: ampliar los dominios del reino en África. Este anhelo comenzaría a materializarse gracias al Tratado de San Ildefonso (1777) y al Tratado de El Pardo (1778), por los cuales se cedió a Portugal el dominio de varias provincias del sur de Brasil a cambio de la isla de Fernando Poo y algunos territorios continentales del golfo de Guinea. Con todo, la presencia española en África ha sido reducida si la comparamos con la de otras potencias europeas. Del mismo modo, apenas se han fomentado las relaciones internacionales y los intercambios culturales, como sí ha ocurrido, de una manera más continuada y contundente, con Hispanoamérica.

En 2006 se fundó la institución Casa África como parte de la Red de Casas de la diplomacia española, junto con Casa de América (consorcio fundado en 1990), Casa Árabe (creada en 2006), Casa Asia (creada en 2001), Casa Mediterráneo (fundada en 2009) y, por último, el Centro Sefarad-Israel (creado en 2006). En el área de la diplomacia pública, Casa África, ubicada en Gran Canaria, se centra en fortalecer las relaciones hispanoafricanas mediante actividades culturales principalmente.

Asimismo, se constata en los últimos años, en la sociedad española, un notable aumento del interés por las literaturas africanas francófonas, anglófonas o en diversas lenguas nacionales, como se observa en *Literafricas*, «África no es un país» (*El País*), *Wiriko*, *Afribuku*, la sección literaria de *Mundo Negro* o en la celebración de jornadas y congresos, como «Celebrating Chinua Achebe» en la Universidad de Jaén, las tres ediciones del Coloquio Internacional Hispanoafriano de Lingüística, Literatura y

Traducción –colaboración del grupo de investigación Afrilenguas de la Universidad Félix Houphouët Boigny de Costa de Marfil con el grupo de investigación TRADHUC (en su línea Afriqana) de la Universidad de Valladolid–, «Imágenes y usos del pueblo en las literaturas de África y de la diáspora» (Asociación para el estudio de las literaturas africanas, 2017), las I, II y III Jornadas Internacionales de Literaturas Africanas (Oviedo), el Congreso Internacional sobre Patrimonio Cultural Africano Atlántico y de la Afrodescendencia de Casa África o el I Congreso Internacional «Cosmopolitismo y emigración: discursos y debates contemporáneos en las literaturas africanas» (Oviedo).

Desde el punto de vista del interés académico por África, la literatura científica española tradicionalmente ha centrado sus esfuerzos en el arabismo a raíz de su inmenso legado en la Península. Hubo que esperar hasta los años ochenta y noventa, en los albores de los estudios poscoloniales, para percibir un interés por investigar el espectro cultural africano.

Cabía esperar, que tras el imparable y fecundo arabismo –visible también gracias a instituciones muy activas como el Círculo Intercultural Hispanoárabe–, los investigadores atendieran a la literatura africana en lengua española, procedente en su mayoría de Guinea Ecuatorial. Sin embargo, los estudios poscoloniales habían surgido en la esfera anglófona y francófona –gracias a las dos versiones paralelas de *Orientalism* (1978) de Edward W. Said–, por lo que se introdujeron en España principalmente de la mano de las filologías inglesa (Hand, 2001) y francesa.

Ofreceremos aquí una panorámica de la producción científica sobre literatura africana francófona yendo de lo general a lo particular. Trataremos, en primer lugar, los estudios historiográficos sobre literatura africana; en segundo lugar, los estudios segmentados y los estudios de caso (estudios transnacionales, literaturas nacionales e investigaciones sobre autores u obras concretos); en tercer lugar, la investigación traductológica desde la perspectiva de la literatura africana francófona; y, por último, en cuarto lugar, aquellos estudios que analizan cuantitativamente la recepción de la literatura africana francófona en España.

Mora Fandos (2015), en el interesante recorrido que ofrece por la historiografía de la literatura africana, destaca tres contribuciones de investigadoras españolas: *Introducción al estudio de la literatura africana en lengua inglesa* (García Ramírez, 1999), *Literaturas del África subsahariana y del océano Índico* (Díaz Narbona, 2007) y *Africanísimo: Una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas* (Barrios Herrero, 2009). En lo que respecta a otros estudios generalistas encontramos, por una parte, aquellos que revisan los géneros literarios de la literatura africana, como la aproximación a los cuentos africanos orales y escritos (Díaz Narbona, 1987) y la revisión del teatro actual del África subsahariana (Barrios Herrero, 2009); y, por otra parte, los que ponen el foco en las características comunes de la literatura poscolonial y la literatura africana. Así, en este segundo grupo, Caramés Lage (1996) lleva a cabo una

relectura historiográfica desde la otredad, López Heredia (2010) sopesa el valor de la «traducción cultural» o reescritura y Tomás Cámara (2015) disecciona hábilmente la presencia de la poética de la violencia en la práctica discursiva de estos textos. Más recientemente, Fernández Ruiz *et al.* (2021) proponen un decálogo de características de la literatura poscolonial para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada.

En cuanto a los estudios transnacionales sobre literatura africana en lengua francesa, encontramos publicaciones sobre narrativa magrebí en francés (Boidard Boisson, 2005; Bueno Alonso, 2004, 2005) y narrativa subsahariana en francés (Miampika, 2005). Digna de mención es la tesis de López Heredia (2005) titulada *El poscolonialismo de expresión francesa y portuguesa: la ideología de la diferencia en la creación y la traducción literarias*, como una primera aproximación clara y ordenada al estudio de la francofonía africana. También en 2005, defiende su tesis Cuasante Fernández: *Las literaturas del yo en la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa*, de la que dimanarán otras publicaciones que giran en torno a la autoría femenina y la autobiografía (2004, 2006, 2009, 2014, 2015). Por último, a estos estudios transnacionales hay que añadir tres contribuciones de Díaz Narbona –pionera en la universidad española en introducir asignaturas sobre literatura africana (N’Gom, 2013: 10)– imprescindibles para visualizar la panorámica de la literatura francófona: «Narrativa subsahariana en lengua francesa: Tendencias actuales» (2005), «Del compromiso al caos: un recorrido por la literatura africana en lengua francesa» (2009) y, por último, «De la exaltación identitaria a la crisis de identidad: aproximación a la literatura africana en lengua francesa» (2011).

Las investigaciones sobre literaturas nacionales se concentran en la tradición literaria marroquí en francés. Fernández Parrilla excede su habitual prisma arabista para atender *La literatura marroquí contemporánea: la novela y la crítica literaria* (2006) y «La formación del canon literario. Literatura e Historia de la Literatura en Marruecos» (2009). Lécrivain, por su parte, pone el foco sobre la novela marroquí de expresión francesa en el contexto de la emigración (2009). Se echan en falta investigaciones que atiendan a las literaturas nacionales –pese a que el concepto «nacional» se desdibuja especialmente en África– de otros países francófonos que nos permita conocer mejor el contexto y el canon de cada uno de ellos.

En cambio, sí proliferan las investigaciones sobre autores u obras concretos. La figura y la obra de la autora y cineasta argelina Assia Djebar, pseudónimo de Fatema Zohra Imalayen, ha sido ampliamente estudiada en España. En especial su denuncia de la voz silenciada de la mujer y la representación de la figura femenina en su narrativa (Merino García, 1993 y 1995 ; Estepa Pinilla, 1994 ; Grijalba Castaños, 2005; Boidard Boisson, 2006; González Alarcón, 2017; Ledesma Pedraz, 2017), la oralidad en su narrativa (Bueno Alonso, 1999; Pagán López, 2003), sus metáforas (Labra Cenitagoya, 2017) y el dilema de escribir en francés, la lengua del colonizador (Jiménez Morell, 2009; Serrano Mañes, 2018).

Muchas son las investigaciones desde diferentes disciplinas en torno a la figura emblemática de Léopold Sédar Senghor, uno de los padres de la negritud –junto al guayanés Léon Damas y al martiniqués Aimé Césaire– y presidente de Senegal (1960-1980) tras la independencia. La trascendencia de su poética ha dado lugar a diversos estudios (Arnedo Arnedo, 1980; Carriedo López, 1990, 2001 y 2004; Tomás, 2003; Torres Monreal, 2008; N'dre, 2013).

Entre los autores, el que parece haber suscitado un mayor interés es Birago Diop, autor senegalés que se unió en los años treinta al movimiento de la *négritude*. Es Díaz Narbona quien analiza el contexto social y el elemento moral presentes en sus cuentos: «*Khary-Gaye*: ilustración de la función social de la mujer en África» (1989), «Moralidad del cuento africano: *Les Mamelles* de Birago Diop» (1990), «Caracterización del eje del deseo en las formas complejas de los cuentos de Birago Diop» (1990-1991) y «*La femme dans les contes de Diop*» (1992).

Le sigue de cerca otro gran transmisor de la tradición oral, el escritor maliense Amadou Hampâté Bâ –también conocido por ser el representante de su país en la UNESCO como miembro de su Consejo Ejecutivo (1962-1970)–, gracias a las contribuciones de Montes Nogales (2004; 2012a; 2015a) sobre la influencia de la épica en la novela *L'étrange destin de Wangrin* y de la tesis doctoral de Álvarez Martínez (2015): *La reconstrucción de la identidad africana en la obra de Amadou Hampâté Bâ*.

Otra autora que ha despertado interés entre los investigadores de universidades españolas es la senegalesa Ken Bugul. En un primer momento a través de las investigaciones de Díaz Narbona sobre la búsqueda de la identidad femenina en sus obras (1995) o los rasgos autobiográficos de sus novelas (1999) y, posteriormente, en los estudios de González Alarcón «*Douleur, exil et déchéance dans Le baobab fou* de Ken Bugul» (2011a) y «Occidente, tierra de blancos... El viaje de Ken Bugul a Europa» (2011b).

Asimismo, ha sido objeto de estudio la mirada crítica sobre la inmigración y la hibridación de la escritora senegalesa Fatou Diome (Gallego Durán, 2012a y 2012b; Montes Nogales, 2015b; Domínguez Lucena, 2017; Hernández Álvarez, 2018) y la percepción de su universo literario (Sánchez Hernández, 2007).

Por último, encontramos investigaciones aisladas sobre otros autores africanos de expresión francesa como los argelinos Rachid Boudjedra (Boiard Boisson, 2006) y Mohamed Dib (Labra Cenitagoya, 2017), los marroquíes Driss Chraïbi (Merino García, 1996), Fátima Mernissi (Macías Zafra, 2013) y Tahar Ben Jelloun (Carriedo López, 2017), el senegalés Ousmane Sembène (Santamaría Ciordia, 2011), el congoleño Kabagema Mirindi (Montes Nogales, 2012b), el camerunés Richard M. Keuko (Montes Nogales, 2013), la tunecina Fawzia Zouari y la argelina Latifa Ben Mansour (Boiard Boisson y Aragón Ronsano, 2007).

Las investigaciones que se centran en la traducción de obras concretas al español son más escasas. Así, Cantora Tuñón y García-Ciaño Suárez (2011) realizan un análisis

traductológico del original en francés e italiano de Mohamed Said Samantar titulado *La pioggia é caduta*. Por su parte, Mallo Lapuerta y de Pablo (2011) presentan al poeta malgache Joseph Rabearivelo analizando y traduciendo algunas de sus obras. También Martínez Lanzán (2011) ofrece una traducción de la obra *Los tres deseos de Malic* –en francés con elementos de las lenguas vernáculas mandinga y wolof– del senegalés Ahmadou M. Diagne. Asimismo, nos encontramos de nuevo con dos investigaciones sobre las senegalesas Fatou Diome y Ken Bugul. La primera atiende a la traducción de la literatura híbrida de Diome (Signès, 2013) y la segunda propone un análisis contrastivo de la escritura femenina de Bugul (Rodríguez García, 2016).

Son también destacables otras investigaciones que ponen el foco en la recepción de la literatura africana francófona. Por una parte, tres de ellas de carácter transnacional: Fernández Rodríguez (2008) atiende a la traducción y recepción de las literaturas francófonas en España en los primeros años del siglo XXI y Lécrivain (1997 y 2015) se ocupa de la traducción de la francofonía en general y de las modalidades de la recepción en España de la literatura africana francófona entre 1980 y 2014. Por otra parte, hallamos dos estudios centrados en la recepción de literaturas nacionales, en concreto en la novela francófona senegalesa (Gómez Campos, 2018) y la evolución de la literatura francófona maliense y su recepción en España (Gómez Campos, 2019).

Si sopesamos la cantidad de estudios cualitativos frente a los cuantitativos, se observa un desequilibrio flagrante que vino a subsanar la creación de la base de datos bibliográfica especializada BDAFRICA (Fernández Ruiz *et al.*, 2016). Previamente no existía ningún repositorio o base de datos, ni científica ni institucional, que permitiera filtrar las obras según la procedencia de los autores. Son dignas de mención cuatro bases de datos que abrieron el camino a nuestra recopilación. En primer lugar, TARYAMED, base de datos colaborativa de literatura árabe de la Escuela de Traductores de Toledo, que se encuentra accesible en red, pero no permite el filtro por país, no distingue entre ficción y no ficción y ofrece un excesivo ruido documental. En segundo lugar, la base de datos *Literatura marroquí contemporánea* de la Universidad de Granada, pero no puede consultarse en red, no distingue por países, no filtra entre ficción y no ficción e incluye autores europeos si la temática de la obra es marroquí. En tercer lugar, la *Biblioteca Africana* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes que, aunque está accesible en red, no diferencia por países, no filtra entre ficción y no ficción e incluye autores de Perú, Haití o inmigrantes de segunda generación, por lo que sus criterios de diseño resultan algo difusos. En cuarto lugar, hallamos el listado no digitalizado de escritoras africanas que propone Román Aguilar (2016), pero tampoco se puede filtrar por países, ni diferencia entre ficción y no ficción a la hora de incluirlas y hace una división bastante descompensada entre autoras hispanófonas y otras autoras del África subsahariana.

BDAFRICA remedió esas carencias y ofreció datos inéditos, globales (Fernández Ruiz *et al.*, 2018a) y segmentados (Fernández Ruiz *et al.*, 2018b), sobre la recepción la literatura africana publicada en español en España.

2. Metodología

El principal escollo al que se enfrentaba BDAFRICA a la hora de establecer unos criterios de diseño y un protocolo de compilación que garantizaran que la base de datos fuera fiable y de calidad era delimitar qué entendemos por literatura africana. Si incluyéramos la literatura de la diáspora, las segundas y terceras generaciones en las metrópolis o las relecturas poscoloniales de algunos autores –como Alexandre Dumas (1802-1870), nieto de una esclava haitiana–, el acervo de autores potenciales en la base de datos sería inabarcable, las ausencias serían ineludibles, la percepción subjetiva de los investigadores lastraría la objetividad deseable en una base de datos de carácter científico y, por lo tanto, en ningún caso podríamos calificarlo como un repositorio completo y de calidad.

Así pues, el criterio determinante de la base de datos, pese a ser conscientes de las dificultades epistemológicas de la decisión, es que los autores hayan nacido en países africanos. De este modo, BDAFRICA recoge las obras literarias de autoría única de autores nacidos en África que se hayan publicado en España y en español entre 1972 (año en que España se unió al sistema ISBN) y 2019. Registra obras en cualquier lengua original, independientemente del soporte y su disponibilidad (Tabla 1).

Límites diasistemáticos y tipos de documentos	
Diacrónicos	1972-2019
Diatópicos	Nacidos en países africanos
Lengua de partida	Cualquiera
Lengua de llegada	Español peninsular
Ediciones	Mismo traductor y editorial: 1 registro Mismo traductor y distinta editorial: 2 registros
Tipología documental	Obras literarias Monografías de autoría única
Disponibilidad	Cualquiera (disponibles/agotados)
Soporte	Cualquiera (papel/digital)

Tabla 1. Límites diasistemáticos y tipos de documentos recogidos en la base de datos BDAFRICA

El protocolo de implementación se divide en cuatro fases (Fernández Ruiz *et al.*, 2016): recopilación, almacenamiento, tratamiento y difusión de los datos.

La base de datos bibliográfica especializada es de lectura, puesto que permite consultar todos los datos. El modelo de administración de datos es relacional, ya que se compone de múltiples tablas vinculadas, ofreciendo un manejo intuitivo para el usuario y una mayor flexibilidad a la hora de interrogar la BD. El lenguaje utilizado para consultas es

SQL y la presentación es interactiva en web mediante PHP/MySQL, con consultas en tiempo real, a petición del usuario en <http://www.bdafrica.eu> (figura 1).



Figura 1. Interfaz de inicio del sitio web BDAFRICA

BDAFRICA permite una combinación de criterios (figura 2) en el filtrado que da lugar a estudios segmentados, como el que ahora nos ocupa: conocer qué literatura africana de expresión francesa ha sido publicada en España.

Figura 2. Interfaz de búsqueda de BDAFRICA

En este estudio hemos utilizado BDAFRICA para extraer los datos sobre seis aspectos: la evolución de la recepción de literatura africana francófona en un período

de 47 años (comparándola con la evolución de la recepción del total de literatura africana), el número de obras publicadas por país, el porcentaje de representación de autores y autoras, el número de autores según género y país, el número de obras según género y país y el número de obras publicada de los diez autores con una recepción más amplia en España.

3. Resultados

La consulta bivalente o multivalente de la base de datos permite ofrecer una variedad de resultados muy amplia. En esta ocasión, y como primera aproximación, se han seleccionado seis aspectos esenciales, que acabamos de mencionar, sobre la recepción de la literatura africana de expresión francesa para obtener una panorámica global.

En primer lugar, la figura 3 muestra la recepción de la literatura africana francófona entre 1972 y 2019. Se observa un incremento en la tendencia, en la década de los 2000, coincidente con el de la evolución global en la recepción de la literatura africana. Mientras que el incremento en la tendencia general viene marcado por la concesión de algunos premios internacionales, como el Nobel a John Maxwell Coetzee (2003), en el caso de la literatura en francés no se aprecia una razón clara, pues son muchos los autores traducidos en esos años, entre los que destacan en cuanto a cantidad el argelino Yasmina Khadra (18 publicaciones), el egipcio Gilbert Sinoué (13 publicaciones) y el también argelino Albert Camus (11 publicaciones). Esta década coincide con el aumento de la inmigración en España, gran parte de ella de procedencia africana, lo que pudo haber despertado un interés por publicar y leer esta literatura.

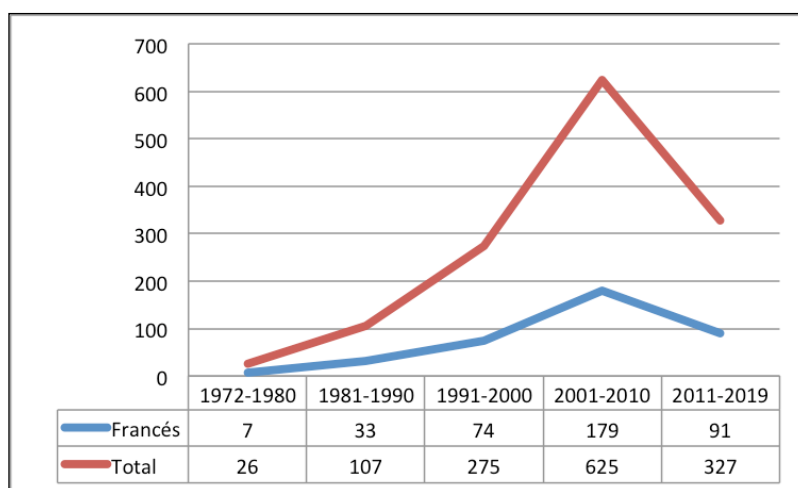


Figura 3. Comparativa de la evolución de la recepción global de literatura africana con aquellas de expresión francesa

En segundo lugar, mostramos el número de obras publicadas según el país de procedencia del autor (figura 4). Hay que tener en cuenta que el francés es la única lengua oficial en once países africanos, a saber, Benín, Burkina Faso, República del Congo, República Democrática del Congo, Costa de Marfil, Gabón, Guinea, Malí,

Níger, Senegal y Togo. En otros diez se da un uso co-oficial: Burundi, Camerún, Chad, República Centroafricana, Comoras, Guinea Ecuatorial, Madagascar, Ruanda, Seychelles, Yibuti. Asimismo, en Mauricio, pese a no ser lengua oficial ni co-oficial, cuenta con un estatus reconocido oficialmente. De todos ellos se han publicado obras en España, en el período analizado, salvo de Gabón, Níger, Chad, Comoras y Seychelles, que constituirían un nicho de mercado inédito para las editoriales españolas.

Sin embargo, sí se han publicado obras en francés de otros países donde está muy presente por razones históricas pese a no ser lengua oficial: Argelia, Marruecos, Egipto y Túnez. De hecho, los resultados muestran que Argelia y Egipto acaparan más del 50% de la producción francófona del continente publicada en español y en España. Observamos que la mitad de los países representados apenas tienen una presencia testimonial en nuestro mercado editorial con una, dos o tres obras.

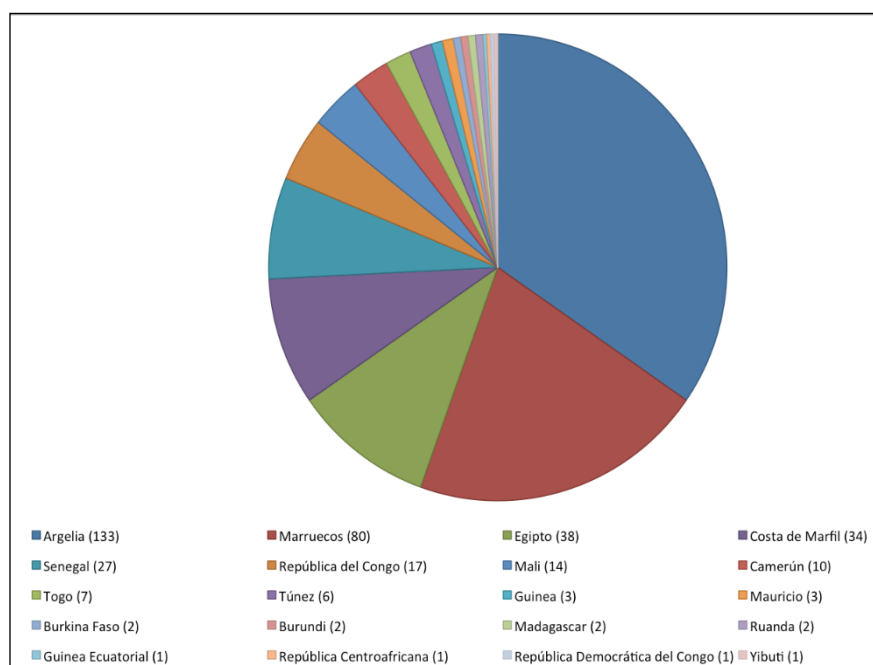


Figura 4. Obras publicadas según país de procedencia de los autores

En tercer lugar, si atendemos al género de los autores francófonos publicados, hallamos 81 (67%) autores frente a 40 (33%) autoras (figura 5). Se aprecia una disparidad importante reflejo de la que se produce en todos los ámbitos de la sociedad, en mayor o menor medida, a nivel global. No obstante, si analizamos el total de autores africanos publicados en España un 74% corresponde a escritores y un 26% a escritoras. Podemos afirmar por tanto que en la esfera francófona la brecha de género, si bien sigue siendo muy llamativa, es algo más discreta.

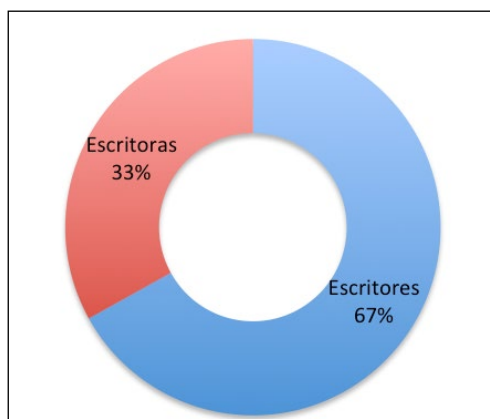


Figura 5. Porcentaje de autores francófonos publicados según género

En cuarto y quinto lugar, presentamos el número de autores publicados según país de origen y género de los autores (figura 6) y las obras publicadas según país y género (figura 7). Resulta de interés analizar las gráficas tanto por separado como contrastadas. En el análisis individual, observamos en la figura 6 que en la mayoría de los países se ha traducido un mayor número de autores varones, como es el caso de Argelia, Burkina Faso, Costa de Marfil, Egipto, Guinea, Madagascar, Mali, Marruecos, República Centroafricana, República del Congo, República Democrática del Congo, Togo, Túnez y Yibuti. En otros casos se encuentran equiparados, como en Burundi y Camerún. Y, por último, los países desde los que se han traducido más autoras que autores son Guinea Ecuatorial, Mauricio, Ruanda y Senegal.

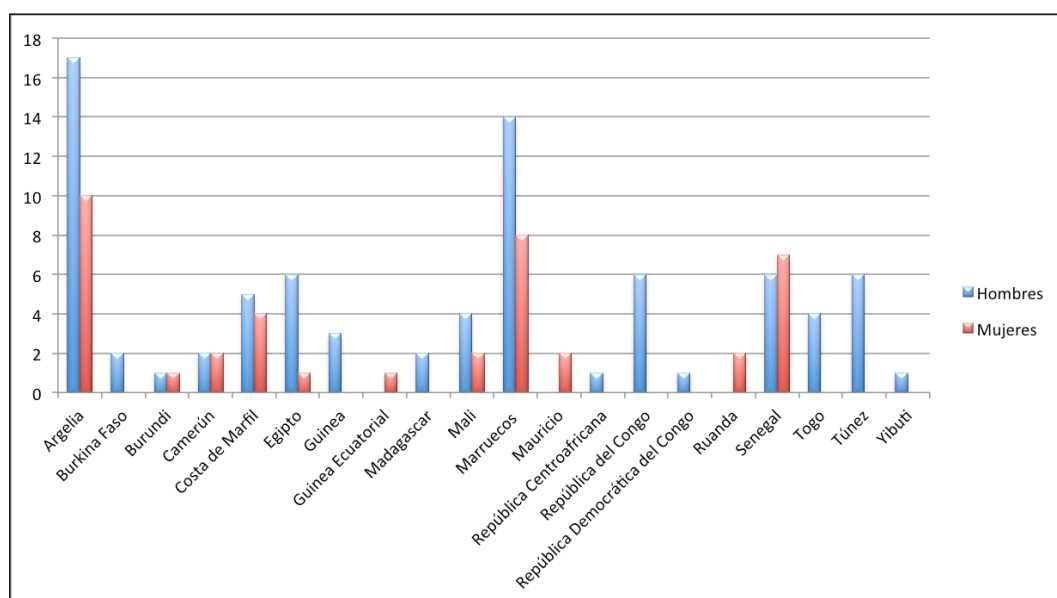


Figura 6. Número de autores publicados según país y género

Esta representación de autores no siempre va aparejada con una publicación de obras similar (figura 7). Así, detectamos como en Argelia y Marruecos de los autores

seleccionados se han publicado más títulos que de las autoras, mientras que se da el caso a la inversa en Camerún.

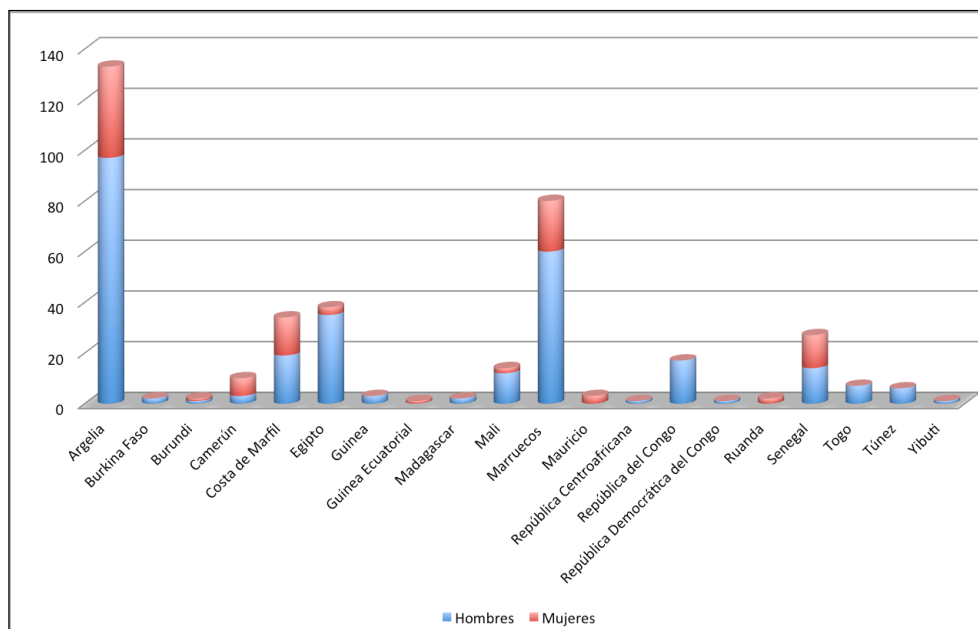


Figura 7. Obras publicadas según país de origen y género de los autores.

La Figura 8 muestra los diez autores con un mayor número de publicaciones: Albert Camus (argelino) Tahar Ben Jelloun (marroquí), Yasmina Khadra (argelino), Gilbert Sinoué (egipcio), Marguerite Abouet (marfileña), Assia Djebar (argelina), Edmond Jabès (egipcio), Malika Mokeddem (argelina), Venance Konan (marfileño) y Boubacar Boris Diop (senegalés). De ellos, tres son mujeres y siete hombres, lo que viene a refrendar la representación por género mostrada en la figura 3.

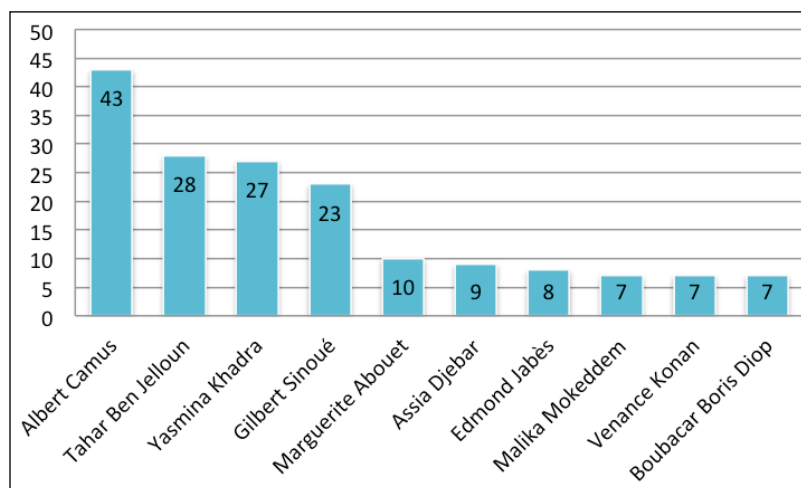


Figura 8. Número de obras de los diez autores más publicados

La importancia de estos resultados radica en que el análisis de la recepción de la literatura africana francófona desde un punto de vista cuantitativo era un terreno yermo, con estudios parciales y sesgados que impedían conocer la literatura que se había trasladado al mercado editorial español. Permiten por primera vez explicar el contexto de recepción de nuevos autores y obras que lleguen a dicho mercado. En función de estos hallazgos se pueden plantear nuevas preguntas de investigación –interrogando BDAFRICA en <http://www.bdafrica.eu>– relacionadas, por ejemplo, con los traductores con una mayor especialización en la traducción de literatura africana de expresión francesa o qué editoriales han apostado por publicarla en España y en qué medida.

4. Conclusiones

Los resultados mostrados y analizados se centran en seis aspectos básicos para ofrecer una panorámica inédita de la recepción de la literatura africana francófona en España, unos datos muy necesarios ya que no podían consultarse en ningún repositorio o base de datos previos a BDAFRICA.

Estos datos permiten por una parte vislumbrar las posibilidades y el potencial de BDAFRICA como instrumento de base para cimentar cualquier estudio sobre literatura africana desde diferentes disciplinas sobre datos fiables, completos y de calidad y, por otra parte, informa a los agentes del mercado editorial sobre el estado de la publicación de la literatura africana en España para que aquellas empresas con interés por este espectro –como 2709 books (<https://www.2709books.com>) o Sial Pígalión (<https://sialpigmalion.es>)– puedan tomar decisiones de edición a partir de los datos ahora disponibles. Por ello, era para nosotros esencial que la base de datos fuera pública y gratuita, no para uso propio, sino para que sirviera como revulsivo en los estudios científicos y en la proyección comercial del rico acervo de la literatura africana en el contexto español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Teresa (2015): *La reconstrucción de la identidad africana en la obra de Amadou Hampâté Bâ*. Tesis Doctoral dirigida por Inmaculada Díaz Narbona. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ARNEDO ARNEDO, Juan José (1980): *Poética de Senghor*. Tesis doctoral dirigida por Jesús Montoya Martínez. Granada, Universidad de Granada.
- BARRIOS HERRERO, Olga [coord.] (2009): *Africanísimo: una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas*. Madrid, Verbum.
- BOIDARD BOISSON, María Cristina (2005): «Narrativa magrebí en lengua francesa. Origen y evolución», in Inmaculada Díaz Narbona & Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid, Zanzíbar, 115-149.

- BOIDARD BOISSON, María Cristina (2006): «Le silence des femmes dans le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 17, 67-80.
- BOIDARD BOISSON, María Cristina & Flavia ARAGÓN RONSANO (2007): «*Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *L'année de l'éclipse* de Fatima Ben Mansour: deux rencontres créatives sur l'immigration maghrébine», in Dominique Bonnet, María José Chaves García & Nadia Duchêne (eds.), *Littérature, langages et arts: Rencontres et création*. Huelva, Universidad de Huelva, 12-24.
- BUENO ALONSO, Josefina (1999): «Oralidad en los romanos d'Assia Djébar», in Lidia Anoll & Marta Segarra (eds.), *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 317-326.
- BUENO ALONSO, Josefina (2004): «Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 19, 7-20.
- BUENO ALONSO, Josefina (2005): «Narrativa magrebí en lengua francesa. Tendencias actuales», in Inmaculada Díaz Narbona & Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid, Zanzibar, 151-174.
- CANTORA TUÑÓN, Laura & Ruth GARCÍA-CIAÑO SUÁREZ (2011): «*La pioggia é caduta* de Mohamed Said Samantar», in Juan Miguel Zarandona Fernández (ed.), *Cultura, literatura y cine africano: Acercamientos desde la traducción y la interpretación*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 188-217.
- CARAMÉS LAGE, José Luis (1996): «Historia y ficción en el discurso crítico literario post-colonial: una introducción al mundo del otro», in José María Pozuelo Yvancos & Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre 1994*. Murcia, Universidad de Murcia, 417-422.
- CARRIEDO LÓPEZ, María Lourdes (1990): «Espacio sensorial y lirismo cósmico en la obra poética de L. S. Senghor». *Revista de Filología Románica*, 30, 239-253.
- CARRIEDO LÓPEZ, María Lourdes (2001): «Beber en los manantiales: la memoria personal, colectiva y poética en la obra de L. S. Senghor». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 16, 125-137.
- CARRIEDO LÓPEZ, María Lourdes (2004): «La metáfora mestiza en la obra poética de L. S. Senghor», in Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la Sociedad española de Literatura general y comparada*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 175-184.
- CARRIEDO LÓPEZ, María Lourdes (2017): «Sueños migratorios en la puerta de África: Tánger en la narrativa de Tahar Ben Jelloun», in Rodrigo Guijarro Lasheras & Marta Iturmendi Coppel (eds.), *La ciudad como espacio plural en la literatura: convivencia y hostilidad*. Berna, Peter Lang, 163-184.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2004): «La literatura africana escrita por mujeres: de la novela testimonial a la novela comprometida», in José M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu: X Coloquio de la Asociación de*

- Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 411-428.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2005): *Las literaturas del yo en la primera generación de escritoras africanas de expresión francesa*. Tesis doctoral dirigida por Inmaculada Díaz Narbona. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2006): «Mères absentes – mères coupables : les rapports familiaux dans les premiers textes féminins de l’Afrique noire». *Francofonía*, 15 (Birago Diop et Léopold Sédar Senghor, cent ans après), 215-228.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2009): «Escritura femenina negro-africana: el poder de la palabra literaria», in Laura Triviño Cabrera (ed.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares: una visión interdisciplinar sobre el género y la condición femenina*. Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 156-169.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2014): «La literatura autobiográfica africana escrita por mujeres: contratos de lectura». *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 12, 117-128.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2015): «Narración y perspectiva en las escritoras africanas: de la memoria de la experiencia a la experiencia de la memoria». *Çédille, revista de estudios franceses*, 11, 167-181. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1506>
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1987): «El cuento tradicional en África: cuento oral y cuento escrito». *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, 4, 7-18.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1989): «Khary-Gaye: ilustración de la función social de la mujer en África». *Draco: Revista de literatura española*, 1, 93-101.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1990-1991): «Caracterización del eje del deseo en las formas complejas de los cuentos de Birago Diop». *Anales de la Universidad de Cádiz*, 157-164.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1990): «Moralidad del cuento africano: *Les Mamelles* de Birago Diop». *Estudios Humanísticos. Filología*, 11, 203-210.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1992): «La femme dans les contes de Diop». *Francofonía*, 1, 77-86.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1995): «Ken Bugul ou la quête de l’identité féminine». *Francofonía*, 4, 91-106.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1998): «Escritoras africanas: el poder de la palabra». *Meridiana*, 11, 48-51.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (1999): «Une parole libératrice: Les romans autobiographiques de Ken Bugul». *Estudios de lengua y literatura francesas*, 12, 37-51.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (2005): «Narrativa subsahariana en lengua francesa: Tendencias actuales», in Inmaculada Díaz Narbona & Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid, Zanzibar, 35-62.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (2007): *Literaturas del África subsahariana y del Océano Índico*. Cádiz, Universidad de Cádiz.

- DÍAZ NARBONA, Inmaculada. (2009): «Del compromiso al caos: un recorrido por la literatura africana en lengua francesa», in Olga Barrios (ed.), *Africanísimo: Una aproximación multidisciplinar a las culturas negroafricanas*. Madrid, Verbum, 207-222.
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (2011): «De la exaltación identitaria a la crisis de identidad: Aproximación a la literatura africana en lengua francesa», in Carolina Sánchez-Palencia & Juan José Perales (eds.), *Literaturas postcoloniales en el mundo global*. Sevilla, Arcibel, 185-214.
- DOMÍNGUEZ LUCENA, Víctor (2017): «Visión de la inmigración senegalesa en *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome», in Isabel Marcillas Piquer & Enrique Lomas López (ed.), *Convergències artístiques i textuales africanes a l'entorn de la Mediterrània*. Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 103-111.
- ESTEPA PINILLA, Luis (1994): «Las armas de Assia Djebar: ¡... Con las armas que tengo, o sea, la novela!» *Urogallo: Revista literaria y cultural*, 94, 21-24.
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo (2006): *La literatura marroquí contemporánea: la novela y la crítica literaria*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo (2009): «La formación del canon literario. Literatura e Historia de la Literatura en Marruecos». *Anaquel de Estudios Árabes*, 20, 83-96.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Aurea (2008): «Las literaturas francófonas en España en los primeros años del siglo XXI: traducción y recepción», in Luis Pegenaute, Janet Ann DeCesaris, Mercedes Tricás Preckler & Elisenda Bernal (eds.), *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 22-24.
- FERNÁNDEZ RUIZ, María Remedios; Gloria CORPAS PASTOR & Míriam SEGHIRI (2016): «BDÁFRICA: diseño e implementación de una base de datos de la literatura postcolonial africana publicada en España». *Hermeneus*, 18, 427-450.
- FERNÁNDEZ RUIZ, María Remedios; Gloria CORPAS PASTOR & Míriam SEGHIRI (2018a): «Accommodating the third space in a fourth society: BDAFRICA, a groundbreaking source for the analysis of African literature reception in Spain». *International Journal of Iberian Studies*, 31: 2, 97-116.
- FERNÁNDEZ RUIZ, María Remedios; Gloria CORPAS PASTOR & Míriam SEGHIRI (2018b): «Recepción en España de la literatura africana en lengua inglesa: generación de datos estadísticos con la base de datos bibliográfica especializada BDÁFRICA». *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 22, 50-61.
- FERNÁNDEZ RUIZ, María Remedios; Gloria CORPAS PASTOR & Míriam SEGHIRI (2021): «Decálogo de características de la literatura poscolonial: propuesta de una taxonomía para la crítica literaria y los estudios de literatura comparada». *Revista de literatura*, 83(165), 7-31.
- GALLEGO DURÁN, Mar (2012a): «Identidad híbrida y migración en *Más allá del mar de arena* de Agnès Aborton y *En un lugar del Atlántico* de Fatou Diome», in Milagro Martín Clavijo (ed.), *Más igualdad, redes para la igualdad*. Sevilla, Arcibel Editores, 271-277.

- GALLEGO DURÁN, Mar (2012b): «Construcciones identitarias, inmigración clandestina y el mito Europa: *Las que aguardan* de Fatou Diome», in Juan Carlos González Faraco, Juan Ramón Jiménez Vicioso, Antonio Luzón Trujillo, Heliodoro Manuel Pérez Moreno, Mónica Torres Sánchez, Carmen María Aránzazu Cejudo Cortés & Inmaculada Iglesias Villarán (eds.), *Identidades culturales y educación en la sociedad mundial*. Huelva, Universidad de Huelva.
- GARCÍA RAMÍREZ, Paula (1999): *Introducción al estudio de la literatura africana en lengua inglesa*. Jaén, Universidad de Jaén.
- GARCÍA, Mar (2009): «Literaturas postcoloniales, hibridación y exotismo». *Prosopopeya. Revista de Crítica contemporánea*, 6, 41-66.
- GÓMEZ CAMPOS, Manuel (2018): «La recepción de la literatura africana en España: el caso de la novela francófona senegalesa». *Estudios francoalemanes*, 10, 57-77.
- GÓMEZ CAMPOS, Manuel (2019): «La evolución de la literatura francófona maliense contemporánea y su recepción en España: el caso de la novela francófona senegalesa». *Estudios francoalemanes*, 11, 75-83.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther (2011a): «Douleur, exil et déchéance dans *Le baobab fou* de Ken Bugul». *Cuadernos de investigación filológica*, 37, 139-150.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther (2011b): «Occidente, tierra de blancos... El viaje de Ken Bugul a Europa». *Revista internacional de estudios migratorios*, 1: 1, 171-190.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther (2017): «Image de la femme algérienne vue à travers les yeux d'Assia Djébar», in María Manuela Merino García (ed.), *L'appréciation langagière de la Nature: le naturel, le texte et l'artifice*. Jaén, Universidad de Jaén, 477-485.
- GRIJALBA CASTAÑOS, Covadonga (2005): «La voz de las mujeres sin voz: el irreductible grito de denuncia de Assia Djébar», in Yolanda B. Jover Silvestre (ed.), *La lucha de la mujer en la escritura francófona africana*. Almería, Universidad de Almería, 55-72.
- HAND, Felicity (2001): «Postcolonial Studies in Spain». *Links & Letters*, 8, 27-36.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Vicenta (2018): «La escritura de Fatou Diome: palabras e imágenes viajeras», in Sara Velázquez García & Mattia Bianchi (ed.), *Personajes femeninos en tránsito: reescrituras de mitos y diásporas: un acercamiento interdisciplinar*. Madrid, Visor, 37-56.
- JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada (2009): «Assia Djébar, la lengua del enemigo». *Arbor*, 185: A1, 147-159.
- LABRA CENITAGOYA, Ana I. (2017): «Lumière sur lumière : fonctions de la métaphore lumineuse dans la production narrative de Mohamed Dib et Assia Djébar», in María Manuela Merino García (ed.), *L'appréciation langagière de la Nature: le naturel, le texte et l'artifice*. Jaén, Universidad de Jaén, 487-496.
- LÉCRIVAIN, Claudine (1997): «Traduire la francophonie en espagnol: rencontre de cultures». *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 11, 513-522.
- LÉCRIVAIN, Claudine (2009): «Las novelas marroquíes de la emigración: las luces del Estrecho y los desplazamientos de la sombra», in Mercedes Travieso Ganaza (ed.), *Luces y sombras: Textos, imágenes*. Cádiz, Universidad de Cádiz, 110-133.

- LÉCRIVAIN, Claudine (2015): «Modalidades de la recepción en España de la literatura africana francófona (1980–2014)», in Inmaculada Díaz Narbona (ed.), *Literaturas hispanoafricanas: realidades y contextos*. Madrid, Verbum, 236-270.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (2017): «Assia Djebar ou le désir d'Icare au féminin», in María Loreto Cantón Rodríguez, Isabel Esther González Alarcón, Covadonga Grijalba Castaños & Yolanda B. Jover Silvestre (eds.), *Metáforas de la luz / Métaphores de la lumière. XXIV Coloquio de la AFUE*. Almería, Editorial Universidad de Almería, 430-437.
- LÓPEZ HEREDIA, Goretti (2005): *El poscolonialismo de expresión francesa y portuguesa: la ideología de la diferencia en la creación y la traducción literarias*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Monegal. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- LÓPEZ HEREDIA, Goretti (2010): «La “traducción cultural” o reescritura en literatura postcolonial», in Montserrat Cots Vicente & Antonio Monegal (eds.), *Actas del XVII Simposio de la Sociedad española de Literatura general y comparada*. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 279-288.
- MACÍAS ZAFRA, Francisco (2013): *Análisis de la transculturalidad en la obra en inglés de Fátima Mernissi*. Tesis Doctoral dirigida por José Luis Caramés Lage. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MALLO LAPUERTA, Ana & José Pedro de Pablo (2011): «Un poeta de Madagascar», in Juan Miguel Zarandona Fernández (ed.), *Cultura, literatura y cine africano: acercamientos desde la traducción y la interpretación*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 292-306.
- MARTÍNEZ LANZÁN, Gloria (2011): «Ahmadou M. Diagne: *Los tres deseos de Malic*», in Juan Miguel Zarandona Fernández (ed.), *Cultura, literatura y cine africano: acercamientos desde la traducción y la interpretación*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 322-350.
- MERINO GARCÍA, Leonor (1993): «A. Khatibi y A. Djebar: renovación cultural y triunfo de la mujer». *Estudios Humanísticos. Filología*, 15, 117-126.
- MERINO GARCÍA, Leonor (1995): «Estallidos de la memoria y de la voz sumergidas en el magma de los recuerdos colectivos, en la escritura femenina de Assia Djebar». *Francofonía*, 4, 251-262.
- MERINO GARCÍA, Leonor (1996): *El universo narrativo de Driss Chraïbi en el ámbito de la literatura magrebí de lengua francesa*. Tesis Doctoral dirigida por Pedro Martínez Montávez. Universidad Autónoma de Madrid.
- MIAMPIKA, Landry-Wilfrid (2005): «Narrativa subsahariana en lengua francesa: origen y evolución», in Inmaculada Díaz Narbona & Asunción Aragón Varo (eds.), *Otras mujeres, otras literaturas*. Madrid, Zanzíbar, 17-34.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2004): «*L'étrange destin de Wangrin*, una novela entre la oralidad africana y la escritura», in María Pilar Suárez (ed.), *L'autre et soi-meme: la identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 101-112.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2012a): *La influencia de la épica de África occidental en L'étrange destin de Wangrin de Amadou Hampâté Bâ*. Tesis doctoral dirigida por Carmen Fernández Sánchez. Oviedo, Universidad de Oviedo.

- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2012b): «La influencia de la épica africana en *Muko ou la trahison d'un héros*». *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 27, 279-289.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2013): «La influencia de la épica de África central en *Le chant de So* de Richard M. Keuko». *Çédille, revista de estudios franceses*, 9, 423-439. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1451>
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2015a): *La memoria épica de Amadou Hampâté Bâ*. Berna, Peter Lang.
- MONTES NOGALES, Vicente Enrique (2015b): «La mirada crítica de Fatou Diome». *Quimera: Revista de literatura*, 384, 29-32.
- MORA FANDOS, José Manuel (2015): «La historiografía de la literatura africana», in Pedro Aullón de Haro (ed.), *Historiografía y teoría de la historia del pensamiento, la literatura y el arte*. Madrid, Dykinson, 733-766.
- N'DRE, Charles Désiré (2013): *Apport de la poésie noire à la première moitié du XX^e siècle: Langston Hughes, Nicolás Guillén et Léopold Sédar Senghor*. Tesis Doctoral dirigida por Inmaculada Díaz Narbona. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- N'GOM, M'bare (2013): *Palabra abierta: conversaciones con escritores africanos de expresión en español*. Madrid, Verbum.
- PAGÁN LÓPEZ, Antonia (2003): «Assia Djébar ou l'écriture-parole». *Francofonía*, 12, 119-133.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Alba (2016): *Para una traducción de la literatura postcolonial africana eurófona: análisis contrastivo (FR-ES) de la escritura femenina de Ken Bugul*. Tesis doctoral dirigida por José Juan Batista Rodríguez e Isabel Pascua Febles. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- ROMÁN AGUILAR, Blanca (2016): *Difusión y recepción en España de las escritoras africanas (1990-2010)*. Tesis doctoral dirigida por Inmaculada Díaz Narbona. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SAID, Edward (1978): *Orientalism*. Nueva York, Vintage.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Ángeles (2007): «Una percepción del universo literario de Fatou Diome», in María Teresa Ramos Gómez & Catherine Desprès Caubrière (eds.), *Percepción y Realidad. Estudios francofónos*. Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 833-841.
- SANTAMARÍA CIORDIA, Leticia (2011): «La literatura de Ousmane Sembène», in Juan Miguel Zarandona Fernández (ed.), *Cultura, literatura y cine africano: acercamientos desde la traducción y la interpretación*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 63-71.
- SERRANO MAÑES, Montserrat (2018): «*La Disparition de la langue française* d'Assia Djébar : espaces au féminin, ombres et lumières, ou le tangage entre les langues et le temps». *Çédille, revista de estudios franceses*, 14, 523-537. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1625>
- SIGNÈS, Chloé (2013): «Traducción y literatura híbrida en la sociedad globalizada: el caso de Fatou Diome», in Emilio Ortega Arjonilla (ed.), *Translating culture*. Granada, Comares, 1181-1194.

- TOMÁS CÁMARA, Dulcinea (2015): *Una poética de la violencia: la práctica discursiva en contextos de conflicto extremo en la literatura africana contemporánea (1980-2010)*. Tesis doctoral dirigida por Josefina Bueno Alonso. Alicante, Universidad de Alicante.
- TOMAS, Ilda (2003): «*Paroles de pourpre et Tam-tam noir* ou le vibrant lyrisme de Léopold Sédar Senghor», in María José Chaves & Nadia Duchêne (eds.), *Identités culturelles francophones: de l'écriture à l'image*. Huelva, Universidad de Huelva, 275-282.
- TORRES MONREAL, Francisco (2008): «Diálogos y monólogos del cantar (Salomón, Senghor, Arrabal)», in Gemma Lezaun Echalar & Rachid Mountasar (eds.), *Teatro y diálogo entre culturas: Jornadas, Murcia 06-07*. Murcia, Concejalía de Cultura, 57-73.
- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2011): «España y África o la necesaria construcción de puentes mediante la literatura el cine y la traducción», in Juan Miguel Zarandona Fernández (ed.), *Cultura, literatura y cine africano: acercamientos desde la traducción y la interpretación*. Soria, Diputación Provincial de Soria, 3-8.

Entre attente et isolement : la demande d'asile dans le roman graphique français contemporain

María de los Ángeles HERNÁNDEZ GÓMEZ

Universidad de Granada

mhernandezgomez@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-5883-5420>

Resumen

El presente artículo estudia y analiza varias novelas gráficas contemporáneas en lengua francesa dedicadas a la representación del proceso de solicitud de asilo de personas exiliadas en el territorio francés. Comprometidas con la realidad social actual, las obras elegidas representan fundamentalmente la acogida reservada a las poblaciones migrantes a su llegada a Europa, concretamente a Francia, con una clara intención de reclamar la necesidad de mejorar la gestión de dicha acogida. Así, *Prisonniers du passage* (2019), *Félicité* (2019) y *Village global* (2019) exploran mediante la combinación de texto e imagen las dificultades administrativas y sociales a las que se enfrentan los solicitantes de asilo. Los análisis propuestos se abordan desde una perspectiva de diálogo con los estudios migratorios de la geografía social y la sociología de las migraciones.

Palabras clave: migración, solicitud de asilo, espera, novela gráfica, acogida.

Résumé

L'article s'intéresse à l'étude et l'analyse de plusieurs romans graphiques contemporains en langue française consacrés à la représentation de la procédure de demande d'asile des personnes exilées sur le sol français. S'engageant par la thématique choisie dans l'actualité, ces romans graphiques s'intéressent fondamentalement à l'accueil, tout en attirant l'attention sur la nécessité d'améliorer la gestion des populations migrantes à leur arrivée en Europe, en France. Ainsi, *Prisonniers du passage* (2019), *Félicité* (2019) et *Village global* (2019) retracent, par la combinaison du texte et du dessin, les difficultés administratives et sociales auxquelles doivent faire face celles et ceux qui demandent l'asile. Les analyses proposées sont abordées dans une perspective de dialogue avec les études migratoires en géographie sociale et en sociologie de la migration.

Mots clé : migration, demande d'asile, attente, roman graphique, accueil.

* Artículo recibido el 16/03/2022, aceptado el 20/07/2022.

Abstract

This article proposes the study and analysis of three contemporary French language graphic novels dedicated to the representation of the asylum application procedure for exiled persons on French territory. Committed to current affairs, these graphic novels are fundamentally interested in reception, drawing attention to the need to improve the management of migrant populations on their arrival in Europe, in France. *Prisonniers du passage* (2019), *Félicité* (2019) and *Village global* (2019) trace, through a combination of text and drawing, the administrative and social difficulties faced by asylum seekers. The proposed analyses are approached in a perspective of dialogue with migration studies in social geography and the sociology of migration.

Keywords: migration, asylum seeking, waiting, graphic novel, reception.

1. Introduction

Depuis 2015, l'expression « crise des migrants » s'est installée dans les discours politiques et médiatiques français au point de devenir le centre des débats publics sur la migration internationale. Largement remise en cause par des chercheurs spécialistes sur le sujet (Gourdeau, 2020), cette idée de « crise » semble désormais ancrée dans l'imaginaire collectif, mettant irrémédiablement l'accent sur la gestion de l'accueil des migrants. La littérature, montrant encore une fois sa puissance comme outil pour penser le monde, s'est aussi engagée sur cette voie des études migratoires par un regard aigu et critique sur cette réalité. Très souvent consacré au parcours migratoire, marquant, traumatique, le discours littéraire a fait de l'accueil un autre sujet central de la production contemporaine : que se passe-t-il à l'« arrivée » des personnes migrantes en Europe, en France ? Nous devinerons que ce « non-voyage » s'engouffre dans des contraintes administratives, juridiques, politiques et sociales qui ne font que le prolonger.

Dans ce contexte de production autour de l'accueil, le roman graphique contemporain en langue française consacre une place non négligeable à cette question par de véritables pièces documentaires, dont nous nous proposons d'analyser un échantillon composé de trois ouvrages publiés en 2019.

Village global et *Prisonniers du passage* naissent d'une riche collaboration entre le monde de la recherche (David Lessault et Chowra Makaremi sont chargés de recherche au CNRS en géographie et en anthropologie, respectivement) et le monde du dessin (Damien Geffroy et Matthieu Parciboula). Au même titre que le fait la bande dessinée de reportage, ces ouvrages rapprochent le genre des réalités sociales comme la migration, présentant des informations épisodiques où des personnages et des événements du quotidien illustrent des enjeux de taille (Le Foulgoc, 2009 : 85). Cependant, ces productions nous semblent échapper aux tensions propres de la bande dessinée de reportage, tiraillée entre la distance du témoin-journaliste par rapport aux événements et l'engagement de l'artiste-dessinateur (Le Foulgoc, 2009 : 84). Le travail de recherche

scientifique sur lequel se construisent *Village global* et *Prisonniers du passage* impose, de fait, un écart important avec l'enquête journalistique qui répond, elle, à d'autres méthodes de collecte, d'analyse et de présentation de l'information. Le rapport entre dessin et matière est aussi différent, se situant moins dans le témoignage que dans la représentation et lecture artistique des données et hypothèses de recherche. Produits « à deux mains », ces romans graphiques ne sont pourtant pas de simples médias de la recherche scientifique, loin de là : la sensibilité du dessinateur, son style et son point de vue assurent le lien avec l'art engagé et critique car, comme signale Jean-Philippe Stassen (2009 : 5), « les images que le dessinateur propose pour illustrer – ou développer – un fait sont le produit de sa subjectivité ». Le découpage et balise de la matière que l'on cherche à relater et à transmettre (Philippe, 2018 : 5), ainsi que sa transposition en personnages et scènes de fiction influencent inévitablement la narration, mais ne nuisent aucunement à la rigueur scientifique de base, qui semble au contraire enrichie par l'interprétation artistique proposée.

Félicité est pour sa part le produit d'une co-scénarisation de trois auteurs engagés dans l'accueil des demandeurs d'asile à Chambéry : Adrien Costaz, Rémy Kossonogow et Marie Wyttenbach (dessinatrice). La nature documentaire de ce roman graphique plonge le lecteur dans un système complexe, celui de la demande d'asile, présenté de manière aiguë et minutieuse. Le parcours de *Félicité* s'érige ainsi en exemple de tant d'autres parcours, le témoignage proposé par la fiction atteint une dimension, sinon universelle, du moins globale.

Des productions très riches en contenu qui, affranchies de la structure traditionnelle de la bande dessinée classique, revendiquent une plus grande liberté créatrice par les ambitions narratives du texte et l'emploi du dessin comme une véritable écriture et non pas comme une simple illustration (Paltani-Sargologos, 2011 : 86). Tout en participant du dialogue avec le texte écrit, le dessin affirme d'ailleurs son indépendance par sa puissance diagrammatique et sa capacité de synthèse, de métaphore et de raccourci (Mitaine, 2020 : 678). Chaque production présente de ce point de vue un style graphique très marqué, personnel et différent de celui des autres.

Nous nous proposons d'analyser comment ces romans graphiques représentent l'accueil et, plus concrètement, l'odyssée administrative de celles et ceux que l'on nomme « demandeurs d'asile », c'est-à-dire, des personnes exilées qui demandent auprès de la France le statut de réfugié. Nous accorderons de même une place importante à l'injonction de la mise en récit du parcours migratoire à laquelle sont forcées les personnes exilées ; le tout travaillé à travers leur représentation dans les romans graphiques du corpus. Ces analyses seront abordées dans une perspective de dialogue avec les études migratoires en géographie sociale et en sociologie de la migration et s'intéresseront aux processus d'attente et d'isolement qui caractérisent le parcours administratif des demandeurs d'asile.

2. Comprendre le « voyage » migratoire

Notre réflexion part des travaux de l'anthropologue Carolina Kobelinsky (2014 : 22), qui affirme : « celui ou celle qui demande l'asile se trouve, par définition, en situation d'attente : il ou elle attend la réponse à sa requête. L'attente peut dans ce sens être pensée comme l'activité par excellence de ceux qui sollicitent le statut de réfugié » (Kobelinsky, 2014 : 22). Cette attente semble d'ailleurs être l'activité première des personnes exilées avant même de pouvoir demander l'asile, signale Kobelinsky. Les romans graphiques de notre corpus rendent compte de ce temps qui précède la demande d'asile auprès des administrations : des parcours géographiques et temporels d'errance qui montrent bien que l'attente n'est, en définitive, qu'une caractéristique propre à l'exil. Ainsi et, bien que les ouvrages étudiés soient consacrés à la narration de l'accueil sur le sol français, l'évocation du parcours migratoire s'impose comme nécessaire car celui-ci est clé pour la compréhension des personnages, façonnés inévitablement par leur expérience de l'exil.

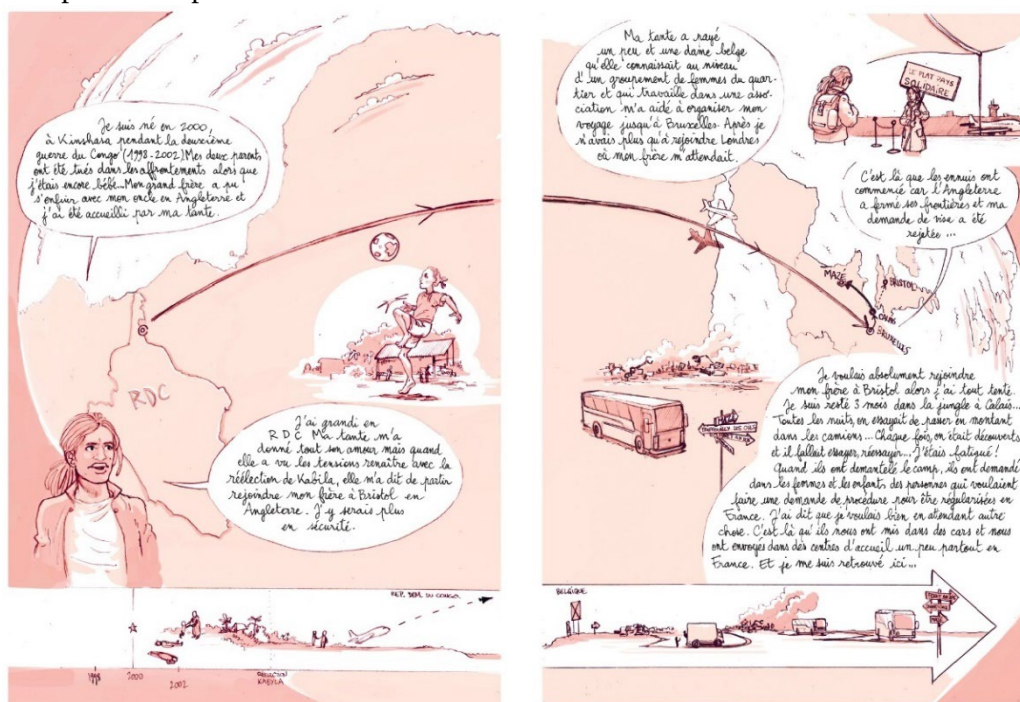


Figure 1. Double page de *Village Global* (© Lessault et Geoffroy, 2019 : 114-115)

Ainsi, le roman graphique *Village Global* propose la mise en scène des parcours migratoires de certains des personnages par le biais de retours en arrière, insérés dans le temps présent de la narration, celui du processus de requête d'asile. Marqués d'un point de vue graphique par le changement des couleurs prédominantes dans l'ensemble de l'ouvrage (blanc et gris), ces retours en arrière donnent la voix aux personnages concernés par l'exil, qui racontent d'eux-mêmes leur parcours ou celui d'un proche. Conditionnés par les contraintes des contextes sociaux, politiques ou familiaux qui poussent

au départ, les récits débutent par des moments charnière, déclencheurs d'une manière ou d'une autre, de la décision de migrer : « Au village, y avait plus d'avenir [...], plus d'activités... C'est à cause des sécheresses, manque de pluie, pas d'eau pour les cultures ! » (Lessault et Geffroy, 2019 : 62) ; « quand la troisième guerre contre l'Éthiopie a débuté en 2000, on l'a envoyé combattre [...] profitant du cessez-le-feu, il fuit son pays en 2005 » (Lessault et Geffroy, 2019 : 92).

Ces récits de vie fictionnels se trouvent de fait à l'écart de la narration globale et visent d'une certaine manière à « faire le point ». Témoignages exigés par les administrations, comme nous le verrons plus tard, ils semblent répondre ici à une obligation sociale (auto)imposée : celle de démontrer la légitimité de l'exil, de convaincre, de faire comprendre.

Les récits de vie restent d'ailleurs très factuels, se construisant en priorité sur des dynamiques de cause-effet qui déterminent et conditionnent l'exil : « Et c'est là que les ennuis ont commencé ! [...] Il m'a dit que ça allait être compliqué, que mon visa n'était plus bon et que je devenais un "sans papier" » (Lessault et Geffroy, 2019 : 62). Les séquences temporelles plus ou moins précises selon les cas (« 2000 », « 2005 », « onze moins dans les prisons », « depuis 2011 », « aujourd'hui » [Lessault et Geffroy, 2019 : 92]) montrent la longue durée des parcours, mais attirent surtout l'attention sur la manière dont la mise en récit façonne l'expérience racontée. Remarquons d'ailleurs l'hypertrophie textuelle des phylactères qui, en opposition à la norme de la narration bédéistique, représentent visuellement le besoin de parler des personnages, l'effet libérateur de la parole. Organisés en séquences, distribués spatialement sur la planche par des longues prises de parole, les témoignages insistent sur des moments de rupture ou de prise de conscience qui poussent les personnages à continuer leur parcours migratoire. Le lecteur a ainsi accès à une reconfiguration et réorganisation narrative des événements biographiques de la migration, qui déploient une relation particulière entre les temporalités vécues et les temporalités racontées (Trifanescu, 2013 : 243).

Si la narration, par sa présentation visuelle, répond au dispositif discursif du monologue, le dessin prend en charge la représentation des nombreux changements et déplacements inhérents au parcours migratoire, s'engageant de manière déterminante dans le récit de vie du personnage : à noter la représentation en pleine page des cartes dont la disposition est en rupture totale avec la vision eurocentrique habituelle de l'espace géographique, espace façonné par le déplacement migratoire. Situer géographiquement revient à redonner de la précision, du réel, une envie d'exactitude qui se déploie toutefois dans le flou (Cosnay, 2021). Nous remarquerons de même la présence en bas de page d'une flèche du temps, d'un temps encore subjectif, un « temps dilaté » rythmé par l'immobilité temporelle et spatiale de chaque étape (Kobelinsky, 2014). Présente dans chacun des retours en arrière du roman, cette ligne du temps laisse en suspens la fin du parcours migratoire, d'autant plus qu'un point d'interrogation vient remplacer la représentation graphique du présent narratif, conditionné par la réponse

de la requête d'asile. L'arrivée en France, destination subie ou voulue, et le dépôt de la demande d'asile sont ainsi perçus comme une autre étape du parcours migratoire qui, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ne fait que prolonger l'attente imposée. La documentation cartographique des temps et des pauses du trajet permet ainsi de penser à l'attente « dans sa dimension sociale et, d'une certaine manière, identitaire. Certaines catégories de population apparaissent prédestinées à vivre, et parfois survivre, à l'attente » (Beriet, Vidal et Ribeiro, 2015 : 32).

3. En zone/salle d'attente

L'attente est d'ailleurs mise en scène dès le début des ouvrages de notre corpus, qui commencent souvent par l'entrée des personnages sur le sol français. Leur premier contact avec le pays d'accueil, la France, se fait par des lieux de transit et aussi d'attente (des gares, des aéroports et même la rue) : les personnages exilés se trouvent entourés de voyageurs ou de passants et, pourtant isolés, seuls.



Figure 2. Planche de *Prisonniers du passage* (© Makaremi et Parciboula, 2019 : 39)

La représentation graphique de ce paradoxe se passe presque de propos, ce qui permet au dessin de souligner encore plus la détresse de ceux et celles qui cherchent dans ces lieux un refuge impossible « le temps de » commencer les démarches administratives. Face à l'activité frénétique des voyageurs qui traversent les terminaux de l'aéroport, le lecteur repère l'immobilité des personnages en exil perdus dans l'agitation générale. Des passants aux visages effacés ou cachés qui empêchent toute possibilité de demande d'aide ou toute question ; nombreux d'entre eux sont même dépersonnalisés et remplacés métonymiquement par la simple représentation de leurs jambes, ou encore, leurs silhouettes à peine esquissées.

Dans le cas de *Félicité*, c'est même l'attente qui lui sera refusée dans ces lieux, pourtant dédiés explicitement à cette activité. La personne migrante est envisagée comme un « non-passant » (Frehse, 2013 : 99), qui est pourtant de passage, mais qui ne répond pas à l'activité codifiée des déplacements dans ces espaces. Son attente relève de la recherche d'un refuge temporaire que les autorités policières sanctionnent pour éviter son installation dans la longue durée. Le dispositif de mise à l'écart de ceux et celles que Michel Agier (2008 : 13) identifie comme les « indésirables » aux yeux des états européens¹, ainsi que la précarité des services d'accueil d'urgence, finissent avec *Félicité* dans la rue, où le refuge est de toute évidence précaire et impossible.

De l'attente refusée, des romans graphiques comme *Prisonniers du passage* exploitent l'attente imposée et l'enfermement que subissent des personnes étrangères dans les zones d'attente des aéroports français, en l'occurrence dans celle de Roissy-Charles de Gaulle, à Paris². Des véritables « centres de tri » (Agier, 2008 : 64), où l'attente est doublement pénalisée par le contrôle policier et par l'enfermement, criminalisant ainsi ce qui est en théorie un droit : la demande d'asile. Des « fictions juridiques » (Vidal et Musset, 2015 : 10) bien réelles qui privent des personnes se trouvant physiquement sur le sol français de tous les droits dont elles disposeraient en dehors de ces lieux que Michel Foucault définit comme hétérotopiques (2009)³.

Ce roman graphique engagé se concentre sur l'organisation spatiale de ces lieux d'attente forcée, les gros plans sur les dispositifs de contrôle, sur les portes sécurisées ou

¹ Réfugiés, déplacés, « déboutés » et étrangers de toutes sortes.

² Les zones d'attente sont des lieux de détention où les personnes étrangères qui désirent entrer en France sans un visa en cours peuvent être enfermées jusqu'à 26 jours avant d'être admises dans le pays, de devenir demandeurs d'asile ou encore d'être refusées.

³ Le roman graphique français contemporain est d'ailleurs sensible à d'autres lieux de confinement et d'extraterritorialité qui « accueillent » des personnes exilées, dont notamment les camps. *Les nouvelles de la jungle (de Calais)*, publié en 2017 par Yasmine Bouagga et Lisa Mandel, est le produit d'une enquête de terrain menée à Calais pendant le démantèlement de la jungle.

encore sur les barbelés qui entourent les bâtiments de la zapi⁴ relèvent d'une véritable pièce documentaire. Le réseau de contrôle mis en scène côte à côte des avions qui décolent des pistes souligne davantage le paradoxe de ces centres : des espaces de la mobilité contrainte qui s'érigent en marges intérieures de la globalisation (Makaremi, 2008). L'espace rétréci conditionne de même le temps d'attente de ceux et celles qui subissent ce « séjour imposé » : rythmé par les appels des policiers pour des contrôles, les repas quotidiens et l'ennui angoissé dans la cour du centre. Matthieu Parciboula illustre ici le temps dilaté (Kobelinsky, 2014) par la répétition des séquences autour d'un même espace : c'est le cas des bancs de la cour de la zapi occupés et désertés à tour de rôle par les mêmes personnages, ou encore les salles d'attente qui représentent un temps d'attente emboîté dans une temporalité plus large mais tout aussi immobile.

Les échanges et dialogues sont aussi règlementés que les activités quotidiennes en zone d'attente : la communication entre les policiers et les personnes migrantes est exclusivement unidirectionnelle, pas de place à l'échange, les gestes d'incompréhension et de surprise étant les seules réponses, réduites au graphisme, pourtant très éloquentes. Le lecteur saura déceler la volonté des auteurs de reproduire la violence symbolique de ces rapports langagiers, limités à l'explication des procédures à suivre (« Bien. Nous allons vous faire ce qu'on appelle ici vos *police papers*. L'agent va vous prendre en photo et relever vos empreintes ») et à des ordres impétueux auprès de ceux qui, dans beaucoup des cas, ne comprennent même pas la langue française : « *Sign here*. Allez! *Sign here*. Bon, on ne va pas y passer la matinée » (Makaremi et Parciboula, 2019 : 58-60).



Figure 3. Planche de *Prisonniers du passage* (© Makaremi et Parciboula, 2019 : 83)

⁴ Zone d'attente pour des personnes en instance.

De la violence symbolique par des propos, le roman s'engage aussi dans la dénonciation des violences policières et des expulsions après le refus d'enregistrer les demandes d'asile. L'exemple-ci-dessous propose en miroir une longue séquence de brutalisation policière contre un homme qui n'a pas accepté de quitter le territoire français dans un avion à la suite d'un refus d'entrée en France.



Figure 4. Double page de *Prisonniers du passage* (© Makaremi et Parciboula, 2019 : 120-121)

La page de gauche se construit sur neuf vignettes reliées par la violence qu'elles expriment, la compartimentation de l'espace permet de multiplier les prises de vue et de proposer une perspective large sur l'agression multiple représentée. Les nombreuses vignettes contribuent de même à proposer un point de vue quantitatif et à souligner la réponse disproportionnée des forces de l'ordre. Le cadrage en neuf vignettes ne saurait pas être anodin car il renvoie à une affiche insérée quelques pages auparavant au sujet des « Gestes Techniques d'Intervention pour maîtriser un individu » (Makaremi et Parciboula, 2019 : 114), de toute évidence non respectés. Notons le choix des gros plans sur les gestes, les armes employées ou encore le sang projeté sur le mur, évoquant un hors-cadre par des blancs intericoniques qui complètent la lecture avec tout un pan de la signification absente sur la feuille, mais très présente pour le lecteur. Ces absences renforcent ainsi la solidarité sémantique des vignettes contiguës, participant du récit séquentiel au même titre que le font les gros plans (Groensteen, 1999 : 135). En face, le visage endommagé et ensanglanté de la victime. La pleine page engage la lecture dans un effet loupe qui annihile le principe de séquentialité de la narration antérieure et

invite le lecteur à fouiller l'image dans tous ses détails (Krajewski, 2016), le prenant comme témoin de première main de la violence dénoncée.

4. Le dépôt de la demande d'asile : de l'attente à la parole forcée

Cette entrée sur le sol français qui, comme nous venons de voir, ne se produit pas toujours *de facto*, est d'emblée perçue comme illégitime. La sensation d'illégitimité ne fait que se prolonger et s'affirmer tout au long du processus de demande d'asile, envisagé comme une sorte de (re)conquête identitaire par l'obtention d'une légitimité administrative : le statut de réfugié.

D'abord, les personnes qui entament une demande d'asile sont confrontées, rappelle Caroline Kobelinsky (2014), aux temps sociaux des autres acteurs présents dans la procédure administrative, à savoir le personnel associatif ou celui des préfectures. Dépourvus d'un quotidien, réduit aux contraintes administratives, les personnages des romans du corpus organisent leurs journées en fonction des multiples rendez-vous imposés par la procédure entamée : rendez-vous pour inscription de la demande, rendez-vous pour préparation de l'entretien avec un assistant social, rendez-vous avec l'officier de l'OFPPRA⁵ qui examinera le dossier... Les queues à l'entrée des bâtiments publics chargés de gérer les demandes et les salles d'attente remplies se succèdent tout au long des romans, dont *Félicité*, qui suit le parcours d'une jeune africaine. L'illustration de ces moments d'attente privilégie les plans moyens sur des scènes de groupe qui, tout en ayant comme objectif de suivre les démarches administratives de Félicité, mettent l'accent sur l'expérience collective des demandeurs d'asile. L'aspect quantitatif est particulièrement soigné rendant ainsi évidente l'incapacité du système à assurer un traitement adéquat des demandes déposées : le ticket n°423 de Félicité pour entrer à l'OFPPRA sublime ce manque de moyens (les auteurs pointeront d'autres problèmes comme le manque de traducteurs professionnels dans ces services).

Les romans graphiques retracent avec précision le labyrinthe administratif auquel doivent se soumettre les demandeurs d'asile pour se voir reconnaître, ou pas d'ailleurs, leur statut de réfugiés. Cette notion de « reconnaissance » est essentielle car elle rappelle, en premier lieu, le pouvoir d'éligibilité des institutions de l'asile et, en deuxième lieu, elle renvoie « à l'idée d'un déjà-là, d'une nature préexistante au processus de désignation » (Akoka, 2020 : 9). Il existerait pour les administrations une expérience propre aux réfugiés, une spécificité illusoire qui leur donnerait un statut de migrants « légitimes » et les opposerait par là-même aux autres migrants. Une vision qui laisse de côté de toute évidence les spécificités historiques, sociales, politiques et personnelles qui déterminent l'exil des populations. En attendant cette reconnaissance, les demandeurs d'asile se trouvent dans un interstice administratif dans lequel ils sont réfugiés en

⁵ Office français de protection des réfugiés et apatrides.

puissance mais, surtout déboutés potentiels.

En effet, la Convention de Genève de 1951, qui constitue aujourd'hui le texte de référence pour la détermination du statut de réfugié, n'établit comme critère que celui de la « persécution ». Les états ont depuis mis en place un système construit, rappelle Michel Agier, sur une logique de sélection qui a comme conséquence la recherche constante de preuves :

Preuve de la persécution, preuve de la souffrance, preuve de la cause matérielle et concrète du départ forcé [...]. Le réfugié, qui est avant tout un « demandeur » d'asile, devient ainsi également celui qui parvient à apporter la preuve substantielle de sa persécution (Agier et Madeira, 2017 : 7).

Nous rentrons ainsi dans un système qui laisse de côté le droit universel à l'asile pour devenir un système de vérification qui est individualisé et qui fonde l'accueil sur le soupçon et sur l'image du potentiel faux réfugié (Agier et Madeira, 2017 : 13). Dans cette non logique juridique qui consiste à démontrer qu'ils ne sont pas « coupables », qu'ils ne disent pas de mensonges, les demandeurs d'asile se trouvent dans l'obligation de subir de nombreux face à face discursifs marqués par l'injonction de se raconter, tout en essayant d'apporter des « preuves ».

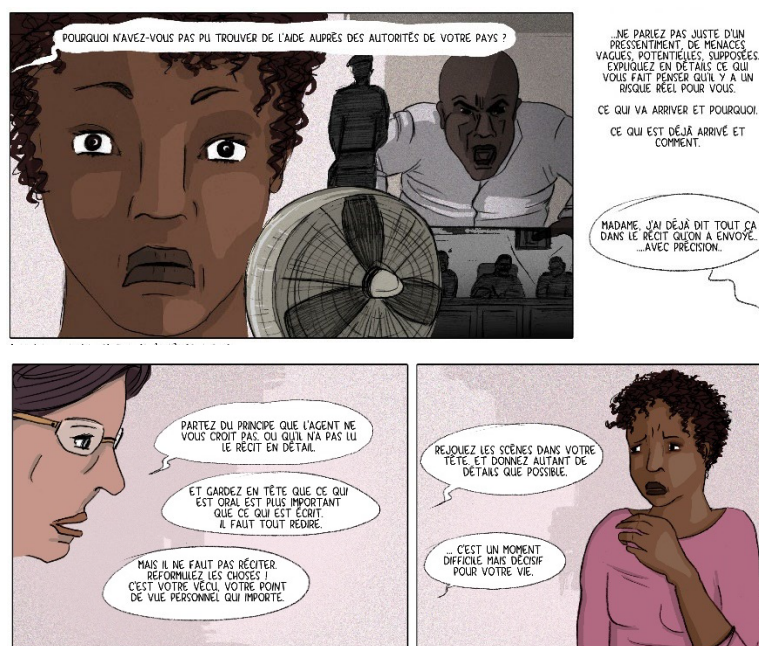


Figure 5. Planche de *Félicité* (© Costaz, Wyttenbach et Kossonogow, 2019 : 11-12)

Félicité accorde une place importante à la représentation de cette chaîne discursive à laquelle est soumise la protagoniste, en situation de demande d'asile. Les travailleurs sociaux et associatifs constituent le premier « tampon » (Agier et Madeira, 2017 : 11) à dépasser par le biais de la « mise en forme de soi » (Detue, Guidée et Kunth,

2017 : 2), que la requérante est censée maîtriser afin de convaincre les agents de la véracité de son témoignage. La représentation de ces entretiens suit un patron d'entretien directif : des questions très précises, des informations sur ce que l'administration attend de la personne, des demandes de détails qui portent souvent sur des aspects traumatiques liés au parcours migratoire (viols, violences policières, etc.).

Dans cet extrait, la travailleuse sociale informe des stratégies discursives qu'il faudrait mettre en place lors de l'entretien à l'OFPRA, des questions qui avancent celles qui lui seront posées lors de ce rendez-vous obligatoire : « Que se passe-t-il concrètement pour vous, aujourd'hui, si vous rentrez dans votre pays ? Quels sont les risques ? De la part de qui ? Au bout de combien de temps seriez-vous inquiétée ? Comment ? » (Costaz, Wyttenbach et Kossonogow, 2019 : 11). La notion de précision est essentielle : « ne parlez pas juste d'un pressentiment de menaces vagues, potentielles, supposées, expliquez en détail » (Costaz, Wyttenbach et Kossonogow, 2019 : 11). La co-construction du récit s'avère indispensable pour atteindre le succès, ce qui écarte paradoxalement la démarche des exigences de départ : un récit individuel. La police d'écriture employée, ressemblant à une écriture dactylographiée, participe des exigences d'un cadre rigide. L'emploi de la majuscule reproduit l'emphase et la fixité du discours administratif, instaurant une distanciation évidente entre les interlocutrices (Marion, 1993 : 51). La graphie s'inscrit dans la même lignée du contenu et reproduit ainsi le ressenti des demandeurs d'asile à leur arrivée. Les fonds monochromes renforcent la distance et la froideur de l'échange verbal et le sentiment de détresse.

Face à ces exigences et questions, qui ne manquent pas de surprendre et de dépasser Félicité, des réponses à peines formulées, car bien souvent les détails relèvent du traumatisme. C'est l'image qui prend le relais pour représenter les réactions de Félicité face à un processus qui « peut paraître illogique... et déstabilisant » (Costaz, Wyttenbach et Kossonogow, 2019 : 12), mais qu'il faut subir. La parole et l'image s'imbriquent dans un rapport complémentaire pour construire un message qui se fait à un niveau supérieur, celui de la diégèse (Barthes, 1982 : 33).

Ce ne sera pas d'ailleurs par ce témoignage exigé et imposé par l'administration que le lecteur aura accès au vécu de Félicité, ce qui montre l'incompatibilité fondamentale entre ce qui est attendu du récit du demandeur d'asile et ce que ce dernier est capable de verbaliser, de dire. Ce roman graphique met en place un système des retours en arrière pour imaginer, en parallèle des démarches administratives de la jeune femme, les raisons de son départ et les conditions de son parcours migratoire jusqu'en France. Ces séquences du passé sont stratégiquement situées dans les moments d'attente entre rendez-vous et rendez-vous, le présent de la narration est constamment hanté par le passé, qui revit le traumatisme derrière l'expérience migratoire. Le lecteur a accès à la vie précédente du personnage, où sont détaillées toutes les informations qui seront impossibles à dire face à des agents ou face au juge si la demande d'asile est rejetée : violences, agressions, persécutions, etc. Dans *Félicité*, la technique de la pleine page est en

cette occasion utilisée pour laisser trace des viols que la protagoniste a subis en prison avant de pouvoir échapper.

Le fonctionnement des institutions de l'asile est ainsi mis en évidence par des ouvrages qui soulignent, non seulement le caractère aléatoire et infondé des attentes, mais aussi une tyrannie de certains de ses agents, « prédisposés à entendre certaines choses, et pas d'autres » (Agier et Madeira, 2017 : 10). L'arbitraire du système règne d'une façon encore plus radicale dans les zones d'attente des aéroports, où les conditions d'examen de l'asile se font dans un cadre juridique très flou : l'objectif est ici d'écarter les demandes qui ne relèveraient manifestement pas du droit d'asile (Clochard, Decourcelle et Intrand, 2003).

Dans *Prisonniers du passage*, une pleine page divisée en cinq cases suffit pour illustrer le face à face entre le potentiel demandeur d'asile et l'agent chargée d'évaluer son « éligibilité ». Dans ce cas spécifique, point de questions concrètes mais un monologue du personnage qui essaie d'expliquer avec maladresse le pourquoi de son arrivée en France. Le manque de retours de l'interlocutrice provoque des répliques scindées et hésitantes du personnage (emploi répété des points de suspension). Le texte inscrit ainsi de nombreux temps d'arrêt dans l'émission de la parole, ce qui produit l'effet d'un discours improvisé, qui se complète à mesure que le personnage trouve des arguments supplémentaires (Groensteen, 1999 : 98). Le silence ici ne relève pas pourtant de l'écoute, l'illustration du visage impassible et glacial de l'interlocutrice est au contraire le présage de l'inutilité de l'entretien : une simple formalité pour exécuter une décision prise bien avant le début de la rencontre. Les bulles qui entourent le demandeur d'asile à chaque fois – et



Figure 6. Planche de *Prisonniers du passage* (© Makaremi et Parciboula, 2019 : 90)

notamment dans la vignette 3 – matérialisent visuellement une barrière entre les interlocuteurs, la distance infranchissable. Voici la preuve graphique que sa parole ne comporte aucun potentiel conciliateur ou persuasif. Hypothèse confirmée par la clôture du rendez-vous qui se fait par l'intervention des forces de la police alors que le personnage essaie de continuer à faire valoir ses motivations pour entamer la procédure de l'asile.

5. Contourner l'attente, combattre l'isolement

Lieux, codes, temps de l'administration montrent la complexité administrative autour de la demande d'asile des personnes qui, en attente, se trouvent aussi très souvent isolées. Le roman graphique illustre pertinemment à quel point les personnages exilés sont exclus lors des prises de décision quant à leur avenir, ce qui ne fait que coïncider avec la réalité de la gestion de l'état français à l'égard des potentiels réfugiés. C'est le cas, par exemple, du choix d'hébergement dans des CADAS⁶ le temps de la gestion de la demande d'asile, une décision exclusivement administrative. Ces structures sont, de plus, très souvent placées dans la campagne française, loin de tous les services et communications. Plus doux que les institutions fermées comme les zones d'attente, les CADAS peuvent être parfaitement considérés comme des « espaces de confinement » (Kobelinsky, 2014).



Figure 7. Planche de *Village Global* (© Lessault et Geoffroy, 2019 : 116, 139, 141)

Ainsi, les images paisibles en pleine page qui mettent en valeur la beauté champêtre et la nature sauvage autour de Mazé (localité où se déroule l'histoire de *Village*

⁶ Centres d'Accueil de Demandeurs d'Asile. Soulignons par ailleurs que, selon l'*État des lieux des dispositifs d'accueil et d'hébergement dédiés aux personnes demanderesses d'asile et réfugiées* publié par la Cimade en septembre 2021, seulement 50 % des demandeurs d'asile en France ont obtenu une place en CADA au cours de cette année (Cimade, 27/09/2021).

global), se tournent moins idylliques face aux problèmes de déplacement des demandeurs d'asile : ce sont les solidarités locales qui viennent souvent répondre aux besoins des nouveaux voisins.

En outre, le dispositif de mise à l'écart des populations étrangères, auquel participe le système de distribution des CADAS (Kobelinsky et Makaremi, 2008), est complété par tout un ensemble de mesures qui empêchent les demandeurs d'asile de participer pleinement aux temps sociaux du pays d'accueil. Parmi celles-ci, l'impossibilité de travailler⁷ s'avère particulièrement contraignante, augmentant les difficultés en vue d'une vie après la réponse définitive de la demande et poussant les requérants à l'inaction et l'immobilité. De ce fait, les scènes d'ennui dans les romans graphiques analysés sont nombreuses, à l'intérieur du CADA (c'est le cas de Félicité, que le lecteur découvre à plusieurs reprises étendue sur le lit, le regard fixe, ou affairée aux petites tâches ménagères), mais aussi à l'extérieur, où les personnages essaient de faire face à la sensation physique d'ennui par la balade ou la fréquentation des lieux publics comme les parcs.

Cependant, à ces scènes succèdent la mise en place de nombreuses stratégies de la part des personnages pour contourner l'ennui ou, du moins, essayer d'« estomper l'attente » (Kobelinsky, 2010 : 223). Félicité se tourne vers les ateliers du Secours Catholique et aide à la banque d'aliments comme bénévole après avoir appris qu'elle n'avait pas le droit de travailler. Dans *Village global*, Archange trouve dans le sport, le football, non seulement une façon d'échapper à l'ennui, mais aussi une possibilité de tisser des liens en dehors du CADA. Ce roman graphique, à la différence des autres deux ouvrages, propose une perspective caléidoscopique de l'accueil : au vécu des demandeurs d'asile s'ajoute celui des habitants de Mazé, où a été installé le CADA. La pluralité de points de vue proposée permet de donner visibilité, certes, aux liens de solidarité établis, mais aussi aux conflictualités qui peuvent surgir à l'ouverture de ces centres.

Dans cette séquence (figure 8), un des voisins de Mazé fait preuve explicitement d'ironie au sujet de la prise en charge des demandeurs d'asile par l'état français, malgré les explications d'Archange. Les auteurs de *Village global* n'hésitent pas à reproduire les

⁷ Il faut rappeler que la création des CADAS en France, en 1991, suit la suppression du droit au travail des demandeurs d'asile, ce qui confirme le glissement vers une politique de gestion fondée sur l'encadrement. À la suite d'une directive européenne concernant l'accueil, un décret permet depuis 2005 aux demandeurs d'asile d'accéder au marché du travail s'ils n'ont pas eu de réponse de l'OFPRA au bout d'un an. Les demandeurs d'asile se voient ainsi soumis au droit commun des travailleurs étrangers, il leur faut une autorisation provisoire de travail qui est, de fait, exceptionnellement délivrée dans une grande partie des départements français. De plus, l'accès au marché de l'emploi étant réservé aux nationaux et aux étrangers en situation régulière, il faut des conditions spécifiques pour pouvoir être à même d'accéder à un poste (Kobelinsky, 2010 : 37).

idées reçues et les préjugés qui se sont installés avec une relative aisance dans les médias et la société française ces dernières années. Que l'échange se produise dans un café de Mazé, lieu convivial et de rencontre, ne semble pas anodin et montre au contraire la percée importante de ces idées chez une partie non négligeable de la société :

Jouer les « pauvres » contre les « étrangers » est au cœur de tels discours et de telles stratégies politiciennes à visée électorale. Pour venir en aide aux plus démunis il faudrait limiter l'accès aux ressources de la communauté (travail, éducation, droits juridiques, minima sociaux, assurances chômage) et activer des critères de préférences nationaux au mépris des droits fondamentaux inscrits dans les constitutions des sociétés occidentales (Planas, 2017 : 7).



Figure 8. Planche de *Village Global*
(© Lessault et Geoffroy, 2019 : 76)

La création du « GRINC » (Groupe de Résistance à l'Invasion de Nos Campagnes) prend des airs presque caricaturaux, non seulement par les idées d'insécurité et de conflits que ce dernier véhicule et qui ne sont à aucun moment confirmées, mais

aussi par les moyens qu'il se donne pour mener des actions clandestines contre l'installation du nouveau CADA. Le groupe minoritaire de retraités s'affaire à coller des affiches en cachette, les voisines impliquées (Francine, Françoise, Yvette, notons l'ironie de ces prénoms « français ») empruntent tous les moyens pour ne pas être reconnues : foulard à la tête et lunettes de soleil aux yeux, elles se déplacent avec maladresse dans Mazé sur des vélos qu'elles arrivent à peine à conduire. À la ferme conviction du groupe de retraités, s'opposent les doutes d'un de ses intégrants de première heure, qui s'éloigne progressivement du G.R.I.N.C. par une prise de conscience qui change grâce aux échanges avec les nouveaux voisins. En parallèle de ces actions, constamment gâchées par la maladresse de leurs exécuteurs, des repas et des échanges se succèdent entre les habitants provisoires du CADA et certains des voisins, un autre moyen de gommer l'attente

La réponse définitive à une demande d'asile, qui peut prendre des mois (les indications temporelles des romans graphiques sont d'ailleurs constantes pour souligner la longue attente) se résout dans beaucoup de cas par un refus, ce qui oblige les demandeurs d'asile à entamer un recours auprès de la Cour nationale de droit d'asile et de remettre le compteur à zéro pour une autre période à patienter. Le temps de l'attente, rappelle Carolina Kobelinsky (2014) est ainsi, non seulement rythmé par les phases de la procédure d'asile, mais aussi par des temps d'urgence pour répondre à une éventuelle notification de refus.



Figure 9. Planche de *Félicité*
(© Costaz, Wytttenbach et Kossonogow, 2019 : 83)

Félicité retrace le passage à la cour de la protagoniste, l'injonction à la parole se fait ici beaucoup plus violente : la suspicion des membres du tribunal étant évidente, le trouble de Félicité Mwana ne fait qu'augmenter. Les questions concernent ici des détails spécifiques, cherchent les contradictions de la protagoniste. D'un point de vue visuel, le roman graphique accompagne le malaise de Félicité, d'abord, par le collage d'images des pre-

miers plans des personnages, qui se superposent. La figure fantasmagorique de son geôlier, très présente tout au long de l'ouvrage, réapparaît à nouveau empêchant le témoignage et renforçant le traumatisme de la jeune femme. La disparition des lignes de cloison habituelles (des cases, des bulles), associée à son état d'esprit et à son inquiétude, souligne davantage la détresse du personnage. Nous observons même un échange des valeurs du texte et du dessin : le message écrit semble s'iconiser, alors que l'image devient plus que jamais lisible (Morgan, 2003 : 104). Le séquençage disparaît ainsi au rythme des questions et des réponses de plus en plus confuses de Félicité. Ici, le caractère incisif de l'interrogatoire finit par transposer la protagoniste à la prison où elle a été enfermée avant son départ et où elle a subi des violences.

L'audience passée et sans la possibilité de faire un recours quelconque⁸, l'attente finit quelques semaines plus tard ; les romans graphiques esquissent brièvement l'avenir de leurs protagonistes après la réponse. *Village global* accorde une fin différente à chacun de ses personnages. Ceux qui sont déboutés de leur demande d'asile rentrent dans la clandestinité, le lecteur rencontre à nouveau les scènes de rue et de solitude du début des romans. Ceux qui reçoivent le statut de réfugiés se confrontent au défi de recommencer une nouvelle vie : Archange prévoit un nouveau départ, du moins difficile, se sentant poursuivi par l'étiquette de « migrant ».

La double fin proposée dans *Félicité*, l'une rêvée et désirée en 2017 à la suite de l'obtention du statut de réfugié, l'autre celle de 2018, où le personnage se voit rattrapé par la précarité de l'emploi, évoquent les difficultés qui continuent à endurer les personnes migrantes sur le sol français, même après l'obtention d'un statut administratif. Les deux séquences s'opposent ainsi en à peine deux pages : les repères de temps en entête des planches et la première vignette annoncent l'issue de chaque fin. Si en 2017 un gros plan sur une bouteille de champagne précède des scènes de groupe festives, en 2018, le gros plan est celui d'une serpillère. Cette fois-ci le groupe se réduit à trois femmes du service de ménage d'une entreprise, toutes migrantes et dont les blagues qui parsèment les échanges laissent voir l'isolement et solitude qui les habitent au quotidien. Solitude et isolement incarnés dans la dernière vignette par Félicité, à genoux sur le sol qu'elle est en train de nettoyer. Le lecteur retrouve encore un personnage qui peine à s'exprimer, à parler.

⁸ Il existe dans les faits la possibilité de demander une réouverture de dossier auprès de la préfecture qui peut évaluer le cas échéant l'existence de nouveaux éléments. Dans le cas où cette ouverture est autorisée, les personnes exilées n'ont pas le droit de rester dans un CADA et, donc, n'ont pas d'aide juridique ou sociale pour la gestion du dossier, ce qui réduit considérablement leurs chances. Si la réouverture n'aboutit pas, le rejet devient définitif et la personne a 30 jours pour quitter le territoire (Kobelinsky, 2010 : 15-16).



Figure 10. Planches de *Félicité* (© Costaz, Wytttenbach et Kossonogow, 2019 : 91, 93)

6. Conclusion

Le roman graphique contemporain s'érige, à travers la représentation d'histoires individuelles, en haut-parleur dénonciateur des situations d'accueil précaire des populations exilées en France. Si les parcours représentés sont complètement fictionnels, ils puisent et s'inspirent du réel, ce qui permet le dialogue avec des disciplines qui s'intéressent aux questions migratoires depuis les sciences sociales.

Il faut de même signaler que les ouvrages de notre corpus s'inscrivent dans un nouveau versant de la production du roman graphique et de la bande dessinée contemporains autour de la migration : il ne s'agit pas d'ouvrages à caractère autobiographique (Marie, 2015). Cette nouvelle perspective, celle de celui qui se trouve dans le lieu d'accueil ou d'arrivée (même provisoire), concrétise le besoin d'une implication sociétale généralisée dans la question de l'accueil, au-delà des engagements individuels, très louables, mais sans doute insuffisants. Elle permet de même de signaler les dysfonctionnements de ce système d'accueil, mais aussi de souligner les solidarités qui se tissent entre les multiples acteurs qui y participent.

Le roman graphique étant un média qui couple texte et image, il permet une lecture en même temps globale et particulière de chaque scène représentée : le dessin s'avère un élément essentiel pour donner voix aux nombreux silences et non-dits qui poursuivent celles et ceux qui ont été obligés de quitter leur pays. Il permet ainsi de

pointer l'inadaptation d'une grande partie des procédures mises en place lors de la demande d'asile, axées dans leur totalité sur la parole et le témoignage, très souvent impossibles. Dans ce sens l'image graphique, par son expressivité et capacité à suggérer la vie (Groensteen, 2006 : 30), rend présents des aspects bien souvent méconnus ou ignorés. Elle comble ainsi, de manière symbolique ou explicite, le silence sanctionné par l'administration et rapproche le lecteur de l'expérience de l'exil et des nombreuses problématiques qui l'entourent.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGIER, Michel (2008) : *Gérer les indésirables : des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*. Paris, Flammarion.
- AGIER, Michel & Anne-Virginie MADEIRA (2017) : *Définir les réfugiés*. Paris, Presses Universitaires de France.
- AKOKA, Karen (2020) : *L'asile et l'exil : Une histoire de la distinction réfugiés/migrants*. Paris, La Découverte.
- BARTHES, Roland (1982) : *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Seuil.
- BERIET, Grégory; Laurent VIDAL; & Leticia RIBEIRO PARENTE (2015) : « Les sources pour connaître l'attente », in Laurent Vidal & Alain Musset (éds.), *Les territoires de l'attente : Migrations et mobilités dans les Amériques (XIX^e-XXI^e siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 29-40.
- BOUAGGA, Yasmine & Lisa MANDEL (2017) : *Les nouvelles de la jungle (de Calais)*. Bruxelles, Casterman.
- CIMADE (2021) : « État des lieux des dispositifs d'accueil et d'hébergement dédiés aux personnes demanderesse d'asile et réfugiées ». 27 septembre. URL: <https://www.lacimade.org/schemas-regionaux-daccueil-des-demandeurs-dasile-quel-etat-des-lieux/>
- CLOCHARD, Olivier; Antoine DECOURCELLE & Chloé INTRAND (2003) : « Zones d'attente et demande d'asile à la frontière : le renforcement des contrôles migratoires ? ». *Revue européenne des migrations internationales*, 19, 157-189.
- COSNAY, Marie (2021) : « Un territoire, c'est ce que tu peux partager » [entretien avec Juliette Keating]. *Délibéré*, 1 novembre. URL : <https://delibere.fr/marie-cosnay-entretien-un-territoire/>
- COSTAZ, Adrien; Marie WYTTENBACH & Rémy KOSSONOGOW (2019) : *Félicité*. Chambéry, Asile Savoie.
- DETUE, Frédéric; Raphaëlle GUIDÉE & Anouche KUNTH, (2017) : « Récits d'exilés. Projets, usages, lectures ». *E-Migrinter*, 16. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.uca.fr/e-migrinter/926>
- FOUCAULT, Michel (2009 [1984]) : *Le corps utopique ; suivi de Les hétérotopies*. Paris, Lignes.

- FREHSE, Fraya. (2013): « A rua no Brasil em questão (etnográfica) ». *Anuário antropológico*, 38, 99-129.
- GOURDEAU, Camille (2020) : « Une “ crise migratoire ” ? Le long fleuve tranquille des chiffres de l’immigration en France ». *Métropolitiques*, 6 mars. URL : <https://metropolitiques.eu/Une-crise-migratoire-Le-long-fleuve-tranquille-des-chiffres-de-l-immigration-en.html>
- GROENSTEEN, Thierry (1999) : *Système de la bande dessinée*. Paris, Presses Universitaires de France (coll. Formes sémiotiques).
- GROENSTEEN, Thierry (2006) : *Un objet culturel non identifié*. Paris, L’An 2.
- KOBELINSKY, Carolina (2010) : *L’accueil des demandeurs d’asile : Une ethnographie de l’attente*. Paris, Éd. Du cygne.
- KOBELINSKY, Carolina (2014) : « Le temps dilaté, l’espace rétréci ». *Terrain. Anthropologie & Sciences humaines*, 63, 22-37. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/15479>
- KRAJEWSKI, Pascal (2016) : « La quadrature de la bande dessinée ». *Appareil*, 17. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.uca.fr/appareil/2328>
- LE FOULGOC, Aurélien (2009) : « La BD de reportage : le cas Davodeau ». *Hermès, La Revue*, 54, 83-90. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-83.htm>
- LESSAULT, David & Damien GEFFROY, (2019) : *Village Global*. Paris, Steinkis BD.
- MAKAREMI, Chowra (2008) : « Pénalisation de la circulation et reconfigurations de la frontière : le maintien des étrangers en “ zone d’attente ” ». *Cultures & Conflits*, 71. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.uca.fr/conflits/16133>
- MAKAREMI, Chowra & Matthieu PARCIBOULA, (2019) : *Prisonniers du passage*. Paris, Steinkis BD.
- MARIE, Vincent (2015) : « Migrants ». *Neuvième art*. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article910>
- MARION, Philippe (1993) : *Traces en cases, travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve : Académie.
- MINTAINE, Benoît (2020) : « Reportage », in Thierry Groensteen (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*. Paris, Robert Laffont, 674-680.
- MORGAN, Harry (2003) : *Principes de littératures dessinées*. Paris, L’An 2.
- PALTANI-SARGOLOGOS, Fred (2011) : *Le roman graphique, une bande dessinée prescriptrice de légitimation culturelle*. Mémoire de master, École Nationale Supérieure des Sciences de l’Information et des Bibliothèques. URL: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56772-le-roman-graphique-une-bande-dessinee-prescriptrice-de-legitimation-culturelle.pdf>
- PHILIPPE, Marion (2018) : « Les stratégies du chapitre en BD reportage ». *Cahiers de Narratologie*, 34, 1-10. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/9085>
- PLANAS, Natividad (2017) : « Introduction : une archéologie de l’exclusion ». *Revue d’histoire moderne & contemporaine*, 64: 2, 7-20.

- STASSEN, Jean-Philippe (2009), « Interview à Jean-Philippe Stassen par Léna Mauger ». *Revue XXI*, 15 février.
- TRIFANESCU, Letitia (2013) : « “Le Je en migration” temporalités des parcours et nouvelles rhétoriques du sujet ». *Le sujet dans la cité*, 4, 237-252.
- VIDAL, Laurent & Alain MUSSET, (2015) : « Introduction générale », in Laurent Vidal & Alain Musset (éds.), *Les territoires de l'attente : Migrations et mobilités dans les Amériques (XIX^e-XXI^e siècle)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 7-13.

Temps vécu et partagé dans *Tempête* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

Elena MESEGUER PAÑOS

Universidad de Murcia

emeseguer@um.es

<https://orcid.org/0000-0002-1532-4767>

Resumen

Tempête se coloca bajo el signo de la temporalidad; la historia transcurre, en el mundo cerrado de una isla coreana, un lugar original sin historia ni memoria, que parece capaz de tragarse el pasado más oscuro. Protegidos de los embates del tiempo, los personajes emprenden una búsqueda de identidad, al final de la cual les será posible vivir el presente y vislumbrar el futuro. A lo largo de la historia, sus experiencias existenciales de la temporalidad reflejan su evolución psicológica. Examinaremos, pues, la relación de los personajes con el tiempo –sufrido y doloroso, o por el contrario sinónimo de éxtasis– y observaremos el paso de una temporalidad padecida a una reapropiación del tiempo de modo voluntario, elegido y fecundo.

Palabras clave: temporalidad, subjetividad, memoria, presente, escritura.

Résumé

Tempête est placée sous le signe de la temporalité ; l'histoire se déroule, en effet, dans le monde clos d'une île coréenne, lieu originel sans Histoire ni mémoire, qui semble capable d'engloutir le passé le plus sombre. À l'abri des coups du temps, les personnages de la nouvelle s'engagent alors dans une quête identitaire, au terme de laquelle il leur sera possible de vivre au présent et d'envisager l'avenir. Au fil du récit, leurs expériences existentielles de la temporalité, traduisent leur évolution psychologique. Nous examinerons donc le rapport au temps des personnages – subi et douloureux, ou au contraire synonyme d'extase – et constaterons le passage d'une temporalité subie à une réappropriation du temps sur un mode volontaire, choisi et fécond.

Mots clé : temporalité, subjectivité, mémoire, présent, écriture.

* Artículo recibido el 23/02/2022, aceptado el 15/05/2022.

Abstract

Tempête is placed under the sign of temporality; the story takes place in the closed world of a Korean island, an original place without history or memory, which seems capable of swallowing up the darkest past. Sheltered from the blows of time, the characters engage in a quest for identity, at the end of which it will be possible for them to live in the present and envisage the future. Throughout the story, their existential experiences of temporality reflect their psychological evolution. We will examine the relationship to time of the characters –suffered and painful, or on the contrary synonymous with ecstasy– and will observe the passage from a temporality suffered to a reappropriation of time in a chosen mode.

Keywords: temporality, subjectivity, memory, present, writing.

1. Introduction

L'évocation préliminaire de la nuit dans *Tempête*¹ place la *novella* sous le signe de la temporalité : « La nuit tombe sur l'île [...] » (*T* : 11), peut-on lire dès la première phrase. Le lecteur ne peut d'ailleurs que constater les nombreuses allusions au temps, présentes tout au long du récit leclézien ; un temps vécu et appréhendé par les personnages – June et Monsieur Kyo – qui, dans *Tempête*, composent à deux voix le récit de leur rencontre.

L'histoire se déroule dans le monde clos d'une île coréenne, lieu originel et sensuel, sans Histoire ni mémoire, qui semble capable d'engloutir le passé le plus sombre. À l'abri des coups du temps, les personnages de la nouvelle s'engagent alors dans une quête identitaire, au terme de laquelle il leur sera possible de vivre au présent et d'envisager l'avenir.

Au fil du récit, leurs expériences existentielles de la temporalité, favorisées par la narration, traduisent leur évolution psychologique. Dans *Tempête*, Le Clézio alterne les récits autodiégétiques (Genette, 1972 : 253) de June et de Kyo de façon parfaitement rythmique, procédé qui lui permet de tracer leurs portraits croisés, chacun portant son regard sur l'autre. Les actes narratifs réalisés par les deux protagonistes, adoptent alors l'apparence du récit intérieur, rendant toute la subjectivité et l'intériorité de leur perception. Le lien entre perception subjective de la temporalité et reconnaissance de l'identité est ainsi clairement établie. Dans son ouvrage *L'esprit migrateur*, Pierre Ouellet (2005: 20) parle d'ailleurs de « spatialisation, temporalisation et de subjectivation » qui correspondent aux « trois paramètres de l'identification » puisque « Le repérage ou la reconnaissance des identités repose en effet sur l'identification d'un temps, d'un lieu et d'une instance personnelle, qui permet de dire que quelqu'un *est* parce qu'il

¹ Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention « *T* ».

occupe tel espace à tel moment ou, en termes plus narratologiques, qu'un personnage *existe* dans la mesure où il s'inscrit dans tel chronotope ou tel espace-temps» (2005: 20). Éric Landowski (1997 : 92), dans son essai *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, compose quant à lui une « *sémiotique de la présence*, entendant par là une problématique générale des rapports du sujet à lui-même à travers les modulations du sens qu'il confère à son espace-temps ».

En outre, puisque Le Clézio accueille dans la *novella* les multiples expériences temporelles vécues par la conscience, nous examinerons le rapport au temps des personnages – subi et douloureux, ou au contraire synonyme d'extase – et constaterons le passage d'une temporalité subie à une réappropriation du temps sur un mode volontaire, choisi et fécond. Bergson (2013 : 54-55) nous permettra d'éclairer la vision sous-jacente du temps, présente dans le récit leclézien, puisqu'il consacra à la temporalité vécue de très profondes analyses : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand le moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs ». Nous interrogerons également Husserl (1964) et Ricœur (1983, 1985, 1990a, 1990b) afin de saisir la valeur de vérité attachée à la *novella* concernant la possible maîtrise du temps à travers notre rapport à l'autre et nos modes de communication. Il nous semble, tel que le soutient Philippe Sabot (2002 : 11), qu'« il y [a] quelque chose de philosophiquement intéressant dans les textes dits "littéraires" » et qu'adopter cette perspective « doit nous conduire en tout cas à réfléchir à la nature de l'activité philosophique, dès lors que celle-ci est susceptible de s'exercer aussi dans les productions de littérature, sous des formes inhabituelles, du moins non préalablement codifiées » (Sabot, 2002:12). Ricœur reconnaît d'ailleurs aux récits de fiction la capacité particulière à répondre à des questionnements d'ordre philosophique, notamment ceux qui ont trait au temps et à l'expérience complexe que les hommes en font :

J'ai été intéressé par la dialectique qu'il y a entre l'histoire des historiens et la fiction dans la mesure où il me semblait que le roman était toujours une solution alternative au problème fondamental que représente, justement, le rapport de l'homme avec le temps. Du fait de la structure du temps historique, qui est le temps calendaire l'historien n'a qu'un rapport limité, si j'ose dire, avec cette difficulté. Même lorsqu'on en appelle à la longue durée comme le fait Braudel, l'historien n'échappe pas à la structure cosmologique du temps. En revanche, pour le roman, dans la mesure où il peut s'affranchir de la contrainte des archives – et donc des traces physiques des événements -, il devient possible d'explorer les innombrables combinaisons possibles des configurations temporelles. À ce titre, le roman m'apparaît donc comme étant essentiellement le grand laboratoire dans lequel l'homme

expérimente des rapports possibles avec le temps. (Ricœur, 1990b : 28)

Voyons à présent comment la nouvelle accueille la pluralité des manières dont le temps peut être vécu par les personnages. Nous nous pencherons tout d'abord brièvement sur la genèse de l'œuvre et les allusions à l'Histoire que l'on y rencontre.

2. Une nouvelle dans le temps

Tempête, la *novella* sur laquelle va porter notre réflexion, met en scène la rencontre de June, une adolescente née des amours d'un GI noir disparu avant sa naissance et de Philip Kyo, journaliste et écrivain venu se réfugier sur l'île d'Udo, petite île située à quelques kilomètres de l'île de Jeju au large de la Corée du Sud, dans le souvenir d'une femme passionnément aimée et brutalement disparue.

Ce récit est la première des deux œuvres que Le Clézio va situer *au pays du matin calme*. En effet, en 2018, il publie *Bitna, sous le ciel de Séoul* qui, cette fois-ci, aura pour cadre la capitale. Rappelons que Le Clézio y a séjourné alors qu'il enseignait à l'Université féminine d'Ihwha en tant que professeur honoraire, entre les années 2007 et 2008. Il tomba alors sous le charme de la Corée et décida d'en apprendre la langue. Sa première visite date néanmoins de 2001 ; les lieux qu'il parcourt à l'époque l'inspirent « au point qu'il compose les poèmes "Unjusa, la pluie d'automne" et un poème sans titre à propos d'une falaise de l'île de Jeju » (Kim, 2020 : 83). C'est à l'occasion de ce voyage qu'il découvre que les *Haenyo*, ces plongeuses en apnée originaires de la province de Jeju, existent vraiment. Il fera part de son étonnement à Claire Devarrieux, dans un entretien pour *Libération* en 2014 :

Quand j'avais 7 ou 8 ans, mon père, qui était abonné au *Geographical Magazine*, avait reçu un numéro qui parlait de ces femmes de la mer [...] Je me souvenais de ce reportage. Quand je le lisais, enfant, il y avait comme un potentiel érotique chez ces femmes qui plongeaient, assez peu vêtues, sans aucun appareil, juste en apnée. Il y a quelques années, je les ai vues [...] dans une petite île au large de la Corée [...] J'ai été étonné de voir qu'elles existaient. Je pensais que c'était un mode de vie disparu. J'ai découvert que non seulement elles n'avaient pas disparu mais que, malgré un âge avancé, elles plongeaient, elles menaient une vie héroïque (Devarrieux, 2014 : en ligne).

Treize ans plus tard, Le Clézio écrira *Tempête*.

3. Une île sans Histoire ni mémoire

Ainsi, comme nous venons de le voir, Le Clézio se tourne à nouveau vers le dehors, le divers et l'Autre et fait une fois de plus le choix d'une île comme espace narratif. En effet, dès l'incipit, il situe l'histoire dans un cadre à la fois spatial et temporel : « La nuit tombe sur l'île » (*T* : 11) De nombreuses études ont en effet confirmé

l'importance des îles dans ses écrits et en ont montré les principales imageries, notamment l'exotisme, la nostalgie des origines, ou encore les questions postcoloniales, pour n'en citer que quelques-unes. On retient surtout les études de Jean-Xavier Ridon (« L'île perdue : entre invisibilité et nostalgie », 2010), Claude Cavallero (« À la recherche de l'île perdue : Le Clézio à Maurice », 2014), Jacqueline Dutton (« Le Clézio l'îlien, ou comment J.M.G. s'est insularisé », 2015), Bernadette Rey Mimoso-Ruiz (« Les îles lecléziennes : mémoire et initiation », 2015) ou encore Justine Feyereisen (« Maurice en héritage : les descriptions de l'île dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio », 2016). En ce qui concerne *Tempête*, c'est l'imagerie de l'île refuge qui nous intéresse tout particulièrement, dans la mesure où celle-ci se présente comme une terre de fuite et d'oubli. Bobae Oh (2020 : 100) insiste sur le fait que l'île d'Udo se constitue dans la nouvelle comme le « dernier endroit où s'abritent les victimes des guerres, proies du monde barbare ». En effet, bien que Le Clézio n'aborde pas directement les événements historiques qui se sont produits sur l'île – il ne fait d'ailleurs que les effleurer – il évoque cependant la colonisation japonaise en mentionnant les « masques récupérés sur les cadavres des soldats japonais » (*T* : 13) par les *Haenyo*, ainsi qu'à travers le personnage de la vieille Kando « qui paraît-il est la fille bâtarde d'un soldat japonais » (*T* : 34). De même, Le Clézio fait indirectement allusion à la guerre du Vietnam par le truchement de ses personnages ; Philip Kyo, ancien journaliste auprès de l'armée américaine est le témoin passif du viol collectif d'une jeune vietnamienne par des soldats américains. Mary Song Farrell, sa compagne, est née elle aussi d'un viol ; celui d'une femme coréenne par un soldat des troupes américaines d'occupation. Enfin, Julia, la mère de June, tombée amoureuse d'un soldat américain et abandonnée avant la naissance de son bébé, se voit contrainte d'errer de ville en ville afin d'échapper à la honte de sa famille. Elle débarque finalement sur l'île d'Udo et devient, elle aussi femme de la mer.

Toutefois, malgré ces rappels discrets, Le Clézio détache délibérément l'histoire de la nouvelle de l'Histoire de l'île dans l'intention tout évidente de la situer dans un contexte imaginaire et universel. Ainsi, non seulement l'île n'a pas d'Histoire mais elle n'a pas non plus de mémoire, puisque l'île abolit le temps : Philip Kyo s'exprime en ces termes dans la *novella* : « J'ai voulu revoir cette île, ce bout du monde, ce lieu sans histoire, sans mémoire, un rocher battu par l'océan, et harassé par les touristes » (*T* : 12). Ouellet (2003 : 123) fait également référence aux îles refuges qu'il assimile, cependant, à des ponts ; « [...] forme concrète de la tension ou de la contradiction : il unit deux pôles, deux rives, deux termes contraires – vivre et mourir, ici et là-bas [...]. Le pont est l'image d'un exil arrêté, d'un élan solidifié, d'un voyage coulé dans le paysage : un temps spatialisé [...] ». L'île semble donc bien offrir le refuge d'un temps immémorial et mythique aux personnages de la nouvelle, affligés par leur passé, non pas comme une destination définitive, mais dans l'attente d'un nouveau départ vers l'ailleurs.

Les *haenyo*, tout comme certains éléments naturels tels que le ciel, la mer, le vent et la nuit semblent surgir d'un passé tellurique, et donc d'un passé sans âge. Ils interrompent le temps chronologique de l'Histoire pour ouvrir sur la dimension abyssale d'une origine première.

Il n'y a d'autre raison à mon exil, à ma solitude, seul le gris du ciel et de la mer, et les appels lancinants des pêcheuses d'ormeaux, leurs cris, leurs sifflements archaïques, la langue des animaux marins qui ont hanté le monde longtemps avant les hommes... (T : 13).

María Loreto Cantón (2004 : 333) développe cette idée dans un article qui porte sur l'île dans l'œuvre de Le Clézio en tant qu'espace narratologique : « Unida a este espacio ideal de la búsqueda de la libertad, aparece la aniquilación del tiempo. El tiempo se detiene, eternizando el espacio natural. El espacio en el que viven los elementos de la naturaleza no tiene tiempo [...] ».

D'autre part, l'évocation de la nuit dès la première ligne et ses allusions répétées tout au long du roman semble nous introduire dans un temps cyclique, temps de l'éternel retour, temps du sacré, qui est aussi celui du retour au primordial, à l'origine de la vie.

Mircea Eliade (1987 : 75) décrit le temps du mythe en ces termes : « [...] presque tous les mythes évoquent le commencement, le Temps mythique où le monde n'existait pas encore ». Ainsi, installés dans le commencement absolu, coïncidant sans cesse avec l'inaugural qui se répète, les personnages se retrouvent bien dans un présent sans épaisseur historique ; un passé sans passé, ce qui leur permettra de se vivre au présent, dans la présence absolue de leur être. Néanmoins, il leur faudra pour cela examiner, puis accepter leur passé.

4. Le temps perdu

Exister, pour l'homme, c'est déborder en permanence l'instant présent en se portant vers le passé et l'avenir. En effet, l'homme vit dans le temps, c'est-à-dire que son existence se développe à travers un rapport permanent au passé et à l'avenir.

Dans *Tempête*, les personnages se remémorent leur passé, qu'ils essaient d'interpréter, afin de (re)construire leur identité. C'est en effet dans le souvenir profond, que l'être se découvre selon Bergson (1946 : 176-177) :

Mais si je me ramasse de la périphérie vers le centre, si je cherche au fond de moi ce qui est le plus uniformément, le plus constamment, le plus durablement moi-même, je trouve tout autre chose. [...] C'est une succession d'états dont chacun annonce ce qui suit et contient ce qui précède. [...] En réalité, aucun d'entre eux ne commence ni ne finit, mais tous se prolongent les uns dans les autres. [...] notre passé nous suit, il se grossit sans cesse

du présent qu'il ramasse sur sa route, et conscience signifie mémoire.

C'est essentiellement à travers le personnage de Philippe Kyo que le texte explore le rapport au passé. Au cours de la *novella*, il comprend que :

C'est à cause de ces images que je suis ici, pour trouver ce qui les détient, la boîte noire qui les enferme à jamais. Non pour les effacer, mais pour les voir, pour ne jamais cesser de les faire apparaître. Pour mettre mes pas dans les traces anciennes, je suis un chien qui remonte la piste. Il doit y avoir une raison qui justifie tout ce qui est arrivé, une clef à ces terribles événements (*T* : 66).

Deux évènements cruciaux ont, en effet, marqué sa vie. D'abord, le viol auquel il a assisté pendant la guerre, ce « crime » dont il porte une « plaie rongée » (*T* : 21) et dont les souvenirs ne le quittent jamais et le suicide de Mary, qu'il croit être la conséquence de ses actes puisqu'il ne fit rien pour empêcher le viol (*T* : 21) : « Je n'ai jamais rien dit à Mary, et pourtant, c'est à cause de cette scène atroce qu'elle a plongé dans la mer pour ne jamais revenir » (*T* : 19). June évoque elle aussi un passé douloureux. « J'avais quatre ans quand je suis arrivée, et je ne me souviens pas d'avant, ni du voyage, mais ma mère a pris un bateau, et qu'il pleuvait, et je portai un sac à dos très lourd. [...] Peut-être que je pleurais. (*T* : 25). Abandonnée par son père à sa naissance, enfant métisse de sang asiatique et de sang africain américain (Nakaji, 2020 : 142), elle souffre de sa condition de bâtardise parce qu'elle n'est pas acceptée par les autres enfants de l'île.

À l'école je n'ai pas d'amis. Au début, ça allait bien mais depuis cette année, tout a changé. [...] De tous les enfants de l'école, le plus méchant, c'est un garçon, il s'appelle Jo. [...] Il dit que je suis noire. Il dit que mon père est un soldat noir américain de la base militaire, et que ma mère est une pute » (*T* : 29).

Comme nous le voyons, le passé est source de souffrance. Il s'agit d'un temps que nous souhaiterions ne pas avoir vécu, mais qui hélas l'a été ; c'est celui dont nous voudrions ne pas nous rappeler :

Ce sont les images qui me reviennent, qui montent du plus profond. Corps disloqués, têtes coupées jonchant les rues sales, flaques d'essence, flaques de sang. Un goût âcre dans la bouche, une sueur mauvaise. Dans un réduit sans fenêtres, éclairé par une seule ampoule électrique nue, quatre hommes tiennent une femme. Deux sont assis sur ses jambes, un a attaché ses poignets avec une sangle, le quatrième est occupé à un viol interminable (*T* : 15).

Un peu plus loin encore : « Cette image me hante, le corps de cette femme étendue en croix tandis que les soldats la besognent, et sous sa bouche meurtrie le sang a séché en étoile noire. Et ses yeux qui me regardent, alors que je suis en retrait, près de la porte, ses yeux qui voient à travers moi, qui voient la mort » (*T* : 19). Il est frappant de constater à quel point les souvenirs de Kyo sont précis alors que la scène évoquée s'est déroulée plus de trente ans auparavant. Certains événements sont en effet parfois si douloureux, qu'ils ne sombrent pas dans l'oubli salvateur. Ce qui amène naturellement le personnage à regretter ses agissements passés : « Je remonte le temps, je reconstruis ma vie. Je voudrais revenir au pas de la porte de la maison d'Hué, regarder, et mon regard arrêterait le temps, jetterait la confusion, libérerait la femme de ses bourreaux » (*T* : 24).

Parfois, le souvenir des terreurs passées fait de cette vie une survie trop douloureuse. La mémoire prolonge dans le présent le passé, mais ici, ce débordement du temps est vécu comme une pathologie destructrice. Le rapport au temps devient alors impossible parce que les temporalités entrent en collision dans la psyché du personnage, et il ne parvient plus, après ses traumatismes, à se réinsérer dans la réalité et la temporalité commune. Dans la nouvelle, c'est le personnage de Mary Song qui incarne la dimension infernale du rapport au temps.

Une nuit, parce qu'elle chantait à tue-tête en marchant au bord de la mer, je lui ai dit que n'importe où ailleurs elle passerait pour une folle. Elle a cessé de chanter, elle a parlé avec amertume de la maison où on l'avait enfermée sur la recommandation d'un médecin ami de sa famille (*T* : 47).

Par le biais du suicide, elle s'émancipe du temps, faisant de la mort la seule issue possible.

Toutefois, le temps perdu peut être aussi un temps heureux dont on se souvient avec regret ou nostalgie, un temps vécu mais qui n'est plus là autrement que par le souvenir. Dans *L'irréversible et la nostalgie*, Jankélévitch (1974 : 368) aborde le phénomène de la nostalgie qu'il définit comme étant la souffrance attachée au désir désespéré de retrouver le passé, rêvant inutilement de surmonter une absence temporelle, comme s'il s'agissait d'une distance spatiale : « Le véritable objet de la nostalgie n'est pas l'absence par opposition à la présence, mais le passé par rapport au présent [...] » :. Lorsqu'il se remémore les moments heureux passés auprès de Mary, Philip Kyo en éprouve une nostalgie intense.

Et d'un seul coup la mémoire m'est revenue. J'étais là sur cette route, seul et aveugle, et j'étais à nouveau trente ans en arrière, avec Mary. Je marchais près d'elle, et brusquement je l'ai embrassée dans le cou, à la naissance de ses cheveux. [...] Nous avons parlé une bonne partie de la nuit, avant de retourner à notre cabane. Cette nuit est restée en moi, et maintenant elle renaît comme si rien ne nous en séparait. C'était à la fois une

douleur et un plaisir, c'était aiguïté, tranchant, violent. J'en ressentais de la nausée, du vertige (*T* : 50).

Sur un mode inverse, la mémoire peut éterniser le passé heureux, le conserver et le ressusciter dans le présent. La mémoire assure parfois une forme de durée continue qui résiste aux vicissitudes de l'existence, aux séparations, aux silences prolongés. Elle permet une forme de persistance *in absentia*. Ainsi, la tempête ramène Mary à Kyo :

Quand la tempête commence, quand le vent souffle en continu de l'horizon de l'est, Mary revient. Non pas que j'ai des hallucinations, ni un début de folie, bien au contraire, tous mes sens sont aiguïtés, en alerte, ouverts à l'extrême pour recevoir ce qu'apportent la mer et le vent [...]

Dans la tempête j'entends sa voix, je sens son cœur, je sens son souffle. Le vent grince par les interstices de la baie vitrée, s'infiltré par le chant rongé par la rouille, traverse la chambre et fait battre la porte. Alors tout s'arrête dans l'île (*T* : 17-18).

Ce retour du passé s'effectue pour Kyo avec netteté. Mary semble s'imposer à lui comme une perception actuelle et extrêmement vivace. Nous pourrions alors appliquer au temps vécu de la conscience remémorative de Kyo ce que Bergson (2013 : 170) dit de la durée intérieure : « Les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres ». Si tout est là, tout d'un coup, par une percée soudaine des temps anciens dans le présent qui libère l'horizon d'un avenir, c'est que le temps vécu est à la fois remémoration, perception et anticipation. Pour Bergson, vivre au présent, ce n'est pas s'isoler du passé et de l'avenir, c'est vivre en liaison avec le passé, selon une dilatation temporelle, qui projette au-devant de soi le passé en le rappelant à partir de l'avenir par le désir qu'il fait naître. En ce sens, il n'est pas étonnant si Kyo retrouve le goût de vivre, aussi, à travers le désir que fait naître en lui la pharmacienne : « Sans ce désir je ne suis rien. Ma vie, mes écrits les années de taule ne m'ont rien enseigné. Mais une nuit, une seule nuit près du corps d'une femme me donne mille ans ! Ici dans cette île, un lieu proche de la mort, j'ai ressenti mieux qu'ailleurs la force du désir ». (*T* : 125) En effet, l'acte sexuel « permet d'accroître l'existence au contact du principe vital de l'autre, et de conjurer le temps. [...] Outre l'expression de la sensualité, il révèle le désir de vaincre le temps » (Salles, 2008 : 270).

5. Le temps retrouvé

Néanmoins, le temps vécu dans *Tempête* reste avant tout le temps du présent. Kyo perçoit dès son arrivée sur l'île l'importance que celui-ci revêt et les précieux « moments d'être » qu'il recèle. « Maintenant tout cela n'est plus qu'un souvenir. La mémoire est sans importance, sans suite. C'est le présent seul qui compte » (*T* : 13). La rencontre de June lui permet de sortir progressivement du temps passé. Auprès d'elle, il retrouve le présent et s'y installe, puisqu' « elle ne vit qu'au présent » (*T* : 88).

Nous nous trouvons en effet face à deux modalités du présent au sein du texte leclézien : une sorte de présent élargi – ainsi qualifié par Husserl – et le présent de l’instant. Voyons tout d’abord en quoi consiste cette conception husserlienne du présent. À l’instar du son qui « commence et [...] cesse, et toute l’unité de sa durée, l’unité de tout le processus dans lequel il commence et finit “ tombe ” après sa fin dans le présent toujours plus lointain. Dans cette retombée, je le “ retiens ” encore, je l’ai dans une “ rétention ”, et tant qu’elle se maintient, il a sa temporalité propre, il est le même, sa durée est la même » (Husserl, 1964 : 37). Autrement dit, à chaque représentation du son qui résonne se rattache une suite continue de représentations dont chacune reproduit le contenu de la précédente tout en le modifiant. La durée est produite à la fois par la sensation de l’identique et par des modifications de cette identité. De plus, le son persiste et change sans se fragmenter. Nous assistons donc à une retombée permanente du présent dans le passé ; c’est ce que Husserl appelle la « rétention ». De même, lorsque nous tendons vers le futur du son, nous opérons ce que Husserl qualifie de « protention ». Dès lors, nous ne pouvons plus vraiment parler du passé, présent et futur mais plutôt d’un présent élargi. Nous observons dans *Tempête* que c’est ainsi que June perçoit le temps :

Elle a décidé aussi qu’on ne devait jamais se dire bonjour, pour que le temps se continue sans interruption. Elle reprend ce qu’elle racontait la veille, et qu’elle n’a pas pu terminer. Ou bien elle commence une nouvelle histoire, pour elle le temps n’existe pas, ça fait juste une heure qu’elle est partie depuis la veille, elle ne vit qu’au présent (*T* : 88).

Par ailleurs, la *novella* célèbre l’instant. On y rencontre des instants privilégiés qui permettent aux personnages de vivre pleinement, car ils procurent de riches « moment d’être ». Grâce à cet examen de l’instant, *Le Clézio* atteint une forme de profondeur temporelle, occasionnant une sensation d’atemporalité, une sorte de suspens indéfinissable. Si l’on s’en tient à la définition qu’en donne Keith A. Moser, les instants privilégiés que l’on rencontre tout au long de l’œuvre leclézienne naissent d’un contact physique intime avec les éléments naturels : le vent, la mer, le ciel étoilé, etc. : « Moments of enigmatic ecstasy resulting from direct contact by means of one or more of the senses. The « strange joy » that characterizes these experiences defies or escapes logical explanation, demonstrating the limitations of rational thought » (Moser, 2008 : 9-10). L’épisode de la nuit passée sous la tente correspond parfaitement à la définition de Moser de l’instant leclézien :

Nous avons passé la nuit ensemble. [...] Cette nuit, il y avait beaucoup de lune, et des étoiles, ça faisait une lueur douce qui éclairait l’intérieur de la tente. C’était bien, je n’avais pas envie de parler. Nous sommes restés assis, avec la porte de la tente ouverte qui battait un peu dans le vent, à écouter, à regarder. J’entendais mon cœur qui battait dans ma poitrine, lentement, très

lentement. J'entendais aussi sa respiration, un frôlement profond, qui allait et venait avec le mouvement des vagues. C'était bien, je n'avais pas envie de bouger. Je voulais que ça dure toujours, jusqu'au matin. À écouter et à sentir la nuit, la mer, le vent, l'odeur du sable et des algues, les coups de mon cœur et la respiration de Monsieur Kyo, jusqu'à la fin, jusqu'au matin (*T* : 95-96).

Selon Marchetti (2015 : 167), ces moments « annoncent l'éclosion du personnage, dans une épiphanie du temps qui, désormais, se résume dans l'instant. Dans l'instant, le sujet est finalement sans ancrages temporels ; sans généalogie ». C'est ce que nous constatons lorsque parfois, l'expérience joint l'intensité de la perception et la conscience d'une révélation. En effet, dans la nouvelle, certains de ces moments uniques produisent une communauté affective et les conditions d'une résonance entre les intériorités psychiques des personnages. June et Kyo y retrouvent une forme de transcendance sans laquelle aucune vie ne mérite d'être vécue. À l'église, leurs regards se croisent :

Et puis tout à coup, elle m'a vu. Son visage n'a pas bougé, n'a pas souri, mais j'ai vu que ses yeux s'étaient ouverts, j'ai senti le lien de son regard dans le mien, comme si j'entendais battre mon cœur dans un fil. [...] Elle était tout entière attachée à moi par ce fil, et plus rien d'autre n'avait d'importance. Et moi, j'ai ressenti un trouble que je ne connaissais pas, que je n'avais jamais éprouvé. Je sentais une sorte de vertige (*T* : 81).

Fusion avec le réel, la révélation est donc ce par quoi l'individu échappe à l'expérience d'un temps solitaire.

6. Le temps maîtrisé

Tel que nous avons pu constater tout au long de notre étude, la nouvelle rassemble les expériences diverses de l'homme dans son rapport au temps. Souvent contradictoires, elles ont pour point commun d'être subies de manière passive, de conférer au hasard le soin d'élaborer notre « être au temps ». La *novella* propose cependant une évolution de ce rapport à la temporalité en mettant en scène le possible passage d'une temporalité subie à une réappropriation du temps sur un mode volontaire, choisi et fécond.

Cette réappropriation de sa propre temporalité consiste notamment à la faire entrer en harmonie avec celle du monde et des autres. Dans son ouvrage *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, Mbassi Atéba (2008 : 324) évoque une « poétique de la paix et de la réconciliation » concernant l'œuvre leclézienne. Selon le critique, ses personnages « décristallisent le passé et la mémoire, les prennent simplement comme des moments contingents d'une histoire humaine qui préparent le présent et l'avenir de l'humanité » pour vivre

en harmonie dans le présent. En ce sens, Philip Kyo parvient à se délivrer de ses souvenirs traumatisants au contact de l'amour pur de June. Il décrit la jeune fille en ces termes : « Le hasard a mis sur mon chemin un ange, une enfant innocente et drôle. Pour la première fois depuis longtemps j'ai rencontré un être humain » (*T* : 83). Ou encore : « La vie est amère. La vie n'a pas de générosité, sauf parfois, par miracle, quand tu rencontres quelqu'un que tu n'étais pas préparé à rencontrer, un ange, une messagère du paradis, une familiarité avec Dieu » (*T* : 139). Le temps partagé permet aux personnages de dépasser leur solitude ; Kyo finit par prendre une place importante dans la vie de June et celle-ci envahit la sienne (*T* : 64). Leurs rendez-vous quotidiens détournent Kyo de la mort : « À cet instant je me sens neuf, il me semble que toutes ces années que je n'ai pas vécues sont pardonnées, emportées dans le vent. Grâce aux larmes d'une petite fille de treize ans [...] j'oublie qui je suis, qui elle est, elle une enfant, et moi un vieil homme » (*T* : 90). Kyo devient l'ami de June, mais aussi une sorte de père de substitution et parfois même un amoureux. Il prend sa défense et lui apprend « l'amertume », c'est-à-dire la vérité ; elle cesse ainsi d'avoir peur. « J'ai rêvé que Monsieur Kyo était mon père. Ce n'est pas à cause de la couleur de sa peau et de ses cheveux frisés que j'ai fait ce rêve. C'est parce que je crois bien qu'il se soucie de moi comme l'aurait fait mon vrai papa. [...] » (*T* : 69). Grâce à lui, June se forge une identité : « La nuit je ne peux pas dormir. Je sors par la fenêtre, je marche dans la lande. Il n'y a pas longtemps, je serais morte de peur. La moindre silhouette, le moindre buisson m'auraient fait frissonner. Mais à présent je n'ai plus peur. Quelqu'un d'autre est entré en moi. Quelqu'un est né dans mon corps » (*T* : 110).

Ainsi, le temps partagé les sauve en abolissant la menace angoissante du vide qui peut s'abattre à tout moment sur l'individu dans le temps solitaire. C'est l'un des rares accès possibles à la plénitude. Le Moi s'ouvre à l'altérité du monde, notamment grâce à une communication véritable. Mais comment y parvenir ? Il est nécessaire pour cela de sortir des formes de communication toutes faites que la société et l'usage conventionnel du langage imposent. Là où la société et l'usage codifié du langage figent le rapport à autrui, le temps vécu, par son inépuisabilité, par la déchosification de soi et d'autrui qu'il réalise, par la complexité des liens qu'il tisse entre les différentes dimensions temporelles, permet qu'une véritable communication s'établisse. Les personnages se livrent alors à un dialogue intérieur qui restitue leur propre durée intérieure. Dans la *novella*, June et Kyo ont recours à un langage inventé qui leur permet de se réapproprier leur temps :

Avec Monsieur Kyo, nous avons inventé un drôle de jeu. [...] C'est le jeu que nous jouons quand il y a cette ombre sur son visage. Au début, nous touchions des choses sur la plage, des morceaux de rien du tout, des bouts de bois, des feuilles d'algues. Puis nous avons décidé de faire cela à tour de rôle, en prétextant que nous déplaçons des pions, ou des dominos. [...] Ça peut sembler idiot, mais quand nous jouons, ça veut

vraiment dire quelque chose. [...] Quand nous nous mettons à jouer, nous ne pensons plus à rien d'autre. Le temps n'existe plus (*T* : 57-58).

June s'occupe de l'infime parce qu'elle est apte à la découverte et possède cette faculté d'émotion et d'étonnement qu'ont perdu les adultes. Pour Louise Labbé (2004 : 128), « C'est ce que cherche la poésie contemporaine : comme l'enfant, s'attacher au détail, avec la même faculté de focalisation, d'oubli de soi et du temps, la même aptitude à se couler dans les choses et à s'y perdre. Comme Michaux, Gullevic, Le Clézio joue de l'insignifiant avec le secret espoir de dévoiler le sens ».

Finalement, le texte propose une seconde maîtrise possible du temps, plus essentielle mais toujours en rapport avec le langage ; l'écriture. En effet, nous avons précédemment évoqué l'omniprésence de la nuit dans *Tempête*. Cet espace-temps est mis en rapport avec l'écriture dès la première page du livre.

La nuit tombe sur l'île.

La nuit remplit les creux, s'infiltré entre les champs, une marée d'ombre qui recouvre tout peu à peu. Au même instant, l'île se vide d'hommes. Chaque matin les touristes arrivent par le ferry de huit heures, ils emplissent les espaces vides, ils peuplent les plages, ils coulent comme une eau sale le long des routes et des chemins de terre. Puis quand vient la nuit, à nouveau ils vident les mares, ils s'éloignent à reculons, ils disparaissent. Les bateaux les emportent. Et vient la nuit (*T* : 11).

Immédiatement après cet incipit, aux allures de récit de la création, Le Clézio évoque l'écriture comme un des moyens de maîtriser son rapport à la temporalité en la transformant en mots. Rappelons que la nuit renvoie à l'origine du monde, telle que la décrit Hésiode dans sa *Théogonie* : « En tout premier, Chaos naquit. Du Chaos sortirent l'Érèbe et la Nuit obscure. L'Éther et le Jour naquirent de la Nuit, qui les conçut en s'unissant d'amour avec l'Érèbe » (Hésiode, 2001 : 38). Or, Hésiode est le premier à avoir défini une temporalité propre aux dieux de l'Olympe – l'éternité – et une temporalité métaphorisée par le foie de Prométhée qui repousse toutes les nuits, le temps cyclique du Jour et de la Nuit. « Ce temps prométhéen est semblable aux mouvements des astres, c'est-à-dire à ces mouvements circulaires dans le temps, qui permettent de mesurer le temps par eux [...] C'est un temps dont les philosophes pourront dire qu'il est l'image mobile de l'éternité immobile », écrit Jean-Pierre Vernant (1999 : 88-89). Ainsi, Cronos génère le temps, et c'est en émergeant de ce magma nocturne que la pensée et la parole adviennent, notamment la parole poétique. En effet, dans le mythe d'Orphée ; c'est au plus noir de la nuit que retentit le cri : « Eurydice ! ». Orphée doute des dieux, se retourne dans la nuit, inventant ainsi le lyrisme originel. Dès lors, l'île constitue non seulement un refuge pour les victimes, mais elle est aussi cet espace-temps protégé d'où peut naître l'écriture :

Je suis arrivé sur l'île la première fois il y a trente ans. Le temps a tout changé. C'est à peine si je reconnais les lieux, les collines, les plages, et la forme du cratère effondré à l'est. Pourquoi suis-je revenu ? Est-ce qu'il n'il n'y avait pas d'autres lieux pour un écrivain en quête d'écriture ? (*T* : 11).

Un peu plus loin, nous pouvons également lire : « [...] c'est moi qui aie pensé au silence. Pour écrire, pour recommencer à écrire après les années perdues. Le silence, la distance. Le silence, dans le vent et la mer. Les nuits froides, les amas d'étoiles » (*T* : 12-13). Pien (2004 : 246) rappelle d'ailleurs que Le Clézio a confié :

Qu'il ne pouvait désormais écrire que la nuit, lorsqu'il fait chaud, c'est-à-dire dans les conditions mêmes de la cabine du *Nigestrom*. Retrouver l'impulsion première qui a porté l'enfant vers l'écriture est le seul moyen pour combler l'angoisse et pour la dépasser, comme c'est le seul moyen d'aller au fond de soi-même tout en rejoignant le mythe [...].

Tel que le signale Claude Cavallero (2014 : 511-512), la nuit fait l'objet « d'une scénographie répétitive dont l'observation des éléments naturels – la mer, la voûte céleste – institue le motif essentiel » et favorise « une poursuite du rêve éveillé grâce à ce pouvoir nyctalope d'accroître l'acuité de la vision ». L'écriture est en effet intimement liée à la nature. Bernabé Gil (2011 : 29) suggère d'ailleurs que,

L'écrivain nous propose, à travers une communion avec la nature, une recherche de sa propre identité et de ses origines. [...] tout au long d'une œuvre en spirale – où le récit n'a pas de fin et où les thèmes et motifs reviennent sans cesse – le narrateur lutte contre le temps chronologique pour rejoindre un temps de l'origine, le temps mythique et primordial.

Puisque, l'écriture donne accès à la compréhension de l'être et du monde.

J'ai compris à cet instant que j'étais venu pour rester, rien à voir avec les insectes humains qui éclosent et meurent chaque jour. Je devais reprendre la suite logique de cette aventure, la disparition de Mary n'avait rien changé. Je devais essayer de comprendre. Je devais aller au bout de l'amertume, au bout du malheur (*T* : 50).

En effet, la littérature peut donner forme au temps vécu, et ainsi le rendre « habitable », intelligible, humain. Nous rejoignons ici l'un des points les plus importants abordés dans *Temps et Récit* où Ricœur explore la question de l'identité narrative : « Je vois dans les intrigues que nous inventons le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informe, et, à la limite, muette » (Ricœur, 1983 : 12). Selon lui on ne peut « vivre » réellement et pleinement dans le temps que lorsque le Moi devient sujet et objet de récit, récit qui seul lui confère une forme d'unité

ontologique combinant le stable et le mouvant : « [...] l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées » (Ricoeur, 1985 : 443). L'écriture transcende en ce sens le temps en lui conférant une dimension volontariste et pérenne. Bergson estime lui aussi que les romanciers sont à même de rendre compte de la réalité de notre moi, du temps vécu, forçant le langage commun, le détournant de ses finalités pratiques afin qu'il épouse les ressorts les plus secrets de notre existence individuelle. Ils nous invitent à nous retrouver, par-delà le symbolisme même qu'ils ont dû adopter. Le langage s'avère alors le reflet authentique de notre richesse intérieure.

7. Conclusion

Il nous a été loisible de constater tout au long de notre analyse du texte leclézien que le temps que l'on y rencontre est le temps réellement vécu, celui qui possède une densité particulière et qui se partage afin de perdurer. Conscience présente et mémoire sont donc les principaux outils d'appréhension et de maîtrise du temps. Cependant, l'œuvre d'art apparaît comme un moyen supérieur pour l'individu de maîtriser son propre rapport à la temporalité en la transformant en mots. Il permet à l'individu de se transporter dans un ailleurs aux couleurs de l'éternité. C'est bien ce que réalise Le Clézio par le biais de la création romanesque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGSON, Henri (1946) : *La Pensée et le mouvement*, Paris, Skira.
- BERGSON, Henri (2013) : *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris, PUF.
- BERGSON, Henri (2017) : *L'énergie spirituelle*. Paris, PUF.
- BERNABÉ GIL, M^a Luisa (2011) : « L'univers imaginaire de Le Clézio ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 26, 27-37.
- CANTÓN RODRÍGUEZ, María Loreto (2004) : « "La isla" como espacio narrativo en la obra de J.M.G. Le Clézio », in José M. Oliver Frade (coord.), *Isla abierta. Estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 321-336.
- CAVALLERO, Claude (2014) : « À la recherche de l'île perdue : Le Clézio à Maurice ». *Studi Francesi*, 174 (LVIII/ III), 509-518. DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.1037>
- DEVARIEUX, Claire (2014) : « J.M.G. Le Clézio : Écrire ajoute des jours à ma vie ». *Libération*, 26 mars. URL : https://www.liberation.fr/livres/2014/03/26/ecrire-ajoute-des-jours-a-ma-vie_990470
- DUTTON, Jacqueline (2015) : « Le Clézio l'ilien, ou comment J.M.G. Le Clézio s'est insularisé ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 19 : 2, 194-204.

- ELIADE, Mircea (1987): *Le sacré et le profane*. Paris, Gallimard.
- FEYEREISEN, Justine (2016): « Maurice en héritage: les descriptions de l'île dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, 94 : 3, 755-769.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Seuil.
- HÉSIODE (2001): *Théogonie*. Paris, Gallimard.
- HUSSERL, Edmund (1964): *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF.
- JANKELEVITCH, Vladimir (1974): *L'irréversibilité et la nostalgie*. Paris, Flammarion.
- KIM, Hyeli (2020) : « Les paysages coréens dans *Bitna, sous le ciel de Séoul* comme une source de l'inspiration poétique ». *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 13 (Gao Fang & Zhang Lu [dir.], *Signes et songes d'Asie*), Paris, Passage(s), 75-90.
- LABBÉ, Louise (2004) : *Le Clézio, l'écart romanesque*. Paris, L'Harmattan.
- LANDOWSKI, Éric (1997) : *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Paris, PUF.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (2014,) : *Tempête. Deux nouvelles*. Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, J.M.G. (2018) : *Bitna, sous le ciel de Séoul*. Paris, Stock.
- MARCHETTI, Marilia (2015) : « J. M. G. Le Clézio : une littérature de l'exil et de l'errance ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 19 : 2, 162-174.
- MBASSI ATÉBA, Raymond (2008): *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*. Paris, L'Harmattan.
- MOSER, Keith A. (2008) : « *Privileged Moments* » in the *Novels and Short Stories of J.M.G. Le Clézio. His Contemporary development of a traditional French literary device*. New York, Edwin Mellen Press.
- NAKAJI, Yoshikazu (2020) : « Le Clézio et la culture japonaise ». *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 13 (Gao Fang & Zhang Lu [dir.], *Signes et songes d'Asie*), Paris, Passage(s), 133-144.
- OH, Bobae (2020) : « Réflexions sur les *haenyo* dans *Tempête: rédemptrices et inspiratrices* ». *Les Cahiers J.-M.G. Le Clézio*, 13 (Gao Fang & Zhang Lu [dir.], *Signes et songes d'Asie*), Paris, Passage(s), 91-104.
- OUELLET, Pierre (2005) : *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éd.
- PIEN, Nicolas (2004) : *Le Clézio, la quête de l'accord original*. Paris, L'Harmattan.
- REY MIMOSO-RUIZ, Bernadette (2015) : « Les îles leclésiennes : mémoire et initiation ». *Carnets*, 2^e série, 3. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/1446>
- RICŒUR, Paul (1983): *Temps et Récit, t. I: L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985) : *Temps et Récit, t. III ; Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990a) : *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1990b) : « De la volonté à l'acte : un entretien de Paul Ricœur avec Carlos Oliveira », in C. Bouchindhomme & R. Rochlitz (dir.), *Temps et Récit de Paul Ricœur en débat*. Paris, Cerf.
- SABOT, Philippe (2002) : *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*. Paris, PUF.

- RIDON, Jean-Xavier (2010) : « *L'île perdue* : entre invisibilité et nostalgie », in T. Léger, I. Roussel-Gillet & M. Salles (éds.), *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 75-91.
- SALLES, Marina (2008) : *Le Clézio, « peintre de la vie moderne »*. Paris, L'Harmattan.
- VERNANT, Jean-Pierre (1999) : *L'Univers, les Dieux et les Hommes*. Paris, Points-Seuil.

La recepción de la *littérature fin de siècle* en Manuel Reina: traducción y creación

Emilio José OCAMPOS PALOMAR

Universidad de Sevilla

eocampos@us.es

<https://orcid.org/0000-0002-2663-7718>

Resumen

Manuel Reina (1856-1905) fue un autor cosmopolita que asimiló modelos literarios de fuera de España a través de sus textos traducidos y originales. En el ensayo que sigue se estudia, de manera exhaustiva, una parte de su producción olvidada por la crítica literaria, esto es, su labor traductora; y, además, se agrupan para su análisis, siguiendo una lectura cronológica que abarca de los primeros a los últimos escritos en su trayectoria literaria, los poemas de Manuel Reina que dan prueba de la recepción de la nueva lírica francesa, de su avance desde postulados románticos hacia el Parnasianismo y el Decadentismo, y de su aportación a la estética modernista.

Palabras clave: Recepción poética, Parnasianismo, Decadentismo.

Résumé

Manuel Reina (1856-1905) était un auteur cosmopolite qui a assimilé des modèles littéraires étrangers à travers ses textes traduits et originaux. Dans l'essai suivant, nous étudierons de manière exhaustive une partie de sa production qui a été oubliée par les critiques littéraires, à savoir son travail de traducteur; et, en outre, nous regrouperons pour l'analyse, suivant une lecture chronologique qui va des premiers aux derniers écrits de sa carrière littéraire, les poèmes de Manuel Reina qui témoignent de la réception de la nouvelle poésie lyrique française, de son avancée des postulats romantiques vers le Parnasse et le décadentisme, et de sa contribution à l'esthétique moderniste.

Mots clé: Réception poétique, Parnasse, Décadentisme.

Abstract

Manuel Reina (1856-1905) was a cosmopolitan author who assimilated literary models from outside Spain through his translated and original texts. In the essay that follows, we study in an exhaustive manner a part of his production that has been forgotten by literary criticism, that is, his work as a translator; and, furthermore, we group together for analysis, following a chronological reading that ranges from the first to the last writings in his literary

* Artículo recibido el 1/03/2022, aceptado el 13/05/2022.

career, the poems by Manuel Reina that provide evidence of the reception of the new French lyric poetry, of his advance from Romantic postulates towards Parnassianism and Decadentism, and of his contribution to the modernist aesthetics.

Keywords: Poetic Reception, Parnassianism, Decadentism.

1. Introducción

En las dos últimas décadas del siglo XIX se produce en España una voluntad de cambio poético, una necesidad de abandonar los modelos literarios nacionales y decimonónicos con el objetivo de renovar la poesía¹. En este periodo los autores escriben con la mirada puesta en Francia o, dicho de otro modo, reescriben y traducen las corrientes literarias francesas de la segunda mitad del siglo. Traducir y reescribir la *littérature fin de siècle*, es decir, sustituir los códigos poéticos nacionales por otros extranjeros, responde a una actitud cosmopolita y moderna que supera la idea romántica que identifica la literatura con la nación, una idea que ya solo pervive en la reacción nacionalista y en los nostálgicos de un siglo XIX que expira.

Entre estos autores cosmopolitas, que escriben mirando a Francia, se encuentra Manuel Reina (1856-1905), un poeta que recibía en su finca de Campo Real (Puente Genil, Córdoba) las novedades literarias de Europa y consiguió poner en pie una extensa biblioteca formada por libros de escritores italianos, ingleses, alemanes y, principalmente, franceses. Tal y como cuenta su discípulo literario Marcos Rafael Blanco Belmonte (1900: 353), Reina vivía en una biblioteca, en una torre de marfil llena de arte:

El palacio-estudio de Campo Real es museo y biblioteca, jardín y casa de recreo, a un tiempo mismo. Su dueño estudia y sigue de cerca el movimiento literario, y de Madrid, de París y de Roma los mejores libreros envían a Campo Real todas cuantas obras de algún interés aparecen en los escaparates. De la riqueza de la colección da idea el hecho de no pocos «inmortales» acuden a ella desde Madrid pidiendo préstamos de libros².

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, PGC2018-095447-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y *Mnemosine: hacia la historia digital de la otra Edad de Plata: producción, almacenamiento, uso y difusión*, RTI2018-095522-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

² Anécdotas como la siguiente de Aguilar y Cano (1897: 11) ayudan a imaginar las dimensiones de la biblioteca: «[Reina] no sabe, por ejemplo, los libros que tiene, ni dónde los tiene, y se ha dado el caso (rigurosamente histórico) de comprar a un librero como codiciada mercancía obras que al registrarlas encontró con el sello de su biblioteca, de donde salieron antes prestadas a poco escrupulosos lectores». Respecto a obras extranjeras o escritas en otra lengua, se sabe que llenaban la biblioteca del poeta las *Obras completas* de Hugo (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) traducidas por Jacinto Labaila

En relación con la escritura cosmopolita, existe una amplia bibliografía que estudia la identificación de temas modernistas en Manuel Reina (Aguilar Piñal, 1960; Carnero, 2007, 2009; Criado Costa, 1979a, 1979b; y Gallego Morell, 1987a, 1987b, 2000), pero aún no se ha realizado un trabajo científico que llegue a considerar las influencias extranjeras que propician la poética renovadora del autor andaluz.

Con este artículo se pretende llenar ese vacío y ahondar en la renovación lírica de Manuel Reina desde el estudio de la recepción literaria. En este sentido, la traducción, entendida en su sentido más amplio, es decir, «adaptación, refundición, imitación, parodia, plagio, conjunto de manipulaciones de la literatura a las que modernamente se alude con el apelativo más neutro de *reescritura*» (Lafarga, 1995: 34), puede ayudar a redelinear y entender, desde una óptica comparatista, el inicio del cambio literario o la llegada del Modernismo.

Por tanto, en el trabajo presente se profundiza en el significado histórico de la traducción y creación poética de Manuel Reina, con el objetivo de recuperar la modernidad poética que expresa el conjunto de su obra (traducida y original). A este respecto, se hace necesario, por un lado, entender la traducción como texto del sistema literario español³, y, por otro, reconocer que el traductor literario es un creador de literatura (Lafarga y Pegenaute, 2016).

Para explicar el origen y la trayectoria de la recepción de la *littérature fin de siècle* en Manuel Reina, el ensayo se organiza en torno a tres puntos: en el primero se refleja la absorción, por parte de Reina, de las poéticas europeas previas a parnasianos y decadentistas; en el segundo se da muestra de la importancia de Victor Hugo en la apropiación, que hace Reina, de la estética *fin de siècle*; y en el tercero se desarrolla la influencia de la literatura parnasiana y decadentista en la obra de Manuel Reina. Todo ello desde un orden cronológico, que permite describir y analizar las traducciones y los poemas originales.

2. Absorbiendo la literatura extranjera previa a parnasianos y decadentistas

El carácter cosmopolita de Reina, que lo lleva a hacerse difusor de la *littérature fin de siècle* en España, es posible gracias a su interés, desde el inicio de su carrera poética, por las literaturas extranjeras. Así es como Reina comienza imitando y traduciendo

(Reina López, 2005b: 330), las obras completas, tanto en catalán como en español, de Jacinto Verdaguer (Reina López, 2005a: 94), prácticamente todas las novelas, tanto en francés como traducidas al español, de Balzac (Reina López, 2005b: 269), *La sonata a Kreutzer* de Tolstói (Reina López, 2005b: 108-109) y *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche (Madrid: La España Editorial, 1900), traducida bajo el seudónimo de *Juan Fernández* (Reina López, 2005b: 204).

³ La historia de la traducción literaria también es historia de la literatura. Entre los autores que han reflexionado en torno a este tema, destaco a Lefevre (1982: 140), García Yebra (1983, 1984, 1994), Berman (1984: 12-13), Lambert (1995: 30), Aullón de Haro (2008: 22-23), Botrel (2010), Pageaux (2010: 78), Guillén (2013: 327) y Ruiz Casanova (2011: 64; 2018: 550).

textos románticos alemanes, italianos y franceses, que se manifiestan en sus primeras publicaciones en la prensa y en sus primeros libros de poemas titulados *Andantes y alegros* (1877) y *Cromos y acuarelas* (1878).

Sobre la que podría ser la primera «imitación», o incluso el primer acercamiento traductor de Reina, «Imitación del alemán» (*El Bazar. Revista Ilustrada*, 1874: 254), y «La joven de los ojos negros» (*Andantes y alegros*, 1877; firmado en 1871), es decir, los poemas más antiguos de Reina de los que hay noticia, señala Aguilar Piñal (1968: 15) que el intimismo de estos poemas expresa las nuevas tendencias líricas y entronca con las numerosas traducciones e imitaciones de la poesía alemana que hicieron autores como Juan Font y Guitart, Teodoro Llorente, Julio Nombela, Ángel Rodríguez Chaves, Manuel María Fernández y González, José Joaquín Herrero, Eulogio Florentino Sanz, Augusto Ferrán y, por supuesto, Bécquer. Emilia Pardo Bazán (*La Ilustración Artística*, 28/8/1916: 554) supo ver esta influencia alemana y, en concreto, la de Heine en varios poemas de Reina (sin hacer referencia a las traducciones que hizo el cordobés del poeta de Düsseldorf) como prueba de modernidad poética: «reminiscencias inevitables entre poetas modernos».

También en 1874 Reina publica una «Imitación del italiano», hecho sabido porque Pérez de Siles y Prado y Aguilar y Cano (1874: 437) señalan, junto a la «Imitación del alemán», «que ya han visto, con aplauso, la luz pública en los periódicos de Madrid». Respecto a la imitación italiana, Reina López (2005b: 266), basándose en el estilo y la temática, afirma que quizá el original sea de Leopardi. Otra «imitación» en la prensa es «El lirio de oro (imitación del francés)» (Reina, 1895b: [4]), flor que llevaron a sus poemas autores como Coppée («Le Lys», *Poèmes divers*, 1869b) o Banville («Le Lys», *Sonnailles et Clochettes*, 1890)⁴.

Desde un seguimiento cronológico a las publicaciones en libro se puede apreciar que la huella de literaturas extranjeras, a través de la traducción y la creación, es constante. Así, en *Andantes y Alegros* (1877) vuelve la «Imitación del alemán», junto a los siguientes poemas: «Una mujer (pensamiento de [Eugène] Sue)»; «El rey Haraldo Harfagar (traducción de Heine)»⁵; «Un sainete (pensamiento de Balzac)»; «El castillo de Dunstan (crónica escocesa)»; y «Orgía» y «Viva el Champagne», donde Aguilar y Piñal (1968: 18) ve «la corriente sensual y paganizante de amor al vino y a los placeres, de origen francés», así como Reina López (2005b: 33) ve el peso de Musset apoyado en los comentarios de Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958) y de Valbuena Prat

⁴ A propósito del significado del lirio en el Fin de Siglo, véase Litvak (1979: 30-41).

⁵ Sobre la traducción de Heine, Reina López (2005b: 38) aventura que «tiene, con seguridad, fuente francesa, quizás la de Nerval». Es probable que cuando Reina presenta un texto de origen alemán, se trate de otro caso de idioma interpuesto.

Por otro lado, este poema está dedicado a José de Siles, otro traductor de Heine (véase «La voz de la fuente», *El Diario de un poeta*, 1905) que, al igual que Reina, recibió la influencia del poeta alemán a través de la lectura e imitación de Bécquer.

(1974: 262), a lo que hay que añadir que no se puede perder de vista la lectura de Espronceda y de Zorrilla (Navas Ruiz 2000: 705; Ocampos Palomar 2018: 369-370)⁶.

En *Cromos y Acuarelas* (1878), título inspirado en *Émaux et Camées* (1852) de Gautier, Reina redobla la huella extranjera. En «El mayor crimen», además de manifestar su concepción internacional de la literatura al citar la dolora dramática *Guerra a la guerra* (1870) de Campoamor, remitir al *lied* alemán («Era una de esas lúgubres mañanas / melancólicas, blancas y glaciales, / teatros de las bellas e ideales / baladas alemanas», 1878: 27) y hacer un guiño a la novela *Spirite* (1866) de Gautier, llamando «Espirita» a la protagonista Lucía (aunque el tema de la novela y el del poema sean totalmente diferentes)⁷, el poeta pontanés se esfuerza en reconocer que el contenido del poema no se debe a otro original, mostrándose profundo conocedor de Musset al justificar que la semejanza temática del mismo con la obra del autor francés se debe, únicamente, a la universalidad del asunto: «Cómo en el mundo vi desarrollado / muchas veces asunto tan profundo, / al trazar estos versos, inspirado, / conste que no he copiado / a Alfredo de Musset; que copio al mundo» (Reina, 1878: 29)⁸. El libro sigue con las traducciones «Desengaño (pensamiento de Alfonso Karr)», «El guante (pensamiento de Schiller)», «Relligio (de Victor Hugo)» y «La Diana (de Heine)».

3. La recepción de Victor Hugo y en el horizonte *le Parnasse*

La influencia de Victor Hugo en los dos primeros libros de poesía de Reina merece una consideración aparte. Siguiendo la pista del francés a través de la apropiación de citas⁹, tanto «Una cortesana» (*Andantes y Alegros*) como «La cortesana» (*Cromos*

⁶ No veo que en el poema «Idilio» influyan, claramente, la forma y el tema de las series «Vers pour être chantés» y «Danses d'étoiles» de *La Chanson des heures* (1878) de Armand Silvestre, tal y como sostiene Miguel Ángel Feria (2013: 421). Se trata de un romance de temática amorosa muy frecuente dentro de los márgenes decimonónicos españoles. Tampoco veo, respecto a «En el circo (ínfimo poema)», que, tras el tono narrativo, los personajes humildes (artistas circenses) y la historia trágica (suicidio del clown por la muerte accidental de su amada acróbata) se encuentren *Poèmes modernes* (1869a), *Les Humbles* (1872) o *Le Cahier rouge* (1874) de Coppée, como sí ve Feria (2013: 421). Son motivos extendidos en la amplia tradición romántica.

⁷ En el cuento lírico «Un nido de palomas» ya se refirió al personaje de Blanca como «Espirita» utilizando los mismos versos con ligeras variaciones y añadiendo la siguiente descripción: «Es una sinfonía en blanco mayor que diría Gautier» (Reina, 1883b: [3]). Para un análisis de la traducción de esta novela en España, véase Giné (2015).

⁸ El probable error de Charles Watland (1966: 76) al decir que «Reina había traducido algunos poemas de Musset y pudo ser la fuente donde Darío conoció al escritor francés» lo repiten Díez-Echarri y Roca Franquesa (1972: 958), Valbuena Prat (1974: 262) y Alejo Fernández (2003: 290). Mi búsqueda no ha dado con ninguna traducción de Musset, al igual que la que hizo Reina López (2005b: 39-40), quien tampoco encontró nada al respecto.

⁹ En *Andantes y Alegros* (1877) el poema «Una cortesana» abre con la cita de Victor Hugo: «Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe !» (Reina, 1877: 37), primer verso del poema incluido en *Les Chants du crépuscule* (Hugo, 1835: 135). Y en *Cromos y Acuarelas* (1878) vuelve una cita de Victor Hugo

y *Acuarelas*), con versos de «Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!» (*Les Chants du crépuscule*, 1835), recogen de Hugo el desprecio de la sociedad burguesa a la prostituta:

[...]
 La faute en est à nous; ¡à toi, riche! à ton or!
 Cette fange d'ailleurs contient l'eau pure encor.
 Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,
 Et redevienne perle en sa splendeur première,
 Il suffit, c'est ainsi que tout remonte au jour,
 D'un rayon de soleil ou d'un rayon d'amour! (Hugo, 1835: 135).

[...]
 Príncipes y señores
 le entregan sus riquezas
 por sus besos de fuego embriagadores.
 Todos, amantes son de sus bellezas.
 Todos, menos Ernesto, su querido,
 que la maltrata y hiere;
 y ella, todos los hombres dan al olvido,
 y solo a Ernesto quiere (Reina, 1877: 37).

[...]
 La sociedad la desprecia;
 su querido la maltrata,
 y no tiene más amiga
 que la desgracia.
 ¡Hasta por su misma madre
 abandonada se encuentra,
 y en un hospital, acaso,
 tísica muera! (Reina, 1878: 38)

La cita de Hugo en «El niño pobre» (Reina, 1878: 95)¹⁰ relaciona temáticamente el poema con «Pour les pauvres» (*Les Feuilles d'automne*, 1832), así como la cita en «En el álbum de mi esposa»¹¹ pone al poema de Reina mirando a «À une femme»

en «La cortesana»: «Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe ? / Qui sait combien de jours sa faim a combattu ?» (Reina, 1878: 36), segundo y tercer verso de, otra vez, el poema que comienza «Oh ! n'insultez jamais une femme qui tombe!» (Hugo, 1835: 135).

¹⁰ «Qui donne au pauvre prête à Dieu» (Reina, 1878: 95), que el propio poeta francés firma como entrada al poema «Pour les pauvres» (Hugo, 1832: 87) y que toma, a su vez, de la Biblia: *Proverbios* 19:17.

¹¹ La cita de Diderot «C'est une âme charmant» (Reina, 1878: 105) la extrae de la que emplea Hugo en el poema «À une femme» (Hugo, 1832: 5): «C'est une âme charmante». Reina se equivoca al colocar el adjetivo en masculino («charmant»).

(*Les Feuilles d'automne*, 1832): el pontanés se pregunta qué valen riquezas materiales, bellezas naturales y celestiales en comparación con la amada porque «por ti vibran las cuerdas de mi lira; / por ti mi numen hierve y centellea» (Reina, 1878: 106), mientras que Hugo (1832: 8) confiesa que si fuera rey daría todas sus riquezas «pour un regard de vous !» y si fuera Dios «l'éternité, l'espace, et les cieux, et les mondes, / pour un baiser de toi !».

Mayor interés, para la formación de una estética modernista, suscita la absorción de *Les Orientales* (1829) en *Cromos y Acuarelas*. Y es que en torno a *Les Orientales* de Hugo se agrupa una nueva sensibilidad que va al Parnasianismo de la mano de Gautier, descubriendo una poesía objetiva, exotista, exterior, alejada de la política y gritando *l'art pour l'art*. Este Hugo que llega al Parnasianismo influye en Reina.

Así, *Les Orientales* son decisivas para construir, no solo *Cromos y Acuarelas*, sino toda la poesía parnasiana de Reina. Esta obra francesa se filtra, también, a través de la apropiación de las citas que Hugo dispone en la misma: «Un lamento» y la cita de «Sadi»¹², «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» (tanto en el poema de Hugo como en el de Reina se admira la figura del militar francés)¹³ y «A medianoche» y la cita de «Hafiz» tomada de «Sultan Achmet» (*Les Orientales*, 1829)¹⁴. En este poema el sultán Achmet está dispuesto a convertirse en cristiano por el amor de «Juana la grenadine»: «–Par ces perles dont la chaîne / rehausse, ô ma souveraine, / ton cou blanc comme le lait, / je ferai ce qui te plaît, / si tu veux bien que je prenne / ton collier pour chapelet » (Hugo, 1829: 173). Y «A medianoche» de Reina, influido por la temática de Hugo, va a más en lo que a esteticismo se refiere, dominando el arte, el lujo y la belleza del erotismo:

Deja, deja que rompa ese lujoso
traje de terciopelo
que oculta, como amante cariñoso,
de tu belleza el cielo.
[...]
Los generosos vinos espumantes
dejemos al olvido;

¹² «Un lamento» y la cita de «Sadi» (el poeta persa medieval Musharrif al-Dīn ibn Muṣliḥ al-Dīn): «Je lui dis: “La rose du jardin, comme tu sais, dure peu ; et la saison des roses est bien vite écoulée” » (Reina, 1878: 78). Reina cita a este poeta en francés, a través de Victor Hugo, utilizando la misma frase, y la misma forma de nombrar al autor persa, que en el poema «Novembre» (Hugo, 1829: 243).

¹³ «Napoleón» y la cita de «Buonaparte» que extrae de la que usa Hugo para el poema «Lui» (Hugo, 1829: 237): «J'étais géant alors et haut de cent coudées ». Hugo utiliza «Bonaparte», mientras que Reina se va al nombre original italiano de la dinastía.

¹⁴ «A medianoche» y la cita de «Hafiz» (Hafez de Shiraz, sobrenombre del poeta persa Mohammed Shams od-Din): «Oh! permets, charmante fille, j'enveloppe mon cou avec tes bras» (Reina, 1878: 123). Reina, con una ligera variación, recurre a una cita manejada por Victor Hugo en el poema «Sultan Achmet» (Hugo, 1829: 173): «oh ! permets, charmante fille, que j'enveloppe mon cou avec tes bras ».

¡quiero beber en copa de brillantes
el oro derretido!

Y cuando de estos goces y delicias
esté mi pecho lleno,
expirar entre besos y caricias
reclinado en tu seno (Reina, 1878: 123-125).

Pero el poema de *Cromos y Acuarelas* más huguesco es «Canción árabe», que se construye gracias a la lectura de «Lazzara» (*Les Orientales*). En el poema de Hugo un soberano musulmán hace una enumeración de los objetos valiosos que estaría dispuesto a dar por «elle», la mujer amada, y en el poema de Reina un jinete musulmán enumera todos los objetos valiosos que le ha puesto al caballo por «ella»:

Certes, le vieil Omer, pacha du Négrepont,
Pour elle eût donné, vaisseaux à triple pont,
Foudroyantes artilleries,
Harnois de ses chevaux, toisons de ses brebis,
Et son rouge turban de soie, et ses habits
Tout ruisselants de pierreries;

Et ses lourds pistolets, ses tromblons evasés,
Et leurs pommeaux d'argent, par sa main rude usés,
Et ses sonores espingoles,
Et son courbe damas, et, don plus riche encor,
La grande peau de tigre où pend son carquois d'or,
Hérissé de flèches mogoles.

Il eût donné sa housse et son large étrier;
Donné tous ses trésors avec le trésorier;
Donné ses trois cents concubines;
Donné ses chiens de chasse aux colliers de vermeil;
Donné ses albanais, brûlés par le soleil
Avec leurs longues carabines.

Il eût donné les francs, les juifs et les rabbins;
Son kiosque rouge et vert, et ses salles de bain
Aux grands pavés de mosaïque;
Sa haute citadelle aux créneaux anguleux;
Et sa maison d'été qui se mire aux flots bleus
d'un golfe de Cyrénaïque (Hugo, 1829: 138-139).

Lejos está la hermosa de la gentil garganta
y de ojos centelleantes.
Corcel, vuela conmigo; condúceme a su planta;
por ella te he comprado la peregrina manta
de raso y de brillantes.

Por ella de preciosos regalos te he colmado
que valen un tesoro;
tus bridas son de plata; tu silla, de brocado,
y en tus ijares nunca tu dueño te ha clavado
el espolín de oro.

Por ella están tus crines rizadas y sedosas,
y brilla tu herradura,
y está por manos hábiles, en sedas muy lujosas,
bordada de guirnaldas, de pájaros y rosas,
tu espléndida montura.

Por ella todo el mundo te admira y te decanta;
por ella soy tu amigo;
corcel, corcel ligero, condúceme a su planta;
por ella te he comprado tu peregrina manta.
¡Corcel, vuela conmigo! (Reina, 1878: 39-40).

Además, la estructura métrica es muy parecida en ambos casos: estrofas de cinco versos donde, en el primero, se alternan alejandrinos y eneasílabos franceses; y, en el segundo, alejandrinos y heptasílabos. En los dos poemas los alejandrinos riman entre sí y los otros versos de menores sílabas lo hacen de igual manera.

Dicho esto, llama la atención que Aguilar y Cano (1897: 12-27) perciba el influjo oriental en Reina, pero no identifique a Hugo como intermediario, sino a la lírica arábigo-hispana. Sin embargo, Aguilar Piñal (1968: 21) ve la influencia de Hugo en *Cromos y Acuarelas* e identifica la presencia de *Les Orientales*: «en poemas de gustos orientales puede darse también la influencia de Víctor Hugo (“La favorita”, “El pañuelo”))» (Aguilar Piñal, 1968: 18).

Está claro que Reina lee directamente a Victor Hugo y, en especial, al Hugo de temática oriental que admiraron parnasianos y decadentistas. El poeta cordobés, aunque posee en su biblioteca las *Obras completas* de Hugo traducidas por Jacinto Labaila (Valencia: Terraza, Aliena y Compañía, 1888) según Reina López (2005b: 330), junto a un manuscrito de Hugo que se conserva en el archivo familiar (Reina López, 2005b: 330), lee al poeta en su lengua original, como muestran las citas en francés de Hugo y la traducción «Relligio (de Victor Hugo)» («Religio», *Les Contemplations*, 1856)¹⁵.

¹⁵ Vuelve a precipitarse Feria (2013: 422) al decir que «no faltan tampoco en *Cromos y acuarelas* poemas amorios como “Mayo” o “Flores secas” imitados del Armand Silvestre de “Vers pour être chantés”, ni narraciones en verso de tendencia realista, tono melodramático y cierta intención moralizante a lo Cop-pée –“El mayor crimen”, “El niño pobre” o “La vi dos veces”–». Obviando que las lecturas que pueden construir «Mayo» y «Flores secas» se pierden en el mar de la poesía amorosa intimista en la que la mujer es flor, poesía y sentimiento y el hombre abeja, poeta y razón (véase Kirkpatrick, 1991; y García Montero, 2001: 34-47), en el aspecto social la mirada está fija en Hugo («El niño pobre» dialoga con el

4. *Littérature fin de siècle y modernidad poética*

En las dos últimas décadas del siglo XIX, la escritura de Reina importa los motivos de las nuevas corrientes poéticas francesas, y la permeabilidad a la literatura extranjera se concentra en las lecturas de parnasianos y decadentistas. Esta fijación literaria continúa hasta la publicación póstuma de su último libro en 1906.

El primer libro en esta dirección es *El dedal de plata* (1883a), donde en la «Advertencia» se dice: «La idea, solamente la idea de este monólogo –que bien pudiera encerrarse en veinte versos– está tomada de un artículo de Copée [*sic*]» (Reina, 1883: 2). Este monólogo en redondillas y «estrenado por la señorita Calderón en el Teatro Español la noche del 25 de mayo de 1883» sigue la línea del artista marginado, del mundo de la bohemia: una costurera que termina siendo actriz a la vez que «impúdica mujer» y «cortesana envilecida», carrera que finaliza cuando desarrolla una enfermedad en los ojos que la deja ciega («Todos, todos los que antes / entusiastas me adoraron, / huyeron: no me quedaron / ni admiradores, ni amantes», Reina, 1883: 6). En esta caída recuerda a un antiguo novio, aprendiz de pintor, que gastó lo poco que tenía en comprarle un dedal de plata: «Tanto el pobre me quería / que en la compra del dedal / gastó todo el capital / que en aquel tiempo tenía» (Reina, 1883: 15); el nombre bélico del pintor arrastra todo el imaginario literario moderno donde el poeta marginado combate en la legión del Arte: «El buen Marcial se entregó / al vicio, para olvidar; / más cansado de luchar, / el pobre se suicidó», Reina, 1883: 16)¹⁶. En el cuento original de Coppée («Le Dé d'argent», *Contes en Prose*, 1882), la Schomberg, «célèbre courtisane» que trabajó «dans les chœurs, aux Délassements, avec Rigolboche» (Coppée, 1882: 15), evoca su pasado de prostitución a través de las alhajas que le dieron sus ricos clientes. Así rebusca entre sus joyas junto a su criada, quien le pregunta sobre un dedal de plata. La patrona, tras recordar al buhonero que regaló el dedal a una hija de conserjes llamada Virginie Poirot cuando «elle venait de finir son apprentissage chez une fleuriste de la rue Saint-Denis» (Coppée, 1882: 15), contesta que solo es algo de su juventud: «Et la Schomberg, refermant brusquement le couvercle, répond à voix basse, avec cet accent gras des faubourgs qu'elle n'a jamais pu perdre: –Cette ?... Ce n'est rien... c'est ma jeunesse ! » (Coppée, 1882: 16). Reina elimina el diálogo entre doncella y ama a favor del monólogo y aporta el paisaje veneciano en carnaval, con el recuerdo a Byron («Al haber sido espectador / Byron de esta escena hermosa, / ¡qué canción tan deliciosa / hubiera escrito al amor!», Reina, 1883: 10), la descripción colorista de Sevilla, el aumento trágico (además del suicidio del pintor, la madre de Rosa «sola, triste, abandonada, / murió de horror y de pena!», Reina, 1883: 16; y en Venecia la esposa del

francés a través de la cita). De la misma manera, el desinterés sociopolítico hay que leerlo en la primera piedra que Hugo pone para la futura torre de marfil parnasiana.

¹⁶ En la prosa lírica «Los diamantes» (Reina, 1882a: [4]) se repite la costurera que accede al lujo a través de un hombre rico y esta situación solo le crea infelicidad y nostalgia de su pasado humilde en su buhardilla.

marqués, al descubrir a los amantes, se precipita «en la laguna sombría, / cuya azulada onda fría / inmensa tumba le abrió», Reina, 1883: 11) y el sentimiento de culpa de la protagonista («¡Oh, bien merezco el castigo», Reina, 1883: 17). El rechazo, por parte de la heroína, del joven pobre para ascender socialmente y que provoca el suicidio del mismo, así como la actriz retirada que ha perdido la visión y busca en su cofre las joyas que simbolizan amantes, son los elementos que mantiene el pontanés.

Desde luego, Reina, que llega a conservar un autógrafo del poeta (Reina López, 2005a: 75), conoce y lee en su lengua original al francés, otra prueba de ello es el envío que José Ortega Munilla le hizo de dos cuentos publicados en *Le Figaro*: «Le envié [a Gormaz, amigo de Reina], para ti, unos números del *Figaro* en que había dos bonitos cuentos de Coppée» (carta de Ortega Munilla a Reina, fechada en Jadraque, el 23 de noviembre de 1883; en Reina López, 2005b: 1293). Carlos Fernández Shaw, en el prólogo a *Poemas* (1887) de François Coppée, escrito en octubre de 1886, reconoce a Reina como uno de los primeros introductores de Coppée en la literatura española, entre Cayetano de Alvear, Juan Valera y Ramiro Blanco (Fernández Shaw, 1966: 111). No menciona Fernández Shaw la traducción que se encuentra entre el original de Coppée y la imitación de Reina: «El dedal de plata», de traductor anónimo y recogido en *La Iberia* (Coppée, 19/5/1882: [3]).

El libro que sucede a *El dedal de plata* es *La vida inquieta* (1894) y coincide con *La vie inquiète* (1875), de Paul Bourget, en el título y en la atracción por la figura de Byron: «Byron en la bacanal», «Byron en Venecia», «Leyendo a Byron» y «El carnaval de Venecia»¹⁷ en *La vida inquieta*; la cita de Byron en el poema «Jeanne de Courtisols» (en el apartado del mismo título) y «Byronisme» (en el apartado que da nombre al libro) en *La vie inquiète*. Esta coincidencia es la que lleva a Feria (2013: 424) a forzar la influencia de una obra sobre otra: que en ambos libros haya un poema que evoque la infancia, versos que desarrollen el tópico del *Beatus ille* o que haya una elegía a un amigo no prueba la conexión, pues son temas universales que, incluso, sobrepasan el horizonte decimonónico. Tampoco hay relación directa en lo que al poeta inglés se refiere: el Byron de Bourget es el héroe romántico, mientras que el de Reina es el hedonista orgiástico en clave decadentista¹⁸. Así, el lujo palaciego y la brillante pedrería que el pontanés ensaya desde el orientalismo en *Andantes y Alegros* y en *Cromos y Acuarelas* se traslada a las fiestas venecianas, con Byron como protagonista. Además, en «Byron en la bacanal», fechado en 1885, lanza una mirada parnasiana al equiparar la belleza femenina a una pintura, en un recuerdo no muy acertado, salvo por la seda y por la

¹⁷ Tema tan del gusto de Gautier: «Variations sur le Carnaval de Venise» (*Émaux et Camées*, 1852).

¹⁸ Hambrook (1895: 396-405) ve en el Byron de Reina el personaje del *poète maudit* heredado de Baudelaire, así como Luis Antonio de Villena (2007: 154) afirma que «tanto Edgar Poe como Lord Byron, con todo, importan más en este libro por su biografía que por su obra. Son símbolos, imágenes del poeta maldito».

blancura: «Sobre la falda de crujiente seda / de una rubia beldad de ojos azules, / que recuerda a la blanca Fornarina, / gallardo joven tiene reclinada / la cabeza gentil [...]» (Reina, 1894: 22). Tanto la Fornarina de Raffaello como la de Giulio Romano son de pelo y ojos oscuros.

El libro continúa fundiendo las artes plásticas en una sola, la literatura. Así se presenta como poema parnasiano «La estatua» (recogida, por primera vez, en *La Diana*; Reina, 1883c: 14)¹⁹. Una escultura que permanece soberbia ante el paso de las estaciones:

En medio del jardín yérguese altiva
 en riquísimo mármol cincelada
 la figura de un dios de ojos serenos,
 cabeza varonil y formas clásicas.
 En el invierno la punzante nieve
 y el viento azotan la soberbia estatua;
 pero esta, en su actitud noble y severa,
 sigue en el pedestal, augusta impávida.
 En primavera el áureo sol le ofrece
 un manto de brocado; las arpadas
 aves con sus endechas la saludan;
 los árboles le tejen con sus ramas
 verde dosel; el cristalino estanque
 la refleja en sus ondas azuladas,
 y los astros colocan en su frente
 una diadema de bruñida plata.
 Mas la estatua impasible está en su puesto
 sin cambiar la actitud ni la mirada (Reina, 1894: 83-84).

Un poema que solo abandona el frío marmóreo (esto es, se hace referencia al ser humano) en los versos finales: «¡Así el genio inmortal, dios de la tierra, / siempre blanco de envidias o alabanzas, / impávido, sereno y arrogante, / sobre las muchedumbres se levanta!» (Reina, 1894: 84)²⁰. La seducción escultórica, que viene a ser la seducción del Arte, se repite en «A un amigo» con mujeres de «formas cinceladas» (Reina, 1894: 107), en «A...» con la amada de «helénico perfil» (Reina, 1894: 121) y en «A Horacio», poeta que, según Reina, le enseñó a amar a «las hermosas de cuerpo

¹⁹ En *La Diana* el poema está dedicado a Victor Hugo, confirmando que el gusto que le llevó a *Les Orientales* es el que le hace transitar por el frío mármol parnasiano. La dedicatoria se elimina en todas las sucesivas publicaciones: *Almanaque de la Ilustración para el año de 1892* (Reina, 1891: 50), *La Caricatura* (Reina, 1893: [9]) y, por último, *La vida inquieta*. Gracias al cuidadoso trabajo de Reina López (2005b) es posible acceder, enumerar o completar las distintas publicaciones de un mismo poema.

²⁰ Versos que hacen que Hambrook (1895: 405-409) interprete el poema desde la influencia del dandismo baudelairiano: una belleza del dandí que consiste en su actitud inquebrantable, su provocativa altiveza, su hierática frialdad.

alabastrino» (Reina, 1894: 199)²¹. El mundo griego cobra fuerza en «Dadme Chipre», una huida alcohólica a la Grecia Clásica, a la bella, inmaculada e ideal Escultura: los paraísos artificiales que propone el Decadentismo los encuentra en el paisaje parnasiano: «¡Dadme, Chipre: ver quiero los rientes / campos de Grecia, el Partenón divino, / musas, deidades, cielos esplendentes... // Y olvidar negras cuitas y dolores, / reclinado en el pecho alabastrino / de la diosa gentil de los amores!» (Reina, 1894: 125-126).

La línea trazada, a propósito de la seducción escultórica, llega hasta «La fiesta del Corpus», una celebración religiosa en la que irrumpe la seducción pétrea y pagana. El paso de la procesión no es suficiente para reprimir la lasciva primavera de los amantes, triunfando la Venus cincelada sobre el Corpus Christi:

Prodiga sus deleites y esplendores
sobre Madrid la virgen primavera.
Bañada está la capital entera
en encendida atmósfera de amores.

Lujo y animación, risas perladas,
balcones coronados de hermosuras
y de tiernos galanes, colgaduras
que parecen banderas desplegadas.

Ríe el sol en las joyas y en los trajes,
y besa el rostro de apretada nieve,
en tanto el aura voladora mueve
de las blancas mantillas los encajes.

Con la oficial brillante comitiva,
pasa la procesión majestuosa;
la muchedumbre apíñase curiosa,
muerta la fe, la sed de goces viva.

Bajo el palio magnífico aparece
la soberbia custodia de diamantes.
Hablan con entusiasmo los amantes,
y el fuego en las pupilas resplandece.

Mientras en el espacio centellea,
con sus radiantes formas cinceladas,

²¹ Este esculpir sobre carne, que Aguilar Piñal (1968: 65) reconoce como «perfil escultural, “helénico”» en el tratamiento de la mujer, es algo que venía desarrollando desde hace tiempo. Léanse, por ejemplo, las dos primeras estrofas de «Retrato de una mujer» que «pertenece a su comedia *Los seductores*, cuyo manuscrito, incompleto, se conserva en el archivo del poeta; más exactamente, es la descripción del personaje “Adela”» (Reina López, 2005b: 571): «Elvira es una hermosura / de negros y ardientes ojos; / tez de nieve, labios rojos, / noble cuerpo de escultura; // firme seno delicado; / piel sedosa y transparente; / la espalda, tersa y luciente / como un bronce cincelado» (Reina, 1888: 119; Reina, 1899b: [9]). Como se puede ver, el nombre del personaje femenino cambia.

sus trenzas de oro y fúlgidas miradas,
lasciva y triunfadora Citerea (Reina, 1894: 148)²².

El gusto por el malditismo lo lleva a reunir a Poe y a Baudelaire en el mismo libro. Reutiliza las palabras de la estrofa VI de «La lira triste» (Reina, 1884: 51) para dar voz a Poe en el poema «Última noche de Edgardo Poe», siguiendo la línea admirativa que marca Rollinat con el poema «Edgar Poe» (*Les Névroses*, 1883)²³. Una identificación que también quiere marcar con Baudelaire en «A un poeta» (un poema, insisto, publicado en 1884 en el *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885* con el título «La lira triste») al exclamar: «Es que los genios lúgubres, los vates / en cuyos cantos el dolor estalla, / a visitarme vienen. Y en las sombras, / de resplandor vestidos, se destacan» (Reina, 1894: 10), y el último en visitarlo es «[...] el siniestro / Baudelaire con su tétrica mirada» (Reina, 1894: 11). No queda ahí el aplauso decadentista, sino que se extiende al poema «D. Juan en los infiernos (pensamiento de Baudelaire)», traducción de «Don Juan aux enfers» (*Les Fleurs du mal*, 1857)²⁴:

El joyel diamantino en el sombrero,
la espada al cinto, el cuello de oro y blondas,
surca don Juan gallardo y altanero,
en fúnebre bajel las negras ondas.

Mujeres, peregrinas hermosuras

²² Laguna Mariscal, en un estudio que refleja la construcción del mundo grecolatino en Reina a través de la poesía parnasiana, se da cuenta de la tensión entre lo pagano y lo cristiano en un poema como «En un álbum»: «Yo sé que las religiones / ruedan tristes en el polvo, / y sé que ante la razón / todos se postran de hinojos; no obstante, querida mía, / yo sigo siendo católico, / y es porque la Virgen tiene, / ¡oh hermosa! tu mismo rostro» (Reina, 1877: 45). Aquí, para Laguna Mariscal (2007: 325), Reina «declara su profesión a la religión católica solamente por razones estéticas, y no éticas (de nuevo el prurito parnasiano por la Belleza por encima de todo)». Reina captura el eco de la rima XVII de Bécquer y da un paso más.

²³ Aunque responden a significados diferentes, en ambos poemas se emplea una imagen parecida: «el ojo de un tigre», que simboliza el color del ajeno que bebe Poe (Reina, 1894: 151), y el «œil de Lynx», que remite a la agudeza literaria del poeta de Baltimore (Rollinat, 1883: 56). Las traducciones de poemas de Rollinat que realiza Reina, junto a Aniceto Valdivia, en *La Diana* merecen un estudio aparte, que llevaré a cabo.

²⁴ « Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine, / et lorsqu'il eut donné son obole à Charon, / un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène, / d'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron. // Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes, / des femmes se tordaient sous le noir firmament, / et, comme un grand troupeau de victimes offertes, / derrière lui traînaient un long mugissement. // Sganarelle en riant lui réclamait ses gages, / tandis que Don Luis avec un doigt tremblant / montrait à tous les morts errants sur le rivage / le fils audacieux qui railla son front blanc. // Frissonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire, / près de l'époux perfide et qui fut son amant, / semblait lui réclamer un suprême sourire / où brillât la douceur de son premier serment. // Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre / se tenait à la barre et coupait le flot noir ; / mais le calme héros courbé sur sa rapière / regardait le sillage et ne daignait rien voir » (Baudelaire, 1857: 42-43).

de ojos de luz y formas nacaradas,
abiertas las flotantes vestiduras,
detrás del seductor, gimen airadas.

Su padre, ensangrentada la mejilla,
a la legión terrible y clamorosa
de los muertos que vaga por la orilla,
muestra al hijo, con mano temblorosa.

La dulce Elvira triste y demacrada,
oculto el rostro con las trenzas de oro,
al lado de su amante va sentada,
vertiendo silenciosa amargo lloro.

Y en el timón la mano poderosa
una estatua de mármol, impasible,
traza cortando el agua tenebrosa,
de los infiernos el camino horrible.

Mientras don Juan tranquilo, indiferente
a tantas desventuras y dolores,
los ojos clava en la fatal corriente
y lanza al viento una canción de amores (Reina, 1894: 139-
141)²⁵.

En una línea domesticadora, o más bien en una superposición del estilo de Reina en la idea de Baudelaire, los versos huyen del alejandrino francés hacia el endecasílabo y, como señala Niemeyer (1992: 164):

Entre otras cosas hace de los cinco cuartetos seis, suprime las alusiones mitológicas, las expresiones que no encajan en el concepto convencional acerca de la belleza y todos los versos de sentido ambiguo e introduce detalles descriptivos que no aparecen en el original, de modo que solo una muy pequeña parte del potencial de sentido del poema baudelairiano va reproducido en el de Reina.

Un vuelco al español en la línea traductora que, más tarde, sigue Teodoro Llorente, quien traduce el mismo poema recurriendo, también, al endecasílabo y haciendo de los cinco cuartetos seis («Don Juan en los infiernos», *Poetas franceses del siglo XIX*, 1906), pero sin desvíos descriptivos y con una *amplificación* para aclarar, en nota a pie de página:

Al lector, familiarizado con los personajes de nuestro *Don Juan Tenorio*, hemos de advertirle que Baudelaire se refiere, en esta

²⁵ Hambrook (1985: 409) define el poema como «a gloss of Baudelaire's "Don Juan aux enfers"». Sin embargo, Pegenaute (2004: 439) sí lo entiende como una traducción.

poesía, al *Don Juan* de Molière, tal como lo pintó Delacroix en su famoso cuadro titulado *La barca de Don Juan*. El mendigo es el pobre a quien este da limosna en la escena II del acto III; Sganarello es el criado; D. Luis el padre; D.^a Elvira la esposa burlada, y el hombre armado el Comendador (Llorente, 1906: 206).

Sin tener, así, que eliminar referencias mitológicas o personajes como hace Reina.

Tanto Hambrook (1985: 396-436) como Luis Antonio de Villena (2007), que identifican el escepticismo o el nihilismo decadentista del *mal du siècle* en los versos de *La vida inquieta*, advierten que ambos poemas, de Baudelaire y Reina, proyectan en Don Juan la aristocrática impasibilidad del poeta dandi. Hambrook (1985: 418) añade en un pormenorizado y certero análisis que Reina se aleja de la narración simbólica de Baudelaire hacia la plasticidad descriptiva.

Reina, para Hambrook (1985: 421), «did not in a precise way share with Baudelaire the dimension of aesthetics which concerns itself with the nature and function of poetry. This view is corroborated by the presence in “Don Juan en los infiernos” (and, indeed, throughout *La vida inquieta*) of a grandiloquent style». Pero el poema de Reina, leído en los márgenes pesimistas de *La vida inquieta*, marca la plasticidad y la seducción casi inorgánica («cuello de oro», «formas nacaradas», «trenzas de oro») como recurso lírico para huir del angustioso presente, tal y como sucede en «Dadme Chipre». De ahí que, a propósito de *La vida inquieta*, Cardwell (1978: XXV-XXVI) diga acertadamente que «like the major decadent writers Reina, lays considerable stress upon artificiality. He chooses to describe natural effects in terms of wrought and precious metals, polished gemstones and rich tapestries and brocades rather than by means of conventional formulae», y Hambrook (1985: 423) defina el libro con el término «Decadent artificiality»²⁶.

²⁶ Hambrook (1985: 428-432), además, enumera posibles «echoes» de Baudelaire en *La vida inquieta* que no me merecen más comentario, dado que son lugares comunes de la tradición romántico-simbolista-decadentista: el desprecio a la realidad presente, el encuentro con la musa o el Ideal y la identificación del poeta con el cementerio. De la misma manera, Santiago Reina (2005b: 90) ve una estructura semejante entre «La ola negra» y «Une Gravure fantastique» (Baudelaire, 1861: 162-163) que no considero tal: las estrofas de tres versos endecasílabos más un último heptasílabo con rima en los pares de Reina no coinciden con los dodecasílabos asimétricos pareados de Baudelaire; además, el poema del francés es una éfrasis pictórica (se recrea poéticamente *Death on a Pale Horse*, dibujo de John Hamilton Mortimer y grabado de Joseph Haynes) donde la Muerte a caballo se asienta en un presente apocalíptico y ya destruido por completo, mientras que la ola negra de Reina, que simboliza el escepticismo finisecular, aún está moviéndose y «avanza, avanza, avanza» (Reina, 1894: 177).

En este hilo de posibles ecos, Gayton (1975: 57-58) señala que en «La reina de la orgía», en versos alejandrinos, se encuentra Espronceda y Baudelaire, y Reina López (2005b: 111) da un paso más que Gayton apuntando a «Allégorie» (Baudelaire, 1857: 202-203) como posible influencia. Es cierto que, tanto en el poema de Baudelaire como en el de Reina, la prostituta tiene un tratamiento grave («diosa» y «reina»; «déesse» y «majesté»), ocupa el lugar central y el paisaje orgiástico gira en torno a ella, pero

Dos hechos muestran la importancia de este poema en la construcción literaria del Modernismo: el primero, su temprana publicación en 1889 con el título «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)» (Reina, 1889: 45); el segundo, su inclusión en revistas modernistas de Hispanoamérica. Respecto a esto último, Reina es uno de los traductores de Baudelaire en *Revista Azul* (México) con «El camino del infierno» (Reina, 1896b: 413), donde también se publica la «imitación del francés», ya comentada, «El lirio de oro» (n.º 3, 18/11/1894), además de otros poemas del pontanés y de Salvador Rueda²⁷. Asimismo, en *La Revista Cómica* (Santiago de Chile) colabora con «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)» (Reina, 1898b: 66)²⁸, donde de 1896 a 1898 se suceden, además de traducciones de Goethe, Heine, Lamartine o Hugo, traducciones de la poesía moderna (la mayoría se las reparten entre Eduardo de la Barra y Abelardo Velarde): Sully Prudhomme, Poe, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Gautier, Rollinat, Banville, Walt Whitman, Stechetti, Oscar Wilde, Bourget, Richepin, Mendès, Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia y, con un gran espacio del que participa Reina, Baudelaire. En esta revista, además, dejan sus poemas Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Salvador Rueda con el poema «Los murciélagos» (Rueda, 1897: 674-675) y el propio Manuel Reina con «El poema de las lágrimas» (Reina, 1898a: 43-46)²⁹.

El siguiente libro en línea cronológica es *La canción de las estrellas* (1895a), que destaca por su vuelta a la seducción escultórica, la obsesión por convertir la carne en inerte materia griega: «Su cuerpo virginal, gallardo, ostenta / la airosa curva y el contorno puro / de ánfora griega [...]» (Reina, 1895: 12); «y de figura tan gentil y airosa / que Grecia hubiera honrado su hermosura / en magnífico altar [...]» (Reina, 1895: 28); una belleza cincelada que, en ocasiones, elimina su significado pagano hacia lo cristiano: «Blanca, la faz descolorida y mustia / como el rostro de virgen dolorosa / esculpido en marfil [...]» (Reina, 1895: 35).

Más significativo resulta *Poemas paganos* (1896) y, en concreto, «La ceguera de las turbas. Poema inspirado en un cuento, en prosa, de Villiers de L'Isle-Adam» («Impatience de la foule», *Contes cruels*, 1883), fechado en agosto de 1895 y que cuenta cómo el pueblo espartano interpreta la llegada de un emisario de los trescientos, que pretende anunciar una victoria, como un acto de cobardía y desertión y, por tanto, es lapidado. Aun siendo un poema, hay que tenerlo en cuenta en la recepción del libro

mientras que en el poema de Reina hay una reparación moral (el esposo obrero la asesina), en Baudelaire el desfile pecaminoso queda intacto. Por tanto, vuelvo a insistir en la confluencia romántica y decadentista.

²⁷ Véase García Morales (2002) para profundizar en la modernista *Revista Azul*.

²⁸ Respecto a las otras publicaciones, hay una diferencia: el «oculto el rostro con las trenzas de oro», aquí es «cubierto el rostro con las trenzas de oro».

²⁹ Habrá otra publicación del poema baudelairiano de Reina en *El Defensor de Córdoba* (Reina, 1900: [3]) con el mismo título que en *La vida inquieta*.

decadentista *Contes cruels* en España; una recepción que, en este caso, no sería tan tardía como señala Sáez Martínez (2004: 306), quien indica 1919 y 1936 como primeras traducciones, al catalán y al español respectivamente. No coincido con Reina López (2005a: 150), al que sigue Laguna Mariscal (2007: 327), que entiende el poema como una metáfora del conflicto independentista en Cuba y Filipinas, ya que, recuerdo, en «Dadme Chipre» Grecia servía para «olvidar negras cuitas y dolores» (Reina, 1894: 125-126), una actitud parnasiana que tampoco casa con la interpretación política del liberal que apuesta por el individuo y abomina de la masa, como sostiene Luis Alberto de Cuenca (2007: 94), por mucho que Reina participase parlamentariamente de estas ideas o escribiese un poema como «Los rojos» (Reina, 1878: 41), donde se desconfía de la masa revolucionaria. Más acertado me parece el comentario de Ruiz Pérez (2007: 369):

Si las «turbas» del poema se identifican con los «filisteos» rechazados por los artistas bohemios, la ceguera de aquellas se contrapone a la naturaleza de quien ya aparece casi como un poeta visionario, héroe y a la vez mensajero o profeta, pero cuyo lenguaje ya no es el de la tribu.

Lo cierto es que el pontanés mantiene la atmósfera triste y sombría del original, la soledad del emisario frente a una multitud que provoca su muerte trágica y cruel:

Pensif, appuyé sur son bâton, le soldat regardait fixement l'entrée ouverte de la Ville.

Sur le signé d'un chef, la lourde porte roula entre lui et l'intérieur des murailles et vint s'enchâsser entre les deux montants de granit. Alors, devant cette porte fermée qui le proscrivait pour toujours, le fuyard tomba en arrière, tout droit, étendu sur la montagne. À l'instant même, avec le crépuscule et le pâlisement du soleil, les corbeaux, eux, se précipitèrent sur cet homme ; ils furent applaudis, cette fois, et leur voile meurtrier le déroba subitement aux outrages de la foule humaine.

Puis vint la rosée du soir qui détrempe la poussière autour de lui. À l'aube, il ne resta de l'homme que des os dispersés (Villiers de L'Isle-Adam, 1883: 146).

Mustio el semblante, la mirada incierta
y en la rama apoyado,
encaminóse hacia la entrada abierta
de la ciudad el mísero soldado.
Pero a un signo del pueblo enfurecido
giró sobre sus goznes la ancha puerta,
cerrándose con lúgubre estampido.
Y, ante aquella sombría
hoja de bronce helada

que para siempre –¡oh dioses! – de la amada
tierra le proscibía,
el fugitivo griego escarnecido,
desplomándose inerte
sobre el suelo natal, lanzó un gemido
y durmióse en los brazos de la muerte.
Del sol a los postreros resplandores,
sobre el cadáver rápidos cayeron
los cuervos graznadores,
y en aplausos las turbas prorrumpieron (Reina, 1896: 21).

Una atmósfera compartida con el original, del que Alain Nery (2005) sugiere una lectura en clave del marginado por la sociedad y que extendiendo a los versos de Reina. En el fondo de ambos poemas se encuentra el poeta, llámese Villiers de L'Isle-Adam o Reina, enfrentado al utilitarismo burgués. A mi juicio, en el último párrafo y en la última estrofa se puede ver el artista que combate por el Ideal simbolizado en el emisario espartano:

Ainsi mourut, l'âme éperdue de cette seule gloire que jalourent
les dieux et fermant pieusement les paupières pour que l'aspect
de la réalité ne troublât d'aucune vaine tristesse la conception
sublime qu'il gardait de la Patrie, ainsi mourut, sans parole, ser-
rant dans sa main la palme funèbre et triomphale et à peine isolé
de la boue natale par la pourpre de son sang, l'auguste guerrier
élu messenger de la Victoire par les Trois-Cents, pour ses mor-
telles blessures, alors que, jetant aux torrents des Thermopyles
son bouclier et son épée, ils le poussèrent vers Sparte, hors du
Défilé, le persuadant que ses dernières forces devaient être utili-
sées en vue du salut de la République ; –ainsi disparut dans la
mort, acclamé ou non de ceux pour lesquels il périssait, l'EN-
VOYÉ DE LÉONIDAS (Villiers de L'Isle-Adam, 1883: 147).

Así murió –volando su alma egregia
al Elíseo, vestida con la regia
púrpura del crepúsculo esplendente–
el luchador valiente
que en la batalla conquistó la gloria;
el ínclito guerrero
que los griegos nombraran mensajero
de la inmortal victoria.
Así murió, abrazado
a la rama triunfal y desgarrado
el corazón por trágicas heridas,
el invicto soldado,

el agosto emisario de Leonidas (Reina, 1896: 22)³⁰.

En este sentido no parece casual el encuentro de ambos poetas en Hugo: la dedicatoria del poema original «A Monsieur Victor Hugo» (1883: 137) y la elección de este por parte del Reina de «La legión sagrada» (Reina, 1892: 77; escrito en 1891). Y es que Reina, como señala Cuenca (2007: 92), es fiel «al espíritu, y en ocasiones hasta a la letra, de lo narrado en “Impatience de la foule”». Efectivamente, para la primera parte del poema, Reina utiliza el procedimiento retórico de la *amplificatio*, enriqueciendo la atmósfera poética de Villiers, pero sin traicionar el mensaje del francés (Cuenca, 2007: 94)³¹. De ahí la atinada conclusión de Cuenca (2007: 96):

El mero hecho de que Reina se acercase a los *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle-Adam como lector atento para extraer de uno de ellos el tema de un poema me parece revelador. Villiers representaba por aquel entonces en las letras francesas una incontestable modernidad en el campo de la narrativa, donde era considerado como una especie de Baudelaire en prosa. Villiers era amigo de Mallarmé, que se ocupó de su entierro cuando murió, de cáncer de estómago, en 1889, cuando aún no había cumplido cincuenta y un años. Villiers era un rendido admirador, además de amigo, de Richard Wagner, cifra y símbolo de la modernidad musical de la época. El mero hecho, insisto, de que Reina elija un cuento de Villiers como base de su poema «La ceguedad de las turbas» muestra a las claras la incontestable vocación de modernidad del vate de Puente Genil y su compromiso con la nueva estética.

³⁰ Que el héroe lapidado es el poeta lapidado se entiende mejor cuando se leen los versos de «¡Infame carnaval!» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Piedras la multitud lanza violenta, / al humano creador, / y él responde a los golpes y a la afrenta / con palabras de amor» (Reina, 1906: 77). El artista marginal, que tanto interesa a bohemios y modernistas, golpeado por una sociedad insensible al Arte, llena de filisteos, mercantilistas y burgueses, se siente como Cristo: «Ved al Genio, la frente coronada / de cegadora luz, / entre vil muchedumbre disfrazada / clavado en una cruz» (Reina, 1906: 77). Gracias a Reina López (2005b: 851), que conserva el manuscrito, se sabe que «¡Infame carnaval!» se escribe en 1900 y que, además, se publica por primera vez el 24 de agosto de 1901 en *Málaga Moderna*.

Otra imagen significativa para el tema del poeta caído se halla en «Una noche en Tortoni» (Reina, 1886: 81). Es la de Alfred de Musset bebiendo «abandonado y solo» en el café Tortoni de París. Es el fin del genio romántico y la llegada del poeta decadente: «¡Ay! nadie el llanto ve del dios caído, / más que una joven degradada y bella, / que con sus labios rojos y culpables / enjuga aquella faz pálida y yerta!» (Reina, 1886: 81). Es la imagen moderna de la «Perte d'auréole» (*Petits poèmes en prose*, 1869) que se encuentra en Baudelaire: «Vedle apurar el vaso, Su ancha frente / que ayer ornó la rubia cabellera / y el laurel, el laurel verde y triunfante, / hoy abatida está, rugosa y tétrica» (Reina, 1886: 81).

³¹ Giné (2000: 94; 2014; 2016), por el contrario, considera que la voluntad parnasiana de Reina lo lleva a desdibujar el mensaje original a través de descripciones preciosistas.

En el mismo libro y en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (publicado, por primera vez, en *Revista Azul*; Reina, 1895: 88-89), que, según Luis Alberto de Cuenca (2007: 90), inicia un camino de complicidad pictórico-poética que llega a 1911 con el *Apolo. Teatro pictórico* de Manuel Machado, Reina se detiene en la recreación verbal de *El nacimiento de Venus* de Botticelli, la *transposition d'art* parnasiana:

Esplendores magníficos, brillantes
 curvas de plata y majestad divina
 muestra su cuerpo escultural de ondina
 al salir de las olas murmurantes.
 Las tembladoras gotas rutilantes,
 con que ciñera el agua cristalina
 su inmaculada frente alabastrina,
 fingen regia corona de diamantes.
 A la luz cegadora que desprende
 su desnudez triunfante y deliciosa,
 en gentilico amor todo se enciende.
 Da en su cabello el sol besos de oro,
 y el mar, abandonado por la hermosa,
 vierte a sus blancos pies amargo lloro (Reina, 1896a: 26).

Y en el soneto V del titulado «El poema de las lágrimas», el motivo de la mujer hierática y fatal, de nuevo la pétrea y fría seducción:

Llora también el amador rendido:
 que la beldad de inmaculada frente
 es estatua de mármol esplendente...
 y en el mármol jamás vibró un latido.
 Todo tiene una lágrima o lamento.
 Todo... menos la bella seductora,
 causa de tanto mal y hondo tormento,
 que, arrogante, impasible y triunfadora,
 responde a los dolores dando al viento
 su risa más alegre que la aurora (Reina, 1896a: 29).

Un erotismo perverso, despiadado y dominador que coincide, como ha visto Luis Alberto de Cuenca (2007: 91), con la risa cruel y eterna de la divina Eulalia de «Era un aire suave [...]» de Darío (septiembre de 1893: 194-196) y que invalida las tesis de Niemeyer (1992: 194-198) y de Carnero (2007: 181), quienes solo ven en Reina el amor que fija la moral católico-burguesa, por otra parte, presente, pero no exclusivo. Para Cardwell (1987: 23), Reina «anticipó el tema decadente de un arte destructor del poeta que lo crea», tema que se percibe claramente en la risa de este soneto o en la «satánica risa» de «La bebedora de perlas» (Reina, 1885: 106) y que encuentra su referente en «La Beauté» de Baudelaire, donde los poetas se consumen ante una

belleza que, para mayor impasibilidad que la de Reina o Darío, ni ríe ni llora: «et jamais je ne pleure et jamais je ne ris» (Baudelaire, 1857: 46-47)³².

La seducción de la carne que parece material inerte también determina el último poema de *Poemas paganos* llamado «El crimen de Héctor»: «labios de fuego, undosas cabelleras, / senos cual globos de luciente plata» (Reina, 1896a: 44-45); «mientras Nerón la frente reclinaba / sobre el ebúrneo seno de una esclava / de sedosos magníficos cabellos / a la jónica usanza escogidos» (Reina, 1896a: 47).

En *Rayo de sol* (1897), la mirada poética moderna se encuentra en «Pensamiento de Armand Silvestre», donde el Parnasianismo se filtra a través de la Belleza atemporal, el Arte que resiste el paso del tiempo:

Todo en el mundo, abismo de amargura,
cambia, desaparece o cae vencido:
todo se precipita en el olvido
o en el seno de negra sepultura.
No; que hay algo eternal, algo que dura
al través de la edad, firme y erguido:
el corazón del hombre, combatido,
y de las hijas de Eva la hermosura.
Sí; la belleza, fuente de poesía
que en el pagano altar brilló sin velos,
sigue retando al esplendor del día;
y ardiendo en fiebres, cóleras y anhelos,
el corazón del hombre desafía,
hoy como ayer, las iras de los cielos (Reina, 1897: 54)³³.

³² Sin embargo, en «Hymne à la Beauté» de la segunda edición de *Les Fleurs du mal* sí suena la risa: «Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques» (Baudelaire, 1861: 51). Conviene anotar también, respecto a Reina, la risa «sarcástica y siniestra» de la enmascarada bailarina que en la prosa lírica «Impresiones de carnaval» convoca al poeta a la autodestrucción a través del alcohol: «La traidora da el brazo a un caballero fuerte y moreno como un brigante. Es mi rival; mi odioso y abominable rival. // Al pasar por mi lado Valentina ha reído de una manera sarcástica y siniestra. Así deben de reír las serpientes. Después me ha mirado. ¡Hoy creo... en el diablo! // Cansado del baile me he reunido a unos amigos [...]. // III // Me invitan y acepto gustoso, creyendo que los placeres de la orgía me harán olvidar mis pesares. // ¡Vana esperanza! La orgía siempre ha sido para mí el mundo de la amargura. Como todos los corazones desgarrados, tengo muy triste el vino. // Baco es siempre un tigre con nombre de dios. // Me encuentro en plena orgía. // Mi rostro está abrasado por los besos de púrpura del alcohol, hierve mi cerebro, mi corazón sufre. // El vino que bebo sabe a lágrimas. // Los gritos, carcajadas y cantos de mis compañeros, me parecen acentos lúgubres y fatídicos. // Si una hermosa entrelaza a mi cuello sus brazos, se me figura que una sierpe oprime mi garganta. // En las rojizas llamas del ponche veo puñales ensangrentados» (Reina, 1881: 12).

³³ En este libro se lee otro poema que remite a la literatura francesa. Un poema construido, al igual que «La ceguedad de las turbas», a través de un cuento extranjero: «La rosa y el ruiseñor (cuento oriental)», poema inspirado en el cuento «Les amours d'un rossignol et d'une rose» (*Le Collier. Contes et nouvelles*, 1854) de Félicien Mallefille.

Otros sonetos de influencia parnasiana, en los que el arte se hace por el arte, en los que la poesía vuelve a mirarse el ombligo, son «La primavera» y «Al Arte», dedicados, respectivamente, a Marcos Rafael Blanco Belmonte y a Enrique Redel, precisamente discípulos y amigos cordobeses que bebieron mucho de las nuevas estéticas francesas.

En *El jardín de los poetas* (1899a) se recoge «Dante (pensamiento de A. Barbier)», que ya había sido publicado en *La Ilustración Española y Americana* (Reina, 1898c: 82) y que se enmarca en una obra que presenta retratos de poetas, siguiendo el espíritu metaliterario y culturalista de la poesía finisecular francesa. Una traducción muy peculiar porque el original de Auguste Barbier («Dante», *Iambes et Poèmes*, 1841: 54-56) está escrito en alejandrinos franceses (6 + 6) pareados y, sin embargo, Reina elige el terceto encadenado para acercarse al metro de Dante (*la terza rima*), en consonancia con otros poemas del pontanés dedicados a poetas en los que imita su metro. El segundo terceto, tal y como hace saber el propio Reina en una nota a pie de página, lo toma de *La selva oscura* (1879), obra de Núñez de Arce donde aparecen Dante y Beatriz y cuyo manuscrito el poeta vallisoletano regaló a Reina. Dicho terceto lo sitúa en cursiva para diferenciarlo de la parte traducida. Por tanto, una traducción («muy creativa») que pervierte el contenido del original de dos maneras: por un lado, fijándose no en el Dante ficcional de Barbier sino en el Dante poeta, al anteponer el metro del italiano al del francés, y, por otro, abriendo un discurso intertextual entre Dante y Núñez de Arce. Una intención, esta última, que repite en su poema «Núñez de Arce. En la muerte del poeta» (*Robles de la selva sagrada*, 1906): «Insigne vate / émulo de Alighieri, en la intrincada *Selva oscura* contigo hemos temblado» (Reina, 1906: 93-94).

El jardín de los poetas brilla, además, con motivos claramente parnasianos. En el poema «Andrés Chenier», para describir a la amada del poeta francés, Reina, por un lado, refleja la belleza escultórica: «El rostro de la bella dolorido / y su seno de nieve / dignos son de inmortal bajo-relieve / en pentélico mármol esculpido» (Reina, 1899a: 73); y, por otro, recurre a la écfrasis, *El nacimiento de Venus* de Botticelli: «Arde el sol en su rubia cabellera; / la luna en su mirada, / y es su frente más pura y nacarada / que la concha en que Venus la luz viera» (Reina, 1899a: 74), algo que ya ensayó, de manera más perfecta y completa, en el segundo soneto de «El poema de las lágrimas» (*Poemas paganos*). Como sostiene Alcaide de Zafra (1899: 211), a propósito de *El jardín de los poetas*, «las hermosas, los héroes, los excelsos poetas a quienes canta, parecen cincelados en mármoles pentélicos y en sus esculturales líneas brilla toda la severidad, toda la belleza, toda la elegancia del arte griego». Una Grecia que viene de la poesía francesa, lo que no hace extrañar que el poema «Góngora» también se construyese con la mirada puesta en ese horizonte, tal y como sugiere Aguilar Piñal (1968: 47), al que después sigue Gallego Morell (1987a: 388)³⁴.

³⁴ Manuel Reina, costeando los gastos, junto a otros escritores, literatos y periodistas cordobeses, participó de la idea impulsada por Enrique Redel para colocar una lápida conmemorativa en la casa de

Finalmente, en el libro póstumo *Robles de la selva sagrada* (1906), que sigue la línea parnasiana de *El jardín de los poetas* en tanto que la poesía solo tiene ojos para la belleza que le devuelve el espejo, Reina se encuentra traductor en «Childe-Harold (pensamiento de Heine)» y en «El arado (pensamiento de una narración, en prosa, de J. d'Esparvès [*sic*: Georges d'Esparbès])», justificando, en este último, la elección del verso suelto para un parlamento del protagonista: «Para reflejar mejor el pensamiento del héroe, ha sido escrita en versos sueltos la siguiente alocución» (Reina, 1906: 48), mientras que el flujo parnasiano y decadentista sigue en «La musa de Teófilo Gautier» y en «Al autor de “Flores del mal”».

En «La musa de Teófilo Gautier» reutiliza el título del soneto que publica en *La Diana* (Reina, 1882b: 13) para llevarlo a una mayor perfección parnasiana y conseguir, en un verso, que el cuerpo de la musa deje la carne para hacerse de mármol y de ahí que aún conserve el color: «su cuerpo, cincelado en mármol rosa» (Reina, 1906: 83). Reina, como buen parnasiano, más que describir, esculpe una musa en el mismo poema:

En frondoso jardín se alza una diosa
 junto a extenso raudal de azul y plata,
 en cuya tersa linfa se retrata
 su cuerpo, cincelado en mármol rosa.
 Risueños, brindan a la estatua hermosa
 los granados, sus flores de escarlata;
 los arroyos, su dulce serenata;
 fresco palacio la arboleda hojosa.
 Las estrellas la exornan de diamantes;
 el sol, en vivas llamas encendido,
 ofrécele brocados fulgurantes;
 da la escarcha a sus ojos dos luceros,
 y en su pecho glacial labran el nido
 coruscantes y armónicos jilgueros (Reina, 1906: 83).

La musa se esculpe y el soneto, en general, parece una pintura: *ut pictura poesis*. Además, la musa de Gautier, como la de los parnasianos, viene de la Grecia clásica. En este sentido se deben leer poemas de Banville como «À la Muse grecque» (*Les Cariatides*,

Góngora (Gil, 1896, II: 222-223). Dado el cosmopolitismo de Reina y su acercamiento a modelos modernos, encuentro más alejada de la realidad la otra lectura que se ha hecho del asunto de Góngora: «No puede probarse que Reina conociera a Verlaine, y las obras de Rubén no pudieron influirle. Acaso la curiosidad hacia Góngora se la produjera, por carambola, el pensamiento de Valera, en su rechazo tanto de Góngora como de Salvador Rueda; o la reivindicación realizada por “Clarín” en *Ensayos y revistas* (1892) y *Palique* (1894). Sin embargo, Núñez de Arce, tan respetado e imitado por Reina, desacreditó el Parnaso y el simbolismo como nuevo gongorismo en su *Discurso sobre la poesía* del Ateneo de Madrid, 1887; y no fue el único que identificara Modernismo y Gongorismo con intención reprobatoria» (Carnero, 2007: 184-185).

1842: 335-344), «Erato» (*Œuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*, 1889b: 219-224) o el número XXXIV de *Les Stalactites* (1846: 201-202), del que no extraña que Reina siguiera sus instrucciones, sintiéndose apelado como poeta-escultor³⁵.

A propósito de «Al autor de “Flores del mal”» Aguilar Piñal (1968: 49) señala que Reina «no comprende [...] la renovación poética de Baudelaire» y Feria (2013: 428) que «no puede librarse el cordobés, ni siquiera a esas alturas, de todo el fárrago retórico del posromanticismo y del realismo español y de una imagen algo distorsionada de su admirado poeta parisino», si bien no se puede olvidar una lectura decadentista a través de la animalización de la mujer fatal (las garras de pantera, la serpiente enroscada):

Baudelaire: ¿en qué triste primavera
tus ojos de acerados esplendores,
hallaron las del Mal lívidas flores
con espinas cual garras de pantera?
Los astros huyen de la azul esfera,
testigos de los lúbricos amores,
que saturan de aromas punzadores
tu insigne libro, en que Satán impera.
Lóbrego soñador tu fantasía,
es del arte en las lides recia espada,
no por arrasadora, menos fría.
¡Siempre a la Juventud luce abrazada
tu siniestra y fosfórica poesía,
como a arbusto gentil serpiente enroscada! (Reina, 1906: 87)

5. Conclusiones

En este trabajo se ha visto que la manera que tiene Reina de atender a la creación y a la traducción lo convierten en un traductor moderno y en un poeta renovador.

En primer lugar, Reina es un traductor moderno que traduce por gusto estético y no por exigencias del mercado o el sustento material, esto es, que elige qué traduce, que selecciona un poema porque reconoce en la palabra poética de un autor la suya propia. La afinidad estética del traductor con el poeta original (Ruiz Casanova, 2011: 91-94) y la apropiación del verso traducido (Ruiz Casanova, 2011: 97-98) definen la

³⁵ « Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase, / un marbre sans défaut pour en faire une belle base; / cherche longtemps sa forme, et n'y retrace pas / d'amours mystérieux ni de divins combats. / Pas d'Alcide vainqueur du monstre de Némée, / ni de Cypris naissant sur la mer embaumée; / pas de Titans vaincus dans leurs rébellions, / ni de riant Bacchus attelant les lions / avec un frein tressé de pampres et de vignes; / pas de Léda jouant dans la troupe des cygnes, / de naïades aux fronts couronnés de roseaux / ou de blanche Phœbé surprise au sein des eaux. // Qu'autour du vase pur, trop beau pour la bacchante, / la verveine se mêle à des feuilles d'acanthé; / et plus bas, lentement, que des vierges d'Argos / s'avancent d'un pas sûr en deux chœurs inégaux, / les bras pendants le long de leurs tuniques droites, / et les cheveux tressés sur leurs têtes étroites » (Banville, 1846: 201-202). La edición de 1889 de *Les Stalactites* presenta algunos cambios en el poema (Banville, 1889a: 95).

obra de Reina. De ahí que sus libros de poemas originales, salvo *La canción de las estrellas*, se completen con traducciones. Reina es un poeta que lee y da a conocer a los autores que reflejan su voz y que comparten su visión estética:

Ciò vede accrescere l'importanza di questo poeta perché, a differenza di Rueda –certamente più ricco e immaginifico– non viene solo da innata sensitività, ma da sicura frequentazione di testi (Poe, Baudelaire...) tanto misconosciuti o travisati ai suoi tempi quanto essenziali a una poetica, come quella modernista, inscindibile da tali maestri vuoi nell'intimo e dolente della loro parola, vuoi da una più o meno profonda comprensione del loro «artificiale» (Allegra, 1982: 109).

Esto, además, lo convierte en un poeta renovador, que accede a la *littérature fin de siècle* en una búsqueda por transformar el lenguaje poético. Su temprano conocimiento de la literatura francesa y sus lecturas de los poetas románticos europeos y de Victor Hugo lo ponen en el camino de la recepción de las nuevas corrientes poéticas surgidas en Francia.

En definitiva, el cosmopolita Manuel Reina participa de la renovación literaria de finales del siglo XIX, liberando a la poesía del espíritu romántico y nacional para fijarse en los modelos líricos franceses e introducir postulados parnasianos y decadentistas en España. Así es como en *Cromos y Acuarelas* (1878) recibe la influencia de Gautier y de *Les Orientales* (1829) de Hugo, marcando toda su poesía parnasiana, poemas esteticistas donde domina el arte, el lujo y la belleza del erotismo; en *El dedal de plata* (1883a) imita a Coppée, con una figura atractiva para las estéticas finiseculares como la actriz cortesana; en *La vida inquieta* (1894) continúa con la escritura parnasiana y la seducción escultórica, una seducción del Arte que atraviesa su obra literaria (también presente en *La canción de las estrellas*, 1895); homenajea a Poe y Baudelaire en una identificación con el poeta maldito; vuelca a Baudelaire al español, marcando la plasticidad y la seducción casi inorgánica, una «artificialidad decadente» y un poema clave para la configuración del Modernismo, por fecha (1889) y por publicarse en revistas modernistas hispanoamericanas; en *Poemas paganos* (1896a) desarrolla, además de la *transposition d'art* parnasiana y la fría seducción fatal de risa cruel (un arte destructor que destruye al poeta que lo crea, tema baudelairiano), una reescritura de Villiers de L'Isle-Adam y, en concreto, del libro decadentista *Contes cruels* (1883), a través de «La ceguedad de las turbas», donde se expresa el poeta enfrentado al utilitarismo burgués; en *Rayo de sol* (1897) mantiene *l'art pour l'art* en varios sonetos originales y la Belleza atemporal en la traducción de un original de Silvestre; en *El jardín de los poetas* (1899a) y *Robles de la selva sagrada* (1906) vuelve la mirada a la poesía, las bellezas esculturales y la éfrasis; y, finalmente, en *Robles de la selva sagrada* remite, a través de la musa griega del soneto a Gautier, a los poemas dedicados a las musas griegas de Banville, y, además, celebra la poesía de Baudelaire y su obra *Les Fleurs du mal*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1960): «Manuel Reina y el Modernismo». *Ínsula*, 166, 7.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1968): *La obra poética de Manuel Reina*. Madrid, Editora Nacional.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (2007): «Mi encuentro con Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 55-82.
- AGUILAR Y CANO, Antonio (1897): *Manuel Reina. Estudio biográfico*. Puente Genil, Establecimiento tipográfico de E. Gálvez Muñoz.
- ALCAIDE DE ZAFRA, Joaquín (1899): «Manuel Reina». *Instantáneas* (Madrid), 27, 211-212.
- ALEJO FERNÁNDEZ, Francisco (2003): «La literatura en Andalucía», in VV. AA., *Cultura andaluza. Geografía, Historia, Arte, Literatura, Música, y Cultura popular*. Alcalá de Guadaíra, MAD, 239-326.
- ALLEGRA, Giovanni (1982): *Il regno interiore. Premesse e sembianti del modernismo in Spagna*. Milán, Jaca Book.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (2008): «Los problemas fundamentales de la historiografía literaria moderna», in Leonardo Romero Tobar (ed.), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-30.
- BANVILLE, Théodore de (1842): *Les Cariatides*. París, Pilout.
- BANVILLE, Théodore de (1846): *Les Stalactites*. París, Michel Lévy Frères.
- BANVILLE, Théodore de (1889a): *Les Stalactites*. París, Alphonse Lemerre.
- BANVILLE, Théodore de (1889b): *Ceuvres. Les Cariatides. Roses de Noël*. París, Alphonse Lemerre.
- BANVILLE, Théodore de (1890): *Sonnailles et Clochettes*. París, Charpentier.
- BARBIER, Auguste (1841): *Iambes et Poèmes*. París, Paul Masgana.
- BAUDELAIRE, Charles (1857): *Les Fleurs du mal*. París, Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Charles (1861): *Les Fleurs du mal*. Seconde édition. París, Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Charles (1869): *Ceuvres complètes: Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels*. París, Michel Lévy Frères.
- BERMAN, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger*. París, Gallimard.
- BLANCO BELMONTE, Marcos Rafael (1900): «La vida literaria: En Campo Real. Biblioteca, museo y estudio. Vida y obras de Manuel Reina. De Puente Genil a la Academia». *Miscelánea*, 35, 353-354.
- BOTREL, Jean François (2010): «La literatura traducida, ¿es española?», in Marta Giné & Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna, Peter Lang, 27-40.
- BOURGET, Paul (1875): *La vie inquiète*. París, Alphonse Lemerre.

- CAMPOAMOR, Ramón de (1870): *Guerra a la guerra. Dolores dramática*. Madrid, Imprenta de D.C. Frontaura.
- CARDWELL, Richard A. (1978): «Introduction», in Manuel Reina. *La vida inquieta*. Exeter, University of Exeter, V-XXXIII.
- CARDWELL, Richard A. (1987): «La política-poética del premodernismo español». *Ínsula*, 487, 23.
- CARNERO, Guillermo (2007): «Manuel Reina ante el reto modernista», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 161-198.
- CARNERO, Guillermo (2009): «Manuel Reina ante el reto modernista». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 709-710, 71-97.
- COPPÉE, François (1869a): *Poèmes modernes*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1869b): *Poèmes divers*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1872): *Les Humbles*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1874): *Le Cahier rouge*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1882): *Contes en Prose*. París, Alphonse Lemerre.
- COPPÉE, François (1882): «El dedal de plata», traductor anónimo. *La Iberia*, 19 de mayo [3].
- COPPÉE, François (1887): *Poemas*. Traducción de Carlos Fernández Shaw. Madrid, López y Compañía Editores.
- CRIADO COSTA, Joaquín (1979a): «Temas y métrica en la obra de Manuel Reina», in VV. AA., *Actas I Congreso de Historia de Andalucía*. Córdoba, Caja de Ahorros, I, 493-499.
- CRIADO COSTA, Joaquín (1979b): «Un andaluz en la génesis del Modernismo poético: Manuel Reina». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 49, 99-128.
- CUENCA, Luis Alberto de (2007): «Una lectura de *Poemas Paganos* (1896)», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 83-101.
- DARÍO, Rubén (septiembre de 1893): «Era un aire suave [...]». *Revista Nacional* (Buenos Aires), XVIII, 194-196.
- DÍEZ-ECHARRI, Emiliano; & José María ROCA FRANQUESA (1972): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Aguilar.
- FERIA, Miguel Ángel (2013): *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica*. Tesis doctoral dirigida por José Paulino Ayuso & Emilio Miró González. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24389>
- FERNÁNDEZ SHAW, Carlos (1966): *Poesías completas*. Madrid, Gredos.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1987a): «La poesía modernista de Manuel Reina», in Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba, Diputación Provincial, 381-391.
- GALLEGO MORELL, Antonio (1987b): «Manuel Reina en la espiral del Modernismo», in Guillermo Carnero (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre el modernismo español e*

- hispanoamericano y sus raíces andaluzas y cordobesas*. Córdoba, Diputación Provincial, 371-380.
- GALLEGO MORELL, Antonio (2000): «La poesía modernista de Manuel Reina», in VV. AA., *Homenaje a José María Martínez Cachero*. Oviedo, Universidad, II, 591-604.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2001): *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona, Tusquets.
- GARCÍA MORALES, Alfonso (2002): «Últimas batallas sobre el Modernismo: la segunda *Revista Azul* de México», in Ángel Esteban del Campo, Gracia Morales Ortiz & Álvaro Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica. IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Granada, Método, 525-535.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1983): *En torno a la traducción*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1984): *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: Historia y teoría*. Madrid, Gredos.
- GAUTIER, Théophile (1852): *Émaux et Camées*. París, Eugène Didier.
- GAUTIER, Théophile (1866): *Spirite. Nouvelle fantastique*. París, Charpentier.
- GAYTON, Gillian (1975): *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*. Valencia, Bello.
- GIL, Rodolfo (1896): *Córdoba Contemporánea*. Madrid, Librería de Fernando Fe, II.
- GINÉ, Marta (2000): «D'un siècle à l'autre: la réception et les traductions de Villiers de l'Isle-Adam dans les lettres espagnoles», in Monserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita & María del Carmen Molina Romero (coords.), *La Philologie Française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*. Granada, Universidad de Granada, I, 93-101.
- GINÉ, Marta (2014): «La prosa poética y la oralidad de Villiers traducidas entre modernismo y vanguardia», in Zoraida Carandell (dir.), *Traduire pour l'oreille. Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)*. París, Presses Sorbonne Nouvelle, 89-114. URL: <https://books.openedition.org/psn/568?lang=es#text>
- GINÉ, Marta (2015): «Una traducción de *Spirite* de Gautier en una colección sobre espiritismo (1894)», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Varia lección de traducciones españolas*. Madrid, Ediciones del Orto, 263-267.
- GINÉ, Marta (2016): «L'inscription du passé dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam traduits en espagnol. Le cas exceptionnel de Manuel Reina», in Concepción Palacios & Pedro Méndez (dir.), *La Représentation de l'histoire dans la nouvelle en langue française du XIX^e siècle*. París, Classiques Garnier, 319-338.
- GUILLÉN, Claudio (2013 [1985]): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- HAMBROOK, Glyn (1985): *The influence of Charles Baudelaire in Spanish « modernismo »*. Nottingham, University of Nottingham. URL: <http://eprints.nottingham.ac.uk/13072>
- HUGO, Victor (1829): *Les Orientales*. París, J. Hetzel.
- HUGO, Victor (1832): *Les Feuilles d'automne*. París, Eugène Renduel.

- HUGO, Victor (1835): *Les Chants du crépuscule*. París, Eugène Renduel.
- HUGO, Victor (1856): *Les Contemplations*. París, Michel Lévy frères et Pagnerre.
- HUGO, Victor (1888): *Obras completas*. Traducción de Jacinto Labaila. Valencia, Terraza, Aliena y Compañía, I-VI.
- KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Traducción de Amaia Bárcena. Madrid, Cátedra.
- LAFARGA, Francisco (1995): «Sobre la recepción de la literatura francesa en España». *Revista de Filología Francesa*, 8, 31-47.
- LAFARGA, Francisco; & Luis PEGENAUTE (2016): «Hacia una poética de la traducción en la España del siglo XIX: sobre los estrechos límites entre creación y traducción», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel, Edition Reichenberger, 1-12.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2007): «El mundo clásico en la poesía de Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 317-329.
- LAMBERT, José (1995): «Literary Translation: Research Updated», in Josep Marco Borillo (ed.), *La traducció literaria*. Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 19-42.
- LEFEVERE, André (1982): «Théorie littéraire et littérature traduite». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, IX, 137-156.
- LITVAK, Lily (1979): *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Antoni Bosch.
- MALLEFILLE, Félicien (1854): *Le Collier. Contes et nouvelles*. París, Michel Lévy Frères.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (2000): *Poesía española. El siglo XIX*. Barcelona, Crítica.
- NERY, Alain (2005): «Foules violentes et violées dans *Les Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam», in Jean-Marie Paul (dir.), *La foule: mythes et figures*. Paul Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 161-172.
- NIEMEYER, Katharina (1992): *La poesía del Premodernismo español*. Madrid, CSIC.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar (1879): *La selva oscura*. Madrid, Librería de Mariano Murillo/Librería de Fernando Fe, Imprenta de Fortanet, 4.^a ed.
- OCAMPOS PALOMAR, Emilio José (2018): «La leyenda y el orientalismo romántico de José Zorrilla en la poesía de Manuel Reina», in Ricardo de la Fuente Ballesteros, Ramón González & Beatriz Valverde Olmedo (eds.), *Zorrilla y la cultura hispánica*. Madrid, Wisteria, 357-376.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (2010): «Presencia de la cultura francesa en *La España Moderna*», in Marta Giné & Solange Hibbs (eds.), *Traducción y cultura. La literatura traducida en la prensa hispánica (1868-98)*. Berna, Peter Lang, 77-86.
- PARDO BAZÁN, Emilia (28/8/1916): «La vida contemporánea». *La Ilustración Artística*, 554.
- PEGENAUTE, Luis (2004): «La época realista y el Fin de siglo», in Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 397-478.

- PÉREZ DE SILES Y PRADO, Agustín; & Antonio AGUILAR Y CANO (1874): *Apuntes históricos de la villa de Puente Genil*. Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña.
- PÉREZ-POIRÉ, Margarita (1966): «Manuel Reina y Montilla, primera voz modernista en España». *Boletín de la Biblioteca Nacional de México*, 17, 73-88.
- REINA, Manuel (junio de 1874): «Imitación del alemán». *El Bazar. Revista Ilustrada* (Madrid), 16, 254.
- REINA, Manuel (1877): *Andantes y Alegros*. Madrid, Imprenta de A. Florez y Compañía.
- REINA, Manuel (1878): *Cromos y Acuarelas (cantos de nuestra época)*. Madrid, Imprenta de Fortanet.
- REINA, Manuel (1881): «Impresiones de carnaval». *La América*, 4, 12.
- REINA, Manuel (1882a): «Los diamantes». *Los lunes de El Imparcial*, [4].
- REINA, Manuel (1882b): «La musa de Teófilo Gautier». *La Diana*, 9, 13.
- REINA, Manuel (1883a): *El dedal de plata. Monólogo en verso*. Madrid, Imprenta de E. Mese-guer.
- REINA, Manuel (1883b): «Un nido de palomas». *Los lunes de El Imparcial*, [3].
- REINA, Manuel (1883c): «La estatua». *La Diana*, 6, 14.
- REINA, Manuel (1884): «La lira triste». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1885*, 51.
- REINA, Manuel (1885): «La bebedora de perlas». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1886*, 106.
- REINA, Manuel (1886): «Una noche en Tortoni». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1887*, 81.
- REINA, Manuel (1888): «Retrato de una mujer». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1889*, 119.
- REINA, Manuel (1889): «Camino del infierno (Pensamiento de Baudelaire)». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1890*, 45.
- REINA, Manuel (1891): «Varias poesías». *Almanaque de La Ilustración para el año de 1892*, 50.
- REINA, Manuel (1892): «La legión sagrada». *Almanaque de La Ilustración Española y Americana para 1893*, 77.
- REINA, Manuel (1893): «La estatua». *La Caricatura*, 48, [9].
- REINA, Manuel (1894): *La vida inquieta. Poesías*. Madrid, Librería de Fernando Fe.
- REINA, Manuel (1895a): *La canción de las estrellas. Poema*. Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1895b): «El lirio de oro (imitación del francés)». *El Noticiero Sevillano*, 814, [4].
- REINA, Manuel (1895c): «El poema de las lágrimas». *Revista Azul* (México), IV, 6, 88-89.
- REINA, Manuel (1896a): *Poemas paganos*. Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1896): «El camino del infierno». *Revista Azul* (México), 26, 413.

- REINA, Manuel (1897): *Rayo de sol. Poema y otras composiciones*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1898a): «El poema de las lágrimas». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 106, 43-46.
- REINA, Manuel (1898b): «Don Juan en los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 109, 66.
- REINA, Manuel (1898c): «Dante (Pensamiento de A. Barbier)». *La Ilustración Española y Americana*, V, 82.
- REINA, Manuel (1899a): *El jardín de los poetas*. Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández.
- REINA, Manuel (1899b): «Retrato». *La Revista Moderna* (Madrid), 134, [9].
- REINA, Manuel (1900): «D. Juan de los infiernos (Pensamiento de Baudelaire)». *El Defensor de Córdoba*, [3].
- REINA, Manuel (1906): *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*. Madrid, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra.
- REINA LÓPEZ, Santiago (2005a): *Manuel Reina Montilla. Biografía*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- REINA LÓPEZ, Santiago (2005b): *Manuel Reina: Catalogación completa de su obra. Análisis de su poesía en el tránsito al Modernismo*. Córdoba, Diputación de Córdoba.
- ROLLINAT, Maurice (1883): *Les Névroses*. París, G. Charpentier.
- RUEDA, Salvador (1897): «Los murciélagos». *La Revista Cómica* (Santiago de Chile), 85, 674-675.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2011): *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid, Cátedra.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2018): *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid, Cátedra.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2007): «Algunas notas sobre Reina, entre tradición y modernidad», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 357-372.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña (2004): *Las sombras del Modernismo: una aproximación al Decadentismo en España*. Valencia, Diputación de Valencia.
- SILES, José de (1905 [1885]): *El Diario de un poeta*. Madrid, Imprenta de Antonio Marzo.
- SILVESTRE, Armand (1878): *La Chanson des heures. Poésies nouvelles (1874-1878)*. París, G. Charpentier.
- LLORENTE, Teodoro (1906): *Poetas franceses del siglo XIX*. Barcelona, Montaner y Simón.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1974): *Historia de la literatura española*. Barcelona, Gustavo Gili, III, 8.ª ed.

VILLENA, Luis Antonio de (2007): «Visos decadentes y simbolistas en la poesía de Manuel Reina», in María José Porro Herrera & Blas Sánchez Dueñas (coords.), *Manuel Reina en el centenario de su muerte*. Córdoba, Diputación de Córdoba, 147-159.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste (1883): *Contes cruels*. París, Calmann Lévy.

WATLAND, Charles Dunton (1966): *La formación literaria de Rubén Darío*. Managua, Comisión Nacional para la celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío.

Madama Cottin :
esquisse d'une réception espagnole (1810-1850)

Beatriz ONANDIA RUIZ

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea

beatriz.onandia@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-7876-2978>

Resumen

A pesar de una breve carrera, la escritora Sophie Cottin (1770-1807) gozó de una deslumbrante, y prodigiosa fama literaria durante el Primer Imperio. Sin embargo, los trabajos sobre la recepción española de esta erudita francesa siguen siendo casi inexistentes. Para la crítica española contemporánea pasó desapercibida y solo encontramos su nombre en una lista incompleta de traducciones publicadas a mediados del siglo XIX. Por todo ello, a modo de esbozo esta primera investigación tratará de indagar en la recepción española de Cottin, las traducciones, las diversas reediciones y adaptaciones de sus obras durante el periodo 1810-1850.

Palabras clave: Sophie Cottin, traducciones, mujer escritora, Francia-España.

Résumé

Malgré une brève carrière, l'écrivaine Sophie Cottin (1770-1807) connut une fulgurante, mais prodigieuse renommée littéraire sous le Premier Empire. Nonobstant, les travaux sur la réception de cette érudite française dans la péninsule Ibérique demeurent quasiment inexistantes. Il semblerait qu'elle soit passée inaperçue aux yeux de la critique espagnole contemporaine, excepté une liste de traductions incomplète publiée vers la moitié du XIX^e siècle. Ainsi, cette première recherche en guise d'esquisse va tenter de s'interroger sur la réception de Cottin, les traductions, les différentes rééditions et les adaptations de ses œuvres en langue espagnole, pour la période 1810-1850.

Mots clé : Sophie Cottin, traductions, femme auteure, France-Espagne.

Abstract

Despite a brief career, the writer Sophie Cottin (1770-1807) enjoyed a dazzling but prodigious literary fame during the First Empire. Nevertheless, works on the reception of this French scholar in the Iberian Peninsula remain almost non-existent. It would seem that she went unnoticed by contemporary Spanish critics, except for an incomplete list of translations published in the mid-19th century. Thus, this first research by way of an outline will attempt

* Artículo recibido el 25/01/2022, aceptado el 22/06/2022.

to investigate how Cottin's work was received, the translations, the various reissues, and adaptations of her works in Spanish, during the period of 1810-1850.

Keywords: Sophie Cottin, translations, female author, France-Spain.

1. Introduction

Au cours de sa brève carrière, Sophie Cottin (1770-1807), qui connut une fulgurante mais prodigieuse renommée littéraire sous le Premier Empire, publia cinq romans : *Claire d'Albe* (1799), *Malvina* (1800), *Amélie* (1802), *Mathilde* (1805), *Élisabeth* (1806) et un poème en prose *La Prise de Jéricho, ou la Pécheresse convertie* paru pour la première fois dans les *Mélanges de Suard* en 1803. Cette auteure – aujourd'hui tombée dans l'oubli – avec ses œuvres romanesques qui s'inscrivent dans une tradition du roman sentimental, jouit pendant plusieurs décennies d'un succès général et unanime qui dépassa les frontières françaises, de même que les différentes traductions qui ont traversé le temps¹.

Un bilan global de cette réception en Espagne, pour la période 1810-1850, nous livre les données suivantes : tous les écrits de Sophie Cottin furent traduits et réédités plusieurs fois. Ceci prouve donc l'accueil positif qu'allait connaître cette femme de lettres en Espagne. En outre, elle allait devenir l'une des femmes de lettres française les plus traduites en langue espagnole. La réception espagnole de Sophie Cottin constitue donc un chapitre important de la fortune littéraire que cette auteure connut en dehors de la France.

À cet égard, il faut souligner que les travaux sur la réception de Sophie Cottin demeurent quasiment inexistantes pour pouvoir donner un aperçu complet de la réception de Cottin dans la péninsule Ibérique. Il semblerait qu'elle soit passée inaperçue aux yeux de la critique espagnole², excepté une liste de traductions incomplète qu'on retrouve dans *l'Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, de José F. Montesinos, qui sert comme point de départ à ce travail.

Ainsi, cette étude en guise d'esquisse voudrait s'interroger sur la réception de Mme Cottin, les traductions, les différentes rééditions et les adaptations de ses œuvres en langue espagnole, pour la période 1810-1850. Étant donné la grande quantité d'informations trouvées³ nous avons décidé de diviser ce travail en deux volets. Le premier qui correspond à cet article, se consacrera aux deux premières œuvres de Sophie Cottin traduites en espagnol : *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie* (1806) et *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805). Le deuxième volet, qui fera

¹ Ses œuvres furent traduites en anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, danois, roumain, hollandais, etc.

² Sur ce sujet, on peut citer seulement Martínez Ojeda (2018 : 167-182).

³ Cette étude mériterait une thèse à part.

l'objet d'un second article, analysera dans un premier temps, la réception de *Claire d'Albe* (1799), *Malvina* (1800), *Amélie Mansfield* (1802), puis les différentes adaptations des œuvres de Cottin en espagnol.

2. *Élisabeth ou les Exilés de Sibérie* (1806)

Il est curieux de noter que la trajectoire de la réception espagnole des œuvres de Sophie Cottin commence en Angleterre. C'est justement dans le pays anglophone où les créations de l'auteure obtinrent une grande acceptation. *Claire d'Albe* (1799), *Malvina* (1800), *Amélie* (1802), *Mathilde* (1805) et *Élisabeth* (1806), furent traduites pour le public anglais très peu de temps après leur publication en France⁴. De tous les romans, *Élisabeth* se distingua par la popularité remarquable dont il jouit en Angleterre, aussi bien que des multiples traductions et rééditions de l'œuvre.

C'est dans ce contexte que Tomas Díaz de la Peña, professeur de langue espagnole qui avait fui l'Espagne pour des raisons politiques (Silvestre, 1856 : 221) et père du fameux peintre Narciso Díaz de la Peña, publia à Londres en 1810 la première traduction espagnole de *Élisabeth* sous le titre d'*Isabel, ó los desterrados de Sibéria*. Malheureusement, cette première version espagnole passa totalement inaperçue en Espagne et fut brièvement mentionnée – en juillet 1810 – dans *The Literary Panorama and National Register* (Anonyme, 1810 : 469).

Or, il s'agit d'une traduction fidèle et soignée, divisée en deux parties où l'auteur a respecté à la lettre la structure de la version originale et n'a pas oublié de rendre en espagnol la « Préface » de Cottin. Le seul grief que l'on peut faire à l'égard de cette traduction consiste dans le fait que l'auteur n'a pas pu ou n'a pas voulu traduire le poème en prose *La prise de Jéricho*, sachant que les éditions originales de *Élisabeth* avant 1810 – date de la publication de la version espagnole de Díaz de la Peña – étaient suivies dudit poème.

Il faudra attendre dix ans pour retrouver une deuxième version – première en Espagne –, de *Élisabeth*. Il s'agit de *El heroísmo del amor filial Isabel, ó Los desterrados de Siberia. Historia verdadera del presente siglo* (1820). Traduite par Santiago Hernández de Tejada. Cette version est tout d'abord, annoncée dans la *Miscelánea de comercio, política y literatura* le 13 octobre 1820, puis dans la *Gaceta de Madrid* le 14 octobre 1820. Elle fit l'objet d'un compte rendu flatteur dans le journal valencien *El diablo predicador* du 18 décembre 1820, qui mettait l'accent sur les qualités morales de l'œuvre :

La imaginación no inventa acciones tan tiernas, ni sentimientos generosos y sobresalientes como los que presenta este cuadro

⁴ On peut citer par exemple : *Clara, a novel* (Londres, Colburn, 1808); *Malvina, by Madame C**** (Londres, Hurst, Chapple, Dutton, 1803); *Amelia Mansfield*, translated from the French of Madame C***, author of *Malvina & Claire d'Albe* (Londres, Gameau & Co., 1803); *Matilda and Malek Adhel, the Saracen: a Crusade-romance, in four volumes* (Londres, Hamblin and Seyfang, 1809); *Elizabeth or The Exiles of Siberia. A tale founded upon facts* (Londres, Appleyard, 1807).

histórico. Isabel, joven extraordinaria, a la edad de diez y ocho años, concibe en 1801 el noble designio de arrancar a su padre del destierro en que se hallaba confinado, y lo consigue venciendo los obstáculos que parecen insuperables. Solo quien conozca el corazón de una hija piadosa, sumisa y tierna, podrá conocer, lo que es capaz de ejecutar por los autores de sus días. Cuanto más raras son estas virtudes ahora entre nosotros, tanto más deben multiplicarse los modelos que enseñen su ejercicio, presentando una perspectiva de las ventajas que deben producir a la sociedad (Anonyme, 1820 : 140).

En scrutant le texte, il faut préciser qu'il ne s'agit pas d'une traduction orthodoxe. On pourrait plutôt parler d'une adaptation – traduite librement en langue castillane – de l'œuvre au contexte espagnol dont le titre semble très évocateur. En effet, Hernández de Tejada ajouta un *Heroísmo del amor filial* au titre original, sûrement pour recevoir un meilleur accueil dans la société espagnole.

Se référant sans doute à l'édition de 1816 de Michaud, sa traduction pêche par la hâte avec laquelle elle a vraisemblablement été effectuée en plus du style fade et simpliste. En effet, nous avons l'impression que le traducteur retranscrit en espagnol ce qu'il lit en français. En outre, son texte témoigne d'une nonchalance évidente et d'une connaissance chancelante du français tant il est truffé de coupures, d'incorrections, de tournures maladroites, de contresens, etc. ; sans parler du non-respect des paragraphes de l'œuvre originale.

Ce roman historique de l'auteure française suscitera l'attention d'autres éditeurs espagnols qui privilégiaient tout au long de cette période les productions courtes, les nouvelles ou les romans historiques. Ainsi, un an plus tard, en 1821, une troisième traduction d'*Élisabeth* intitulée *Isabel, ó, los desterrados de Siberia* sera publiée à Barcelone. Dans son bref prologue Felipe David y Otero – auteur de cette nouvelle version espagnole – fait l'éloge de Mme Cottin en soulignant « la pureza de su lenguaje [...] su profunda sensibilidad y por el arte con que mueve la de sus lectores » (David y Otero, in Cottin, 1821a : sp). Le choix de traduire *Élisabeth* – à part le fait que la traduction soit imprégnée de « reflexiones morales y piadosas » – est venu tout naturellement parce que c'est une des rares œuvres dont les « personajes de Madama Cottin llegan a salvamento », sachant que le traducteur n'apprécie pas quand « los héroes y heroínas de sus novelas tenían por lo regular un desgraciado y lastimoso fin » (David y Otero, in Cottin, 1821a : sp).

En s'intéressant de près à cette traduction – qui à notre connaissance ne fit l'objet d'aucune annonce – il faut préciser qu'elle s'est basée sur l'édition française d'*Élisabeth* qui fait partie du douzième tome des *Œuvres complètes de Mme Cottin*, publié en 1818 chez Dabo/Corbet. Dans son prologue, le traducteur fait état d'une « colección completa de los escritos » de l'auteure française. En effectuant une comparaison entre les notes explicatives de l'édition française et celles de la version espa-

gnole, nous pourrions affirmer qu'elles deviennent identiques dans la traduction de David y Otero. À l'image de la version espagnole d'*Élisabeth* de Díaz de la Peña, la traduction de Felipe David y Otero reste assez fidèle au texte original. Cette dernière connut deux rééditions : la première, juste deux ans après, en 1823, et la deuxième en 1848, ce qui montre d'une certaine manière la bonne acceptation de cette traduction.

Il faut pourtant souligner que toutes les œuvres de Sophie Cottin traduites en espagnol ne furent pas seulement imprimées en Espagne ou en Angleterre. À Bordeaux, et surtout à Paris, il existait des éditeurs ou imprimeurs spécialisés dans les œuvres en espagnol, tels que Lawalle le jeune, Wincop (puis veuve Wincop), Smith, Pillet, Masson et fils, Rosa (plus tard, Rosa et Bouret), etc., sans parler d'une librairie américaine qui s'illustrait dans les œuvres en langue castillane. Ce n'est donc pas une surprise si certains écrits de l'auteure française furent traduits et publiés en espagnol à Paris.

Et pour cause un an plus tard, une nouvelle version espagnole d'*Élisabeth* (la quatrième) réalisée à Paris chez Smith et déposée par lui (Vauchelle-Haquet, 1985 : 129) en 1822, est diffusée la même année en Espagne comme un ouvrage sortant des presses madrilènes de Sancha: *Isabel ó los desterrados de Siberia. Novela escrita en francés por Madama Cottin*. Annoncée, le 31 août 1822, dans le catalogue de la *Bibliographie de la France* (Anonyme, 1822a : 530), cette traduction sera publiée une deuxième fois, en 1829, cette fois-ci chez Pillet aîné et paraîtra de nouveau à Madrid chez Sancha.

Pour terminer cette analyse de la première traduction espagnole d'*Élisabeth*, on peut souligner que la réception de Sophie Cottin dans la péninsule ibérique n'est pas seulement présente grâce aux travaux de traduction déjà mentionnés : une adaptation discrète d'*Élisabeth*, parue à Barcelone en 1840, mérite aussi qu'on lui accorde une attention particulière. Il s'agit de la romance d'*Isabel, ó, Los desterrados á Siberia*⁵. Partie intégrante du chansonnier populaire espagnol, cette composition lyrique, écourtée pour l'effet esthétique et aussi pour faciliter sa diffusion, concentre, en une feuille volante⁶, l'histoire d'*Isabel* écrite par Sophie Cottin.

3. *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805)

Mathilde, ce roman historique d'envergure publié par Mme Cottin de son vivant, raconte l'idylle entre la sœur de Richard Cœur-de-Lion et Malek-Adhel, frère de Saladin au temps des Croisades. Bien qu'imaginaire, cette histoire qui a pour cadre le moyen âge et l'Orient avait tout pour plaire au public espagnol de l'époque friand de lectures romanesques. Le succès de l'œuvre fut fulgurant ; les traductions et adap-

⁵ *Isabel, ó Los desterrados á Siberia: Romance nuevo e interesante*, Barcelona, P. Maimó, 1840. Il sera réédité à Madrid, en 1843, chez J.P. Marés.

⁶ Il s'agit d'une feuille volante en deux pages recto verso en huit colonnes.

tations se succédèrent et les éloges dans la presse et les cercles intellectuels furent très fréquents.

Ainsi, en 1821, à Madrid, la première version espagnole de *Mathilde*, traduite par Manuel Bernardino García Suelto⁷ vit le jour. Il s'agit de *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las cruzadas* et du *Cuadro histórico de las tres primeras cruzadas* de l'éditeur Michaud qui le précède.

La presse écrite espagnole accueillit de manière presque dithyrambique et unanime cette publication qui fit l'objet de plusieurs comptes rendus. La pureté des vertus du roman historique de l'auteure française sera mise en évidence à l'unisson. Tout était digne dans cette version : l'auteur, l'œuvre, les valeurs qu'elle émanait, la traduction, etc. Le journal *El Censor*⁸ du 16 mars 1822 dans un long article consacré à cette publication, tout en notant que *Mathilde* était « indudablemente la mejor de sus novelas », considérait que :

Para que las novelas puedan producir un efecto útil en la juventud son necesarias tres condiciones: 1.a que contengan preceptos y ejemplos de moral pura y practicable: 2.a que la pasión del amor, alrededor del cual giran todas las novelas, se pinte como realmente es, menos halagüeña que peligrosa: 3.a que se describan al mundo y a los hombres ni excesivamente buenos, ni excesivamente malos. [...] Madama Cottin, autora de la Matilde, ha observado cuidadosamente estas reglas en sus novelas. Todos sus amores tienen la catástrofe desgraciada y terrible: en todas se proclaman los principios de la buena moral, las virtudes quedan premiadas, y los vicios y los errores castigados (Anonyme, 1822b : 75).

Pour la morale espagnole de l'époque, une œuvre, avant tout, devait unir l'utile à l'agréable. Donc, elle devait véhiculer une instruction appropriée et une morale, qui devenaient en même temps une distraction idéale, surtout pour le jeune lecteur.

Le journal *El Imparcial* rejoint cette idée quand il met l'accent sur le fait que la lecture de l'œuvre :

Se puede recomendar sin peligro a la juventud; porque en ella encontrará ejemplos de heroísmo, de resignación y de grandeza de alma. Y no solo es apreciable por su moral pura y religiosa, sino porque contiene rasgos y noticias históricas de aquella famosa cruzada, y de los héroes ilustres que asistieron a ella, en lugar de los errores y delirios que se hallan esparcidos en otros escritos de este género, en donde los espectros, los endriagos y otros personajes no menos fabulosos y ridículos, y tal vez más

⁷ Traducteur, poète et helléniste très actif pour cette période.

⁸ *El Censor*, 16 mars 1822. Dans le numéro de ce journal figurent certains passages tirés de la traduction de García Suelto.

indecentes, representan el principal papel⁹ (Anonyme, 1822d : 122).

Dans cette acceptation élogieuse, il sembla évident que les idées de vertu et de sensibilité y sont sans doute pour beaucoup. En conséquence l'œuvre de Sophie Cottin avait tout pour être « la mejor novela histórica que conocemos »¹⁰ (Anonyme, 1822d : 122). Pour le *Periódico de las Damas* – en plus d'annoncer la publication de *Mathilde* en langue castillane – il fut important de connaître l'auteure et son œuvre en général parce que « Madama Cottin será siempre contada entre los escritores clásicos de su nación, y lo que todavía es mucho más envidiable, querida como ornato de su sexo por la práctica constante de las virtudes más ilustres » (Anonyme, 1822f: 53). De ce fait, dans son numéro du 1^{er} avril 1822, le journal va insérer une courte biographie de Sophie Cottin, ainsi qu'une synthèse bibliographique de chaque ouvrage de l'écrivaine.

Outre le singulier mérite de l'œuvre dans sa version originale, la presse espagnole trouve que la traduction de García Suelto est fidèle et reproduite de manière authentique en langue espagnole, sans rien perdre de l'acuité d'expression et de la variété de caractères propres à Madame Cottin. Ainsi, le journal *El Censor* rend justice aux efforts fournis par le traducteur, quand il déclare que : « En cuanto a la traducción, solo diremos que está hecha en castellano, mérito muy raro en nuestros días y que no descaece en ella el del original » (Anonyme, 1822b : 69). La presse met l'accent sur le fait que cette traduction répondait au mérite de l'original: « la traducción, que está hecha en castellano, es digna de su original » (Anonyme, 1822d : 132), et que son langage « es muy correcto, y en ella se han conservado todas las bellezas que salieron de la pluma de madama Cottin al escribirla » (Anonyme, 1822e : 101).

Certes, la version¹¹ de García Suelto reflète une fidélité louable dans la forme et dans son contenu par rapport au texte original, ce qui était assez rare pour l'Espagne de l'époque. Le traducteur a rendu fidèlement en langue castillane le *Tableau historique* des trois premières croisades et les cinquante-quatre chapitres de *Ma-*

⁹ *El Imparcial*, 20 mars 1822. Parmi ces pages, on peut lire : « Entre la multitud de novelas que se han publicado de veinte años a esta parte, son muy pocas la que merecen la atención de los juiciosos [...], y una de ellas es indudablemente la que anunciamos al público, compuesta por madama Cottin. Esta escritora celebre escogió con mucho acierto la historia de la tercera cruzada, tan fecunda en hazañas memorables, para asunto de su novela, que ha desempeñado con la mayor perfección ».

¹⁰ Dans cette vague d'acceptation publique, la *Gaceta de Madrid*, dans son annonce du 28 mars 1822, déclare : « De cuantas novelas ha escrito la célebre madama Cottin ninguna es preferible a la de *Matilde*, tanto porque el argumento es interesante y bien conducido, como porque se halla una descripción muy bien hecha del carácter y costumbres caballerescas de los cristianos y musulmanes en los tiempos de las cruzadas ».

¹¹ Il est fort probable qu'il s'est basé sur une des éditions de *Mathilde*, publié à Paris, chez Giguet et Michaud, avant 1821. Éditions qui comportent le *Tableau historique des trois premières croisades* de Michaud.

thilde. Il faut remarquer que sa traduction va passer les frontières espagnoles et va être également éditée à Paris en 1826, chez Bobée, même si la page de titre révèle un traducteur inconnu, un certain Don P.C¹². Il s'agit en effet de la même traduction de García Suelto qui sera à nouveau rééditée – cette fois-ci au Mexique¹³ – en 1832.

Après la traduction de 1821, il faudra attendre huit ans pour retrouver une deuxième version de *Mathilde* en langue espagnole. Ce sera *Matilde, ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas*, traduit par Santiago de Alvarado y de la Peña¹⁴ et publiée à Madrid en 1829. Annoncée d'abord dans la *Gaceta de Bayona*, le 24 juillet 1829 et ensuite dans le *Diario de Avisos de Madrid*¹⁵, le 1^{er} août 1829. Cette publication se veut une « obra traducida al castellano, corregida y aumentada con varias notas geográficas, críticas e históricas »¹⁶. Or, la vérité réside ailleurs. Il faut préciser que cette traduction n'est rien d'autre qu'un calque de celle de García Suelto, à part certains changements ou omissions qui n'apportent rien, dont la seule nouveauté consiste dans les notes du traducteur en bas de page et les notices explicatives insérées à la fin de chaque tome. Même si le traducteur Alvarado y de la Peña joue parfois avec la synonymie des mots, la tournure des phrases et la fusion de certains paragraphes en un seul¹⁷, il suit graduellement le texte de García Suelto¹⁸.

¹² *Matilde, ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas*, escritas en francés por Mma Cottin, precedidas de una histórica pintura de ellas por Michaud, traducidas en castellano por Don P.C, Paris, Bobée, 4 vol., 1826. Annoncée le 12 avril 1826, cf. Anonyme (1826).

¹³ *Matilde, ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas*, escritas en francés por Mma Cottin, precedidas de una histórica pintura de ellas por Michaud, traducidas en castellano por Don P.C, Méjico, Librería de Galván, 4 vol., 1832.

¹⁴ C'est un auteur et traducteur très prolifique de cette période. Incité par le succès de *Matilde*, il va traduire aussi en 1830 une imitation de Vernes de Luze, intitulée *Mathilde au Mont Carmel, ou Continuation de Mathilde* (1822). Il s'agit de *Selim Adhel, ó, Matilde en el Oriente: segunda parte, o sea, continuación de Matilde, ó, Memorias sacadas de la historia de las Cruzadas, de Madama Cottin* (Madrid, Razola, 1830).

¹⁵ Aussi dans la *Gaceta de Madrid* du 4 août 1829.

¹⁶ Page de titre *Gaceta de Madrid* du 4 août 1829.

¹⁷ Voici un exemple du type de retouche qu'opère parfois le traducteur : « ¿Quién sería capaz de expresar todas las esperanzas que concibe, y todos los sentimientos que oprimen el corazón de la princesa? » (García Suelto in Cottin, 1821b : 344). Dans la version d'Alvarado : « ¿Quién podrá expresar todas las esperanzas que nacen y todos los sentimientos que oprimen en el corazón de Matilde? » (Alvarado y de la Peña in Cottin, 1829b: 158).

¹⁸ Même s'il n'avoue pas totalement, Alvarado y de la Peña cite la référence de la traduction de García Suelto : « No debo omitir aquí, ni dejar de tributar el elogio que se merece la preciosa traducción de esta obra (muy superior a la mía) del Sr. D. M. B. García Suelto, que he tenido presente al hacer esta, y de lo cual no me he desdenado tomar muchos pasajes » (Alvarado y de la Peña in Cottin, 1829b : 122).

Dans cette deuxième version espagnole, l'auteur s'est permis d'écourter et même de supprimer certaines répliques de Malek-Adhel ou d'Agnès¹⁹. Il s'explique sur ce choix dans son prologue²⁰ :

He advertido que el original francés contenía ciertas frases, ciertas expresiones, que no siendo en nada esenciales a la perfección de la obra, podrían tal vez chocar a algunos lectores poco instruidos o cautos, pues a los que lo sean, ninguna fuerza pueden hacerles, porque conocen en unas, que siendo un infiel y un enemigo por consiguiente de nuestra religión el que las profiere, como Malek-Adhel antes de su conversión; y en otras un alma apasionada hasta el desenfreno y sin religión, como Inés, no pueden menos de expresarse así, y lejos de causar daño inspiran el mayor horror a los lectores. No obstante, he suprimido semejantes frases, o las he anotado, para fijar su verdadero sentido y, evitar la más ligera duda (Alvarado y de la Peña in Cottin, 1829b : 42).

Tout ce qui allait à l'encontre de la religion et de la morale espagnole de l'époque représentait donc un danger pour le lecteur qui devait s'astreindre aux règles de morale communément dictées et reçues. Le traducteur voulait parfois se représenter comme un fervent protecteur des préceptes de la religion chrétienne et de *las buenas costumbres*. Certaines de ses notes en bas de page n'avaient qu'un but moralisateur et préventif contre les égarements et les dangers des passions, à l'image du personnage d'Agnès :

Estas palabras que al principio parecen hijas del remordimiento, y aun del arrepentimiento, no son en realidad sino hijas de la desesperación, de una obstinación loca, de una pasión desenfrenada e indigna, que, haciéndose el objeto exclusivo de la imaginación de Inés, se sobrepone a todos los deberes que impone la virtud y la religión, cerrando los oídos a los consejos y a la penitencia de sus culpas, que podrían aun librar su alma de la eterna condenación. ¡Tal es la suerte de los impíos y de los apóstatas! (Alvarado y de la Peña in Cottin, 1829b : 117-118).

¹⁹ À titre d'exemple, on peut citer une réplique d'Agnès qui disparaît dans la version d'Alvarado y de la Peña : « [...] et va dire à ton archevêque que je ne veux point d'un ciel qui n'a point l'amour de Malek Adhel à m'offrir » (*Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades, par Mme Cottin, précédée du Tableau historique des trois premières croisades*, par Michaud, Paris, Giguet et Michaud, 1805, Tome 2, p.44).

²⁰ Dans ce prologue, le traducteur met l'accent sur les valeurs de la religion chrétienne et tisse un grand éloge de Mme Cottin et de son œuvre *Mathilde* qui selon lui « réune en sí cuanto puede constituir bueno, útil y aun necesario un libro [...] El honor, la delicadeza, el candor, la inocencia, las virtudes más heroicas reinan en esta obra : las escenas más tiernas conmueven el corazón del lector » (Alvarado y de la Peña in Cottin, 1829b: 75).

Le succès de cet ouvrage donna lieu à une nouvelle traduction (libre cette fois-ci) de *Mathilde* par Manuel Antonio Tabat en 1835²¹. Elle sera également accompagnée de la traduction de sa Continuation (*Mathilde au Mont Carmel*, 1822) écrite par Vernes-de-Luze. Le prospectus annonçant cette troisième version espagnole argumentait cette publication de la manière suivante :

El público conoce y aprecia cual debe estas obras, de consiguiente emprender su elogio particularmente de la primera, sería repetir lo que ya se sabe y lo que personas eminentes instruidas de todos los países han dicho. Sin embargo, si la lectura de Matilde de Mad. Cottin conmueve el alma y produce en ella las sensaciones más gratas, la de la Continuación, lejos de amortiguar extraordinariamente por la maestra con que describe la continuada lucha de la heroína con las pasiones que la agitan, con las preocupaciones de la infancia y con el fanatismo de la época a que se refieren los sucesos que pintan.

Tiempo que estas dos obras se publicaron, pero no como las escribieron sus autores, porque sí bien su versión hada deja que desear, el traductor tuvo que acomodarse a la época en que las dio a luz omitiendo ciertos pasajes interesantes de la Matilde, e intercalando en la Continuación episodios enteramente ájenos de ella que casi la desfiguran.

Por eso en la que ahora nuevamente se publica, aunque no se pretende competir con ella; ni menos con la traducción que en nuestro idioma corre en Francia por un célebre ingenio español; cuyas obras así literarias como dramáticas son justamente apreciadas del público, sin embargo, se cree no desagrae por el esmero, pues no obstante una pequeña variación que se advierte en la Matilde, y los otros que en la Continuación se han omitido por demasiado difusos y abstractos, no se ha tocado a ninguno de los sucesos más principales e interesantes de la obra²² (Anonyme, 1835 : 410).

Il faut souligner que ce prospectus²³ révèle des informations très intéressantes, et illustre au mieux la circulation des traductions. Tout d'abord, le traducteur avait connaissance des versions espagnoles de *Mathilde* et de sa Continuation faite par Al-

²¹ *Matilde ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, seguida de la continuación que con el título de Matilde en el monte Carmelo publico Vernés-de Luce*, traduite par Manuel Antonio Tabat, Madrid, Imprenta José García y compañía (aussi dans l'Imprimerie de la Biblioteca General), 1835. 4 vols.

²² Prospectus paru dans les journaux *Gaceta de Madrid*, le 8 février 1835, dans le *Diario de avisos de Madrid*, le 9 février 1835 et dans la *Revista española*, le 16 février 1835.

²³ Ce prospectus est repris en large partie dans *l'Advertencia* de la traduction de Tabat (Tabat, in Cottin, 1835 : 1-2).

varado y de la Peña, mais aussi de celle de García Suelto, qui circulait aussi en France, à l'égard duquel on faisait l'éloge en le considérant comme « célèbre ingenio español ; cuyas obras así literarias como dramáticas son justamente apreciadas del público ». Ensuite, il fait état²⁴ aussi des omissions « de ciertos pasajes interesantes » de la *Mathilde* d'Alvarado y de la Peña qu'il attribue à la morale de l'époque. Ce qui semble peu logique quand on pense à la traduction fidèle de García Suelto, faite treize ans auparavant. Donc, le traducteur Manuel Antonio Tabat a réparé ces légères omissions en réinsérant certaines répliques de Malek-Adhel ou d'Agnès qui faisaient défaut dans la version d'Alvarado y de la Peña²⁵.

En examinant de près la version espagnole de Tabat, on constate qu'il a réuni dans le même ouvrage la *Mathilde* de Cottin et la Continuation de Vernes-de-Luze. Étant donné la popularité de l'auteure française et de son œuvre, il n'est pas surprenant que le traducteur ait jugé utile d'insérer la Continuation comme suite logique nécessaire et partie intégrante de l'original français de Mme Cottin. De ce fait, le quatrième tome de la version de Tabat – qui correspond à la Continuation – n'apparaît même pas en tant que telle. De plus, le traducteur a supprimé la conclusion de *Mathilde* pour donner très probablement l'idée d'un seul et même ouvrage.

Comme il s'agissait d'une traduction libre, Manuel Antonio Tabat opéra ici et là certaines retouches. Parfois, il enrichit à sa guise les phrases et parfois il en omit d'autres²⁶. Au fur et à mesure qu'on lit sa version, on ressent une certaine lassitude dans son travail et l'on distingue clairement l'ombre de la traduction de García Suelto :

«¡Van a venir, decía, y es preciso ahora disimular! ¡Ah! Disimular es el idioma del mundo: ¿no podré hablarle una vez antes de abandonarle? Mañana ya no vivirá en él, ya no tendré nada que ocultar ni desear. ¡Dios mío! Fortaleced mi alma, sostened mi valor; pues no desconfío sino de mí, estoy segura de Malek Adhel, porque no necesito para salvarme más que su generosidad, y esta es tal, ¡oh, Dios mío! Que me atrevo a decir sin temor de desagradaros que todo vuestro poder no la aumentaría» (Tabat in Cottin, 1835 : 148).

«¡Van a venir, decía, y es preciso ahora disimular! Disimular es la lengua del mundo: ¿no podré hablarla una vez antes de abandonarle? Mañana cesará de vivir en él, y mañana ya no tendré nada que ocultar ni que desear. ¡Dios mío! fortificad mi alma, sostened mi valor; yo no desconfío sino de mí, estoy se-

²⁴ Dans cet article nous nous attacherons exclusivement aux œuvres traduites de Mme Cottin, et non pas à ses imitations.

²⁵ Revoir la note 14, page 8.

²⁶ À titre d'exemple, on peut citer ce passage qui disparaît sous la plume de Tabat : « La vierge descend tout éperdue ; plus elle sent dans l'intérieur de son âme qu'elle agit contre ses principes, plus elle se hâte, dans la crainte qu'ils ne l'arrêtent » (Cottin, 1805 : 193).

gura de Malek Adhel, porque no necesito para salvarme más que de su generosidad, y su generosidad es tal, o Dios mío, que me atrevo a decir sin temor de desagradaros que todo vuestro poder no la aumentaría» (García Suelto in Cottin, 1821b : 163).

Cependant, cette version en langue espagnole de Tabat connaîtra par la suite plusieurs rééditions en France et au Mexique²⁷ avec néanmoins certaines modifications. D'abord, les éditeurs vont supprimer la Continuation de Vernes-de-Luze. Ensuite, ils vont ajouter l'*historia del sitio de Constantinopla* et pour terminer, ils vont réinsérer la conclusion de *Mathilde* – tirée de la traduction de García Suelto – vu que celle de Tabat en était dépourvue.

À partir de 1840, beaucoup d'éditeurs et d'imprimeurs, hormis la publication des ouvrages dans leur totalité, vont se lancer dans une nouvelle pratique éditoriale économique appelée « par livraisons » (« por entregas »). Cette modalité de vente, n'étant rien d'autre qu'une distribution en tranches, qui avait pour but de démocratiser la lecture et permettait de fragmenter les dépenses que le lecteur populaire ne pouvait pas se permettre d'avancer, même si le coût final dépassait parfois le coût initial.

L'œuvre de Mme de Cottin n'échappera pas non plus à cette nouvelle pratique. Ainsi, dans le prospectus de la collection *Panteón Literario de la librería de la Viuda Mayol*, paru le 27 juillet 1841 dans le journal barcelonais *El Constitucional* – en même temps que des *Mille et une Nuits* – une quatrième traduction de *Mathilde*²⁸ sera annoncée. Cette dernière sera accompagnée d'une première traduction de *La Prise de Jéricho, ou La Pécheresse convertie*²⁹ (1803) – une adaptation d'inspiration biblique évidente – où Sophie Cottin fusionne l'épique avec des thèmes du roman sentimental³⁰. Tout en faisant l'éloge de l'écrivaine française, estimée comme « la mejor historiadora francesa cuyo nombre será famoso en la posteridad, y siempre se leerán con agrado y jamás cansarán sus obras », le prospectus précise à ses souscrip-

²⁷ *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, traducida libremente al castellano, por D. Manuel Antonio Tabat, aumentado de La historia del sitio de Constantinopla*. Cette version de *Mathilde* sera publiée d'abord à Paris chez Rosa (1836) et Pillet (1843) ; et ensuite à Mexico, chez Santiago Pérez, en 1846.

²⁸ *Matilde, ó Memorias de la historia de las cruzadas: novela histórica, seguida de La toma de Jericó o la pecadora convertida*, trad. Par Víctor Balaguer, Barcelona, Impr. y Libr. de J. Mayol y Compañía, 1841, 2 Vol. L'annonce d'*El Constitucional*, du 3 novembre 1841, fait état de trois tomes. Le 18 février 1842 (*El Constitucional*), l'éditeur rectifiera en annonçant un ouvrage en deux tomes.

²⁹ *La Prise de Jéricho, ou La Pécheresse convertie* (Cottin, 1803 : 55-113). En 1806, ce poème en prose fut publié en complément d'*Élisabeth : Élisabeth, ou les Exilés de Sibérie, suivie de La Prise de Jéricho* (Cottin, 1806).

³⁰ Rahab, célibataire (prostituée dans la Bible, dans le roman poétique de Mme Cottin elle est une « pécheresse repentie » qui a été abusée par les prêtres de Baal). Le bel et athlétique Issachar est prédestiné à être son époux (Biancardi, 1995 : 1219).

teurs que *La Matilde* y *La toma de Jericó* seront distribuées dans les cinq mois à venir, par livraison de 96 pages – six cahiers ou « pliegos de impresión » de 16 pages chacune – toutes les deux semaines³¹.

Dans cette 4^e version espagnole de *Mathilde*, le traducteur Víctor Balaguer opte pour une suppression du *Tableau historique des trois premières croisades* de Michaud, en le remplaçant par une très longue *Reseña o compendio de la historia de las cruzadas*, où il passe en revue de manière générale l'histoire des croisades et ses convergences avec le texte original de Mme Cottin.

Loin de faire une analyse à charge, il faut pourtant souligner que cette traduction de *Mathilde* laisse beaucoup à désirer du point de vue de son originalité. De fait, elle n'est rien d'autre qu'un coupé-collé de la traduction précédente faite par Manuel Antonio Tabat ; le travail de traducteur se réduit tout simplement à un jeu de substitutions de mots :

En Damasco, corte de Atabek Nuredino, dijo Guillermo, se criaron Saladino y Malek Adhel a la sombra de su padre Ayub, que bien ajeno de prever ni de desear la futura grandeza de su casa, y fiel a su soberano de quien era querido y honrado, ora conquistándole nuevas coronas, ora retirado en su gobierno de Damasco, se dedicaba a formar de sus hijos dos vasallos tan leales y decididos cual él había sido siempre (Tabat in Cottin, 1835 : 104).

En Damasco, corte de Atabek Nuredino, dijo el arzobispo, se criaron Saladino y Malek Adhel a la sombra de Ayub, su padre, que bien ajeno de prever ni de ambicionar la futura grandeza de su casa, y fiel a su soberano de quien era querido y honrado, ya conquistándole nuevas coronas, ya viviendo retirado en su gobierno de Damasco, se dedicaba a formar de sus hijos dos vasallos tan decididos y leales cual él había sido siempre (Balaguer, in Cottin, 1841b : 106).

Nous avons l'impression que Balaguer n'a même pas pris la peine de lire l'original français. Une hypothèse plausible, vu que dans cette version espagnole comme dans la précédente de Tabat, la conclusion que Sophie Cottin donne à *Mathilde* n'y figure pas. Si le traducteur avait pris le temps de lire l'original, il s'en serait rendu compte. Or, il s'est fié totalement³² à la traduction de Tabat qui faisait fi de ladite conclusion.

³¹ *El Constitucional*, le 27 juillet 1841. La 8^e et dernière livraison est annoncée le 6 janvier 1842.

³² La traduction de Balaguer sera rééditée en 1846: *Matilde ó memorias sacadas de la historia de las cruzadas. Escrita en francés por madama Cottin*. Traducción revisada, anotada y precedida de un prólogo por D. Víctor Balaguer, Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Mayol, 1846, 2 vols. Cette dernière sera annoncée comme « revisada, anotada y precedida de un prólogo de Víctor Balaguer ».

Le XIX^e siècle peut être considéré comme celui de la lithographie. À partir de 1830, l'image remplit désormais les pages des publications populaires qui se multiplient. Romans, feuilletons et périodiques sont illustrés de scènes significatives de l'histoire, destinées à inciter à la lecture, alors que le texte est souvent en petits caractères.

Mathilde, qui, depuis 1821 émeut le lecteur espagnol avec les amours frustrés du frère de Saladin et la sœur de Richard Cœur-de-Lion, sera popularisé aussi par la gravure. Le 10 mai 1841, la *Gaceta de Madrid* annonce une nouvelle traduction de *Mathilde*, – la cinquième –, illustrée cette fois-ci de 300 gravures « por una sociedad de artistas españoles³³ ». Dans le prospectus de cette version de luxe, paru dans le *Diario constitucional de Palma* du 3 juin 1841, les éditeurs font savoir que « esta novela constará de tres tomos en 4 marquilla, publicados por entregas de 16 páginas, con su cubierta además » (Anonyme, 1841b : sp). Même si la modalité de vente par livraison avait ses avantages, parfois la publication et distribution prenaient beaucoup de retard, ce qui exaspérait le lecteur. Dans le cas de *Matilde o las cruzadas*, la distribution en tranches, – 41 en tout – durera plus de trois ans³⁴.

En plus du singulier mérite de l'œuvre dans sa version originale, le prospectus de cette version met surtout l'accent sur la réception :

[...] tan favorable que en todos tiempos ha merecido, y el afán con que se ha solicitado, a pesar de haberse hecho en España diversas ediciones, tributo debido a la escritora de tan sublime como bello argumento, de tan bellas como bien descritas escenas que interesan, a la par que conmueven agradablemente (Anonyme, 1841b : sp).

Il est important aussi de souligner que cette version illustrée connaîtra d'autres éditions. Une deuxième édition par livraison sera annoncée dans le *Diario de Madrid* le 22 mai 1845, suivie deux ans après par une troisième édition, annoncée également dans le journal mentionné ci-dessus, le 22 mai 1847. Si les deux premières éditions ne mentionnaient pas le nom du traducteur, la troisième donne la paternité de cette traduction à un certain Antonio Martínez del Romero. On peut se poser la question s'il s'agit du même traducteur pour les trois éditions de cette version. Hypothèse très probable étant donné que dans les différentes publications qui lui sont attribuées, il apparaît comme un « individuo de varias sociedades artísticas y litera-

Malheureusement, on n'a pas pu avoir un exemplaire de cette édition, pour pouvoir vérifier si le traducteur a remédié aux problèmes de sa précédente traduction.

³³ *Matilde ó las cruzadas, novela histórica original de Madama Cottin, arreglada al castellano e ilustrada con 300 grabados, por una sociedad de artistas españoles*, Madrid, imprenta de D.G. del Valle, 1841.

³⁴ Le *Diario de Madrid* annonce la première livraison le 31 mai 1841 et la dernière (41) le 14 septembre 1844.

rias»³⁵, ce qui renvoie directement à la « sociedad de artistas españoles » qui apparaît dans la page de titre de cette version illustrée de 300 gravures.

Dans le prospectus les éditeurs n'oublient pas de mentionner le travail de traduction, sa qualité et surtout sa fidélité au texte d'origine : « Sin perjuicio de tener a la vista las traducciones que han precedido a esta, examinaremos con la mayor detención el original francés » (Anonyme, 1841a : sp). Donc, la traduction de Martínez del Romero veut s'inscrire comme une nouvelle traduction – sans oublier les précédentes – qui reflète le mieux l'œuvre de Sophie Cottin.

En scrutant de près cette traduction, rapidement on se rend compte qu'elle n'est rien d'autre qu'un vulgaire coupé-collé de la traduction de García Suelto faite en 1821. Il est vrai que dans les dix-sept premiers chapitres on remarque un certain effort de traduction de la part de Martínez del Romero, même si au fur et à mesure sa version se dilue dans celle de García Suelto. À partir du XVIII^e chapitre, la version de Martínez del Romero ne fait qu'une avec la traduction de García Suelto :

Al día siguiente por la mañana, apenas el alba comenzaba a blanquear el horizonte y el grito de los marineros á resonar en los aires, cuando la princesa, acompañada del Duque de Gloucester, de su fiel Herminia y de algunos oficiales ingleses, pasó a la orilla del Nilo. Salía el sol, un abundante rocío refrescaba la tierra, y el cielo estaba puro y sin nubes: bandadas de pájaros blancos se balanceaban en las copas de los árboles, y su plumaje plateado contrastaba agradablemente con el verde oscuro de las palmeras: millares de tórtolas volaban de un naranjo a otro: el vuelo de los palomos se abatía sobre los arrozales que adornaban la orilla del río, buscando allí su alimento (Martínez del Romero in Cottin, 1847: 198).

Al día siguiente por la mañana, apenas el alba comenzaba a blanquear el horizonte y el grito de los marineros a resonar en los aires, cuando la princesa acompañada del duque de Gloucester, de su fiel Herminia y de algunos oficiales ingleses pasó a la orilla del Nilo. Salía el sol, un abundante rocío refrescaba la tierra, y el cielo estaba puro y sin nubes: bandadas de pájaros blancos se balanceaban en la copa de los árboles y su plumaje plateado contrastaba agradablemente con el verde oscuro de las palmeras: millares de tórtolas volaban de un naranjo a otro, el vuelo de los palomos se abatía sobre los arrozales que adornaban la orilla del río buscando allí su alimento (García Suelto in Cottin, 1821b : 33).

Probablement dicté par des impératifs éditoriaux³⁶ Martínez del Romero, à l'image de ses prédécesseurs, a eu recours à la traduction de García Suelto pour aller vite dans la besogne ce qui témoigne de la qualité du travail de ce dernier. De ce fait,

³⁵ Par exemple dans *Boletín bibliográfico español y extranjero*, du 1 mars 1842, en bas de l'annonce numéro 166, *Historia universal antigua y moderna*, apparaît ladite mention.

³⁶ N'oublions pas que la première édition de cette traduction a mis plus de trois ans à être distribuée. Voir note en bas de page 4.

la version de García Suelto agit comme un dénominateur commun dans toutes les traductions de *Mathilde*, publiées après lui.

Conclusion

Comme nous avons pu le constater dans ce premier volet, Sophie Cottin connut un succès retentissant dans la péninsule Ibérique, comme en témoignent les innombrables éloges publiés dans la presse espagnole et les nombreuses traductions de ses œuvres.

Une des clés du succès de l'écrivaine française réside dans le fait que ses œuvres possèdent un caractère éminemment moralisateur et décrivent l'exaltation des passions humaines comme indésirable et dangereuse, ce qui allait de pair avec la morale vertueuse de l'Espagne de l'époque. Il faut également souligner que ses personnages incarnent des qualités crédibles, afin que le lecteur puisse facilement s'identifier à eux.

En conclusion, le prochain volet essayera de compléter l'analyse de la fortune littéraire de Sophie Cottin avec le reste de ses écrits, pour avoir finalement un bilan complet de l'acceptation de son œuvre en Espagne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANONYME (1810) : *The Literary Panorama*. London, Boston.
- ANONYME (1820) : *El diablo predicador*. Valencia, Impr. de Domingo Mompié.
- ANONYME (1822a) : *Bibliographie de la France ou journal général de l'imprimerie et de la librairie*. Paris, Pillet Aîné.
- ANONYME (1822b) : *El Censor*. Madrid, Impr. Real.
- ANONYME (1822c) : *El Constitucional*. Barcelona, Impr. de P. Puigblanquer.
- ANONYME (1822d) : *El Imparcial*. Madrid, Impr. Eduardo Gasset y Artime.
- ANONYME (1822e) : *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1822f) : *Periódico de las damas*. Madrid, Impr. de León Amarita Reverte.
- ANONYME (1826) : *Bibliographie de la France ou journal général de l'imprimerie la librairie*. Paris, Pillet Aîné.
- ANONYME (1829a) : *Bibliographie de la France ou journal général de l'imprimerie la librairie*. Paris, Pillet Aîné.
- ANONYME (1829b) : *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1835) : *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1841a) : *Gaceta de Madrid*. Madrid, Imprenta Real.
- ANONYME (1841b) : *Diario constitucional de Palma*. Palma de Mallorca, Impr. Nacional.
- ANONYME (1842) : *Boletín bibliográfico español y extranjero*. Madrid, Librería Europea.

- BIANCARDI, David Paul (1995) : *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du romantisme (une vie, une œuvre) : contribution à une étude de l'esthétique de la réception*. Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Hennequin. Metz, Université de Metz.
- COTTIN, Sophie (1803) : *La Prise de Jéricho, ou La Pécheresse convertie*. Paris, Jean-Baptiste-Antoine Suard.
- COTTIN, Sophie (1805) : *Mathilde, ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades, par Mme Cottin, précédée du Tableau historique des trois premières croisades, par Michaud*. Paris, Giguet et Michaud.
- COTTIN, Sophie (1806) : *Élisabeth, ou les exilés de Sibérie, suivie de La Prise de Jéricho*. Paris, Giguet et Michaud.
- COTTIN, Sophie (1810) : *Isabel ó Los desterrados de Siberia*. London, Mercier y Chervet.
- COTTIN, Sophie (1816) : *Élisabeth, ou les Exilés de Sibérie, suivie de La Prise de Jéricho*, seconde édition revue et corrigée avec des notes instructives. Paris, Michaud.
- COTTIN, Sophie (1818) : *Œuvres complètes de Mme Cottin, avec une notice sur la vie de l'auteur, un Tableau historique des croisades (par Michaud), une analyse des ouvrages de Villehardouin et des notes sur le roman d'Élisabeth par Pierre-René Auguis*. Paris, Dabo/Corbet.
- COTTIN, Sophie (1820) : *Isabel, ó Los desterrados de Siberia. Historia verdadera del presente siglo*. Traducción de Santiago Hernández de Tejada. Madrid, Impr. de Burgos.
- COTTIN, Sophie (1821a) : *Isabel, ó Los desterrados de Siberia, anecdota escrita en francés por Madama Cottin*. Traducción de Don Felipe David y Otero. Barcelona, Impr. de Torras Hermanos.
- COTTIN, Sophie (1821b) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas: escritas en francés*. Traducción de Don M.B García Suelto. Madrid, Impr. de Juan Brugada.
- COTTIN, Sophie (1822a) : *Isabel ó los desterrados de Siberia. Novela escrita en francés por Madama Cottin; y traducida al castellano*. Paris, Impr. De Smith.
- COTTIN, Sophie (1822b) : *Isabel ó los desterrados de Siberia. Novela escrita en francés por Madama Cottin; y traducida al castellano*. Madrid, Impr. de Sancha.
- COTTIN, Sophie (1823) : *Isabel, ó los desterrados de Siberia, anecdota escrita en francés por Madama Cottin*. Traducción de D.J.S. Barcelona, Impr. de Manuel Texero.
- COTTIN, Sophie (1826) : *Matilde, ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas, escritas en francés por Mma Cottin, precedidas de una histórica pintura de ellas por Michaud, traducidas en castellano por Don P.C.* Paris, Bobée.
- COTTIN, Sophie (1829a) : *Isabel ó los desterrados de Siberia. Novela escrita en francés por Madama Cottin; segunda impresión*. Paris, Pillet Aîné.
- COTTIN, Sophie (1829b) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas: escritas en francés por Madama Cottin; precedidas de una pintura histórica de las mismas cruzadas por Michaud, traducida por Santiago de Alvarado y de la Peña*. Madrid, Librería de Razola.
- COTTIN, Sophie (1832) : *Matilde, ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas, escritas en francés por Mma Cottin, precedidas de una histórica pintura de ellas por Michaud, tra-*

ducidas en castellano por Don P.C. Méjico, Librería de Galván.

- COTTIN, Sophie (1835) : *Matilde ó Memorias sacadas de la historia de las cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, seguida de la continuación que con el título de Matilde en el monte Carmelo publicó Vernés-de Luce.* Traducción de Manuel Antonio Tabat. Madrid, Impr. de José García y Compañía.
- COTTIN, Sophie (1836) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, traducida libremente al castellano, por D. Manuel Antonio Tabat, aumentado de La historia del sitio de Constantinopla.* Paris, Rosa.
- COTTIN, Sophie (1840) : *Isabel, ó Los desterrados á Siberia: Romance nuevo e interesante.* Barcelona, Impr. de P. Maimó.
- COTTIN, Sophie (1841a) : *Matilde ó las cruzadas, novela histórica original de Madama Cottin, arreglada al castellano e ilustrada con 300 grabados, por una sociedad de artistas españoles.* Madrid, Impr. de D.G. del Valle.
- COTTIN, Sophie (1841b) : *Matilde, ó Memorias de la historia de las cruzadas: novela histórica, seguida de La toma de Jericó o la pecadora convertida.* Traducción de Víctor Balaguer. Barcelona, Impr. et Librería de J. Mayol y Compañía.
- COTTIN, Sophie (1843) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, traducida libremente al castellano, por D. Manuel Antonio Tabat, aumentado de La historia del sitio de Constantinopla.* Paris, Pillot.
- COTTIN, Sophie (1845) : *Matilde, historia original de madama Cottin, arreglada al castellano e ilustrada con 300 grabados, por una sociedad de artistas españoles.* Madrid, Impr. de D.M. Burgos.
- COTTIN, Sophie (1846) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas, novela escrita en francés por Madama Cottin, traducida libremente al castellano, por D. Manuel Antonio Tabat, aumentado de La historia del sitio de Constantinopla.* México, Impr. de Santiago Pérez.
- COTTIN, Sophie (1847) : *Matilde ó Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas: novela escrita en francés por madama Cottin. Versión española por Martínez del Romero. Edición ilustrada de 300 grabados.* Madrid, Impr. de Gaspar y Roig.
- COTTIN, Sophie (1848) : *Isabel, ó Los desterrados de Siberia, anécdota escrita en francés por Madama Cottin.* Traducción de Don Felipe David y Otero. Barcelona, Impr. de Antonio Albert.
- FERRERES, Juan Ignacio (1972) : *La novela por entregas, 1840-1900.* Madrid, Taurus.
- LORUSSO, Silvia de (2018) : *Le Charme sans la beauté, vie de Sophie Cottin.* Paris, Garnier.
- MARTÍNEZ OJEDA, Beatriz (2018) : «Claire d'Albe (1799) de Mme Cottin y la traducción al español de 1822». *Epos: Revista de Filología*, 33, 167-182. DOI : <https://doi.org/10.5944/epos.33.2017.20259>.
- SILVESTRE, Théophile (1856) : *Histoire des artistes vivants français et étrangers ; études d'après nature.* Paris, E. Blanchard.
- VAUCHELLE-HAQUET, Aline (1985) : *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833.* Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.

Échos de Victor Cherbuliez dans *L'étrange petit comte* de Max du Veuzit

Ángela Magdalena ROMERA PINTOR
Universidad Nacional de Educación a Distancia
 aromera@flog.uned.es
<https://orcid.org/0000-0002-0841-5679>

Resumen

Una de las novelas más conocidas de Victor Cherbuliez fue *Le comte Kostia*, de 1863. Años más tarde, en 1936, la escritora sentimental Max du Veuzit sacó a la luz *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*, título que parece remitir al de Cherbuliez. Con objeto de determinar la exactitud de esta conjetura, nuestro análisis se fundamentará en un estudio comparado que nos permitirá establecer analogías y divergencias entre ambas novelas y confirmará nuestra hipótesis de partida: que la historia de amor de Max du Veuzit ciertamente se ha inspirado en la del conde Kostia.

Palabras clave: Victor Cherbuliez, Max du Veuzit, novela idealista, novela sentimental, personajes femeninos vestidos de hombre.

Résumé

L'un des romans les plus célèbres de Victor Cherbuliez fut *Le comte Kostia*, de 1863. Des années plus tard, en 1936, l'écrivaine sentimentale Max du Veuzit publie *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*, titre qui semble renvoyer à celui de Cherbuliez. Dans le but de déterminer l'exactitude de cette supposition, notre analyse s'appuiera sur une étude comparée qui nous permettra d'établir les analogies et divergences entre les deux romans et confirmera notre hypothèse de départ : que ce roman d'amour de Max du Veuzit est en effet inspiré par l'histoire du comte Kostia.

Mots clés : Victor Cherbuliez, Max du Veuzit, roman idéaliste, roman sentimental, personnages féminins en habits d'homme.

Abstract

One of Victor Cherbuliez's most renowned novels is *Le comte Kostia*, of 1863. Years later, in 1936, a sentimental woman writer, Max du Veuzit, publishes *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*, a title that prompts that of Cherbuliez. With the aim of verifying the exactitude of this supposition, our analysis will be supported by a comparative

* Artículo recibido el 13/03/2022, aceptado el 17/07/2022.

study, which will allow us to establish the analogies and differences between both novels, and will confirm our starting hypothesis: that Max du Veuzit's novel is indeed inspired by Victor Cherbuliez's storyline of Count Kostia.

Keywords: Victor Cherbuliez, Max du Veuzit, idealistic novel, sentimental novel, feminine characters in men's clothes.

1. Introduction

Dans notre recherche sur les romancières sentimentales et le roman populaire nous sommes tombés sur un ouvrage de Max du Veuzit, de 1936, dont le titre (*L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*) nous a fait penser d'emblée à celui du célèbre roman de Victor Cherbuliez, *Le comte Kostia*. Celui-ci étant un roman idéaliste qui aborde en quelque sorte aussi une histoire d'amour, il ne nous semblait pas inconcevable *a priori* que, peu d'années après le centenaire de la naissance de cet auteur, son ouvrage pût inspirer le roman d'amour de Max du Veuzit.

À notre connaissance, aucune étude n'a été faite pour confirmer ce rapprochement, ni par ailleurs sur cet ouvrage de Max du Veuzit.

Afin de confirmer si nos soupçons s'avèrent fondés et dans le but de vérifier notre hypothèse de départ (à savoir, que le roman de Max du Veuzit s'inspire de l'histoire du comte Kostia de Victor Cherbuliez), nous proposons l'étude comparée des deux ouvrages, suivant une méthodologie comparatiste qui nous permettra d'établir les analogies et les différences entre les deux romans.

Par ailleurs, dans le bref commentaire dédié à la parution, en 1936, de *L'étrange petit comte* de Max du Veuzit, Pierre d'Hérouville (1937 : 572) avait aventuré une possible source d'inspiration de cette histoire, qui serait, d'après lui, « inspirée sans doute par le *Jocelyn* de Lamartine ». Pour ce qui est de cette supposition de Pierre d'Hérouville, nous sommes portés à hasarder que le rapprochement avec ce long poème de Lamartine n'aurait d'autre fondement critique que la présence, dans les deux histoires, d'un héros amoureux d'un personnage féminin en habits d'homme¹, étant donné que, en dehors de cette circonstance, très limitée dans l'ensemble du poème, rien ne s'accorde avec le roman de Max du Veuzit, ni le genre, ni la trame, ni les propres personnages, ni l'histoire. Au plus, c'est peut-être bien Victor Cherbuliez qui aurait pu trouver son inspiration dans le *Jocelyn* pour aborder cette question à sa façon. Quoi qu'il en soit, nous ne nous occuperons point de cette éventualité, car elle dépasse les bornes et les objectifs de la recherche que nous offrons par la suite.

Avant de développer l'étude comparée entre *Le comte Kostia* et *L'étrange petit comte*, il nous faut présenter préalablement les deux auteurs dans leur contexte, ce qui

¹ Rappelons que dans le poème de Lamartine, Jocelyn est un séminariste qui se fait prêtre, malgré son amour pour un adolescent qui s'avère être une jeune fille, Laurence.

nous mènera à déterminer auparavant les traits des sous-genres narratifs abordés par l'un et l'autre : le roman idéaliste et le roman sentimental.

2. Victor Cherbuliez et le roman idéaliste

Victor Cherbuliez (1829-1899) fait partie des grands romanciers classifiés sous l'étiquette de l'école idéaliste, à côté d'Octave Feuillet et d'Eugène Fromentin : « Dans la seconde moitié de notre siècle, l'école idéaliste n'est plus guère représentée que par ceux des romantiques qui poursuivent encore leur carrière, George Sand par exemple ; [...] Parmi les romanciers nouveaux, deux pourtant s'y rattachent encore, Octave Feuillet et Cherbuliez » (Pellissier, 1899 : 179).

Dans son étude sur l'idéalisme dans le roman, Brunetière (1885 : 216) tâche de « montrer une fois ce que c'est que l'idéalisme dans l'art, dans le roman particulièrement ». Ainsi, le point de départ de cette esthétique idéaliste serait que « l'art est fait pour plaire » (Brunetière, 1885 : 217). Dans le but d'offrir une description des traits de la conception idéaliste, illustrée dans le roman de Feuillet, il prend comme référence le naturalisme. Cette opposition lui permet de déterminer les différences entre les deux esthétiques :

Tandis donc que les naturalistes, uniquement attentifs, si je puis ainsi dire, à la forme et à la couleur des choses, ne reconnaissent en fait de sentiment que ce que leur style plastique en pouvait traduire dans l'ordre de la sensation, M. Feuillet, au contraire, de parti-pris, négligeait de noter les sensations qui ne se transformaient pas en sentiments, et de sentiments en principes d'action » (Brunetière, 1885 : 220).

Brunetière met en exergue la qualité de séduire des romans idéalistes pour les opposer toujours aux romans des naturalistes. C'est ici qu'il développe la notion de charme, liée nécessairement à l'essence même de l'art et qui ne s'attacherait qu'aux romans idéalistes : « c'est qu'il n'y a pas d'art, quelque sujet que l'on traite, s'il n'y a pas de charme, et que le charme, nulle part, ne se dégage de la seule imitation de la nature ou de la vie » (Brunetière, 1885 : 217).

Un autre trait de cette conception idéaliste du roman serait « l'expression des vérités proprement psychologiques ou morales » (Brunetière, 1885 : 220) qui découlent de l'observation morale. Il y aurait, donc, dans les romans idéalistes une volonté de transmettre aussi des idées et de signifier au-delà de l'esthétique :

Il est un dernier principe de l'esthétique idéaliste. C'est que, sans viser un but expressément marqué, les œuvres cependant ne doivent pas laisser, sinon de prouver, tout au moins de signifier quelque chose. Elles ne signifient généralement rien dans les écoles naturalistes, ou, s'il en est quelques-unes de plus significatives, elles n'expriment guère que le tempérament particulier de leur auteur [...] l'idéalisme, –dans le roman comme

ailleurs, – pourrait bien consister à avoir des idées, et, – réciproquement, – le naturalisme à n'en avoir pas (Brunetière, 1885 : 223-224).

Dans le cadre du roman idéaliste, mais avec une expression très personnelle², se développe l'œuvre de Victor Cherbuliez, illustre romancier, essayiste, critique littéraire et membre de l'Académie Française³, qui, de nos jours, est presque tombé dans l'oubli. Appartenant à une « ancienne famille de réfugiés protestants » (Beaunier, 1899 : 1), « consacrée aux lettres », il naît à Genève en 1829 et deviendra « Français par bénéfice de la loi de 1790 sur les familles des réfugiés » (Faguet, 1901 : 1). Dans sa jeunesse il s'attache particulièrement à étudier la philosophie, l'art et la littérature, ainsi que les langues, entre autres, le sanscrit. Dans ces premiers temps, après l'université, il fait aussi de nombreux voyages :

Il a visité successivement la France, l'Allemagne, l'Italie, l'Asie Mineure, Constantinople et la Grèce, et chacun de ces voyages a plus tard produit son fruit à son heure. Les *Causeries athéniennes* sont nées en Grèce, le *Prince Vitale* est né en Italie, le *Comte Kostia* sur les bords du Rhin, le *Roman d'une honnête femme* est le résultat du degré de connaissance que le jeune auteur a acquis de nos mœurs ; *Paule Méré* est le seul de ses livres qui puisse être revendiqué par Genève (Montégut, 1890 : 204).

Cette période féconde en voyages et en études fera exclamer Émile Montégut (1890 : 201) : « Que d'études, que de travaux, quelle dépense d'ardeur intellectuelle en tous sens entre sa sortie de l'université et ses débuts dans la vie littéraire ! ».

Vient alors le premier ouvrage de Cherbuliez, *À propos d'un cheval, causeries athéniennes*, que son oncle Joël⁴ publie en 1860 : « Le succès fut soudain et très vif. On lut avec ravissement ce petit volume qui était toute une esthétique écrite par un philosophe et un artiste, et c'était précisément l'originalité de cette esthétique nou-

² En parlant de Cherbuliez, Pellissier (1899 : 181) fait observer que l'auteur s'est tenu « en dehors des théories qui renouvelaient sous ses yeux le roman », le considérant toujours « comme un genre dont l'objet essentiel est de récréer l'imagination et d'amuser l'esprit ».

³ Victor Cherbuliez fut élu en 1881 à l'Académie Française, où il prit séance le 25 mai 1882, comme successeur de M. Dufaure. Après sa mort, Émile Faguet occupera la place de Cherbuliez. C'est donc à Cherbuliez que Faguet adressera son Éloge dans son discours de réception à l'Académie Française en 1901.

⁴ Ce lien de parenté, ainsi que celui de son père et son grand-père, sont commentés dans le Discours de Faguet (1901 : 01) dans le but de rehausser l'ambiance d'érudition littéraire qui régnait dans la famille Cherbuliez : « Son grand-père c'est Abraham Cherbuliez, le libraire ; son oncle c'est Joël Cherbuliez, libraire également ; son père, après avoir été M. le pasteur Cherbuliez, est M. le professeur Cherbuliez de l'Académie de Genève, très érudit, orientaliste, hébraïsant, helléniste et latiniste, modeste savant qui ne publia presque rien, mais qui voulut que son fils fût une œuvre de choix, de dilection et de perfection. Tout autour de lui Cherbuliez enfant respirait comme une odeur de bonne et saine littérature ».

velle » (Faguet, 1901 :1). Ces *Causeries* attirent l'attention de George Sand : « Il est des nôtres. Il faut qu'il vienne », aurait-elle écrit à Sainte-Beuve (Faguet, 1901 : 1).

D'après Pailleron (1922 : 842), c'est « par Joel Cherbuliez que le romancier parvint à la *Revue* ». C'est ainsi que François Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, l'appelle à collaborer dans la revue, ce que Cherbuliez fera sous le pseudonyme de Valbert⁵ :

Enfin, quatorze ans après les débuts d'Octave Feuillet à la *Revue*, un autre romancier apporta sa collaboration au recueil de François Buloz : ce fut Victor Cherbuliez. Cette fois-ci, le directeur était allé chercher son rédacteur à Genève. Rédacteur fécond, car son œuvre est double, et ce n'est pas seulement un romancier que la *Revue* accueillit ; sous le pseudonyme de *Valbert*, quelques années plus tard, se révéla un des essayistes les plus ingénieux de son temps (Pailleron, 1922 : 835).

L'œuvre « volumineuse » de Cherbuliez est qualifiée par Faguet (1901 : 1) de « charmante, car elle est soutenue sans cesse d'imagination et de goût en même temps que le fond en est solide et les assises puissantes ».

Le « cosmopolitisme intellectuel » serait un autre des traits de Cherbuliez, signalés par Faguet, cosmopolitisme que l'auteur avait commencé à expérimenter dans sa Genève natale, tel que le signale aussi Montégut (1890 : 198) : « C'est dans ce cosmopolitisme ambiant de Genève qu'il faut chercher l'indépendance d'esprit de M. Cherbuliez ». De son côté, Beaunier (1899 : 1) arrive même à dire que Cherbuliez « inventa le roman cosmopolite », en offrant comme exemples *Le comte Kostia* et *L'aventure de Ladislas Bolski*.

Par ailleurs, il fut « le premier qui rompit avec les traditions du réalisme pour renouveler le roman par un exotisme discret et bien entendu » (Faguet, 1901 : 1). Ce goût pour l'exotisme, mais surtout pour l'extraordinaire, est un des traits les plus notoires des romans de Cherbuliez, rehaussé par Faguet (1901 : 1) :

Il aimait les incidents, les aventures et l'extraordinaire non seulement dans les caractères, mais dans la complication des faits. C'est par là même qu'il commença, et *le Comte Kostia*, son début dans le roman, qui fut un succès éclatant, est un roman d'aventures à ne rien envier aux maîtres du genre.

⁵ Dans sa réponse au discours de Faguet, Émile Ollivier (1901 : 2) commente le rapport inséparable qui existe entre Valbert et Cherbuliez dans tous ses écrits : « S'il n'eût pas été Valbert, Cherbuliez n'aurait pas si richement semé ses récits de réflexions philosophiques et de souvenirs d'une érudition qui, étant toute de moelle, donne du lest et non de la pesanteur. Si Valbert n'avait pas été Cherbuliez, il n'aurait pas déridé la gravité de sa critique par les intuitions du poète et les pénétrations du psychologue ».

Nombre d'ouvrages de Cherbuliez, comme *Le comte Kostia*, *La Revanche de Joseph Noirel*, *Le Roman d'une honnête femme*, *Ladislas Bolski* et *Miss Rovel*, sont catalogués comme des romans d'aventures par Faguet, qui qualifie de petit chef-d'œuvre *Meta Holdenis*, « merveille d'analyse psychologique ». En fait, dans un deuxième temps, Cherbuliez se rapprocherait « du roman presque purement psychologique et du roman de mœurs », même si ses derniers romans, *Le Secret du Précepteur*, *Après fortune faite* (« roman réaliste, très précis et très exact ») et *Jacquine Vanesse*, sont « tout aussi spirituels et vifs que les premiers » (Faguet, 1901 : 1). C'est aussi l'appréciation de Beaunier (1899 : 1) sur Cherbuliez, qui serait, d'après lui, « sinon l'inventeur du roman psychologique, du moins un des écrivains qui contribuèrent le plus à le mettre à la mode ». Pour profiler un peu plus cette appréciation, Beaunier ajoute que Cherbuliez « n'était jamais ennuyeux, parce qu'en même temps qu'un analyste consciencieux il était un esprit romanesque, curieux de belles inventions ».

Dans l'esthétique idéaliste des romans de Cherbuliez s'établit aussi une opposition avec les romans réalistes. Dans ce sens, Pellissier (1899 : 179) souligne l'absence de réalisme dans les ouvrages de Cherbuliez, du moment qu'il conçoit le roman, « non comme une étude de la réalité, mais plutôt comme une œuvre d'invention », conception qu'il partage avec Octave Feuillet.

Notons, toutefois, qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'établir une frontière immuable dans les traits qui déterminent l'écriture de Cherbuliez, tel que le fait observer Henri Houssaye dans le *Journal des Débats* (1883 : 3) :

Idéaliste ou réaliste, il n'est expressément ni l'un ni l'autre, au sens abusif qu'on donne aujourd'hui à ces deux termes : idéaliste voulant dire qui voit tout beau ; réaliste signifiant qui voit tout laid. M. Cherbuliez, qui regarde les choses en philosophe, ne voit le monde ni tout à fait en beau ni tout à fait en laid.

Rappelons en tout cas que Cherbuliez fut surtout qualifié de philosophe et de moraliste, au point que Pellissier (1899 : 182) se demande même « pourquoi Cherbuliez ne s'est pas contenté d'être un moraliste, de renouveler au besoin le genre du conte philosophique, pourquoi il a voulu faire des romans », car il serait avant tout « un moraliste des plus avisés et des plus pénétrants ».

Retenons aussi que Cherbuliez fut catalogué comme un des « successeurs immédiats de G. Sand et de son école » par Eugène Gilbert (1900 : 208 ; 210), qui rehausse « le philosophe qui est en lui, le dilettante d'art et de science » et qui finit par le définir comme « un philosophe cousu à un romanesque : philosophe sceptique et volontiers paradoxal, romanesque tempéré par la lucidité de l'esprit », avec « un grand goût pour l'extraordinaire, l'imprévu, l'étrange ».

Victor Cherbuliez meurt en 1899, à Combs-la-Ville, à soixante-neuf ans, « d'une gestion cérébrale », d'après la presse de son temps, mais surtout de chagrin, ayant enduré d'abord la mort de sa femme, puis, celle de son fils : « Victor Cherbuliez

vient de mourir d'une gestion cérébrale, mais terrassé plutôt par le chagrin. Il avait perdu récemment son fils et ne s'était pas remis de cette immense douleur » (Beunier, 1899 : 1).

Les qualités humaines de l'auteur, son absence de pessimisme, et surtout sa bonté sont rehaussées par Ollivier (1901 : 2), qui fait observer comment les dispositions naturelles de Cherbuliez s'étalent dans ses écrits : « C'est cette bonté qui adoucissait son observation quand elle allait tourner à la désespérance et faisait finir en belle humeur son ironie afin qu'elle ne dégénérât point en cruauté ». D'autres contemporains, comme Beunier (1899 : 1), en parlant des qualités personnelles de Cherbuliez, soulignent aussi que c'était « un homme de cœur et d'une parfaite simplicité, dénué de toute affectation ».

Tel fut M. Victor Cherbuliez, romancier ingénieux et avisé, érudit patient et curieux, critique d'art pénétrant et ému, essayiste plein d'idées personnelles et originales, écrivain piquant, brillant et spirituel, par-dessus tout âme pure, noble et généreuse, modèle complet des gens de lettres, gloire sans tache de notre corporation (Faguet, 1901 : 2).

L'ouvrage de Cherbuliez que nous aborderons dans cette étude, *Le comte Kostia*, de 1863, fut son premier roman. L'auteur l'avait intitulé primitivement *Fédor*, mais, en raison des exigences de François Buloz, il dut le remanier et le raccourcir avant de pouvoir le publier dans la *Revue des Deux Mondes* (Pailleron, 1922 : 843). L'ouvrage obtint un succès retentissant⁶ et fut converti en pièce de théâtre⁷ en 1875. En raison de son succès, il ne peut surprendre que ce roman mît « la Russie à la mode » (Beunier, 1899 : 1).

Du reste, il convient de retenir ici certains traits de ce roman de Cherbuliez afin de mieux comprendre l'éventuel rapport entre *Le comte Kostia* et l'ouvrage de Max du Veuzit, dont nous nous occuperons par la suite : le charme, l'idéalisme, l'absence de pessimisme, l'exotisme, l'invention, la capacité d'émouvoir et l'expression des sentiments. Il s'agit de traits qui se rapprochent en quelque sorte de ceux du roman sentimental, qui, lui aussi, tend ver l'idéalisme. En fait, il y aurait un certain lien

⁶ L'énorme succès des ouvrages de Cherbuliez est commenté par Lecomte (1929, en ligne) dans son discours prononcé lors du centenaire de l'auteur : « un retentissant et long succès que la plupart de ces grands créateurs furent loin de connaître en leur temps. [...] C'est par centaines de mille que les lecteurs s'arrachaient ses romans en librairie, attendaient la publication de chaque œuvre nouvelle dans la *Revue des Deux Mondes*. [...] Un autre fait non moins probant [...] c'est l'extrême diffusion de l'œuvre de Cherbuliez ».

⁷ La critique de son temps parle de la pièce sans trop d'enthousiasme, comme le fait Pétrus (1875 : 444) dans *Le journal pour tous* : « *Le Comte Kostia*, pièce en cinq actes de MM. V. Cherbuliez et R. Deslandes, n'a pas conservé au théâtre toute la saveur et la finesse de touche qu'il avait dans le roman ».

de continuité entre le roman idéaliste et bourgeois et le roman sentimental du XIX^e, tel que le fait observer Constans (1999 : 179).

3. Roman populaire et roman sentimental : Max du Veuzit

Le roman sentimental se remonte au XVII^e, voire même à la Renaissance⁸, avec des ouvrages acceptés par la critique normative et canonique. Sa descente vers la consommation de masses aura lieu vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, moment où foisonne le roman populaire. C'est là que le statut du roman sentimental se voit renversé, comme l'explique Constans (1999 : 190) : « Le roman sentimental entre après 1830 dans une zone de turbulences qui l'entraîne vers le bas. Son statut, qui semblait en voie de stabilisation et de légitimation après le triomphe de *La nouvelle Héloïse*, n'est plus assuré ».

Dans ce contexte, il convient de rappeler « la double dénomination discriminative *roman sentimental / roman d'amour* », qui s'établit surtout à partir de sa production massive en raison de la demande du public et des maisons d'édition dans les dernières décennies du XIX^e. Il s'agit d'une distinction normative selon laquelle le roman sentimental désignerait « les œuvres admises dans le corpus canonique », tandis que le roman d'amour réunirait « tout le fatras destiné à la consommation de masse » (Constans, 1999 : 11). Pour la spécialiste du roman sentimental, cette « discrimination ne doit pas nous cacher que les deux catégories constituent un seul et même genre dont on peut faire l'histoire » (Constans, 1999 : 34). Du moment que le roman sentimental et le roman d'amour s'avèrent « un seul et même genre », pour Constans (1999 : 12) les ouvrages de Delly ou de Max du Veuzit « sont des romans aussi bien que *Manon Lescaut* ou *La Princesse de Clèves* : leurs structures génériques sont les mêmes ».

De son côté, le point de départ du roman populaire⁹ est généralement associé à la naissance du roman-feuilleton, en 1836¹⁰. Il se développe grâce à un public de plus en plus vaste, qui s'étend à toutes les classes sociales. C'est à ce moment que le roman sentimental finira par être incorporé à cette catégorie plus large, qu'est la littérature populaire, face à la littérature savante ou canonique.

⁸ « La naissance générique du roman sentimental français se situe à l'époque de *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (publié de 1607 à 1627), si l'on suit G. Reynier. Une lente émergence s'est opérée au cours du siècle précédent, à la Renaissance, qui a vu la parution de « notre premier roman sentimental », *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* d'Hélisiane de Crenne (1538) et d'autres œuvres vite tombées dans l'oubli » (Constans, 1999 : 37).

⁹ Le roman populaire comprend de nombreux sous-genres, tels que le roman policier, fantastique, historique, d'aventures, d'amour, de science-fiction, de terreur.

¹⁰ « Il est admis par la plupart des chercheurs en littérature populaire que l'invention du feuilleton-roman 1836 signe l'acte de naissance du roman populaire » (Constans, 1999 : 191).

Malgré le mépris de la critique normative, le succès de cette littérature populaire, et notamment du roman sentimental vers la fin du XIX^e, ainsi que la demande toujours croissante de la part du lectorat, convertiront ces ouvrages en produits sériés, destinés à satisfaire les demandes du public :

[...] les romanciers populaires des deux sexes savaient que pour bien gagner leur vie et émerger de la masse de ces ouvriers des lettres, ils devaient construire leurs textes selon des règles déjà bien établies qui sont à l'origine du succès d'un produit de large consommation : sérialisation, stéréotypie, recours à une thématique et à des programmes narratifs bien identifiés par le lectorat... (Constans, 2007 : 18).

La production de romans populaires et sentimentaux atteindra des niveaux presque industriels au tournant du siècle. De ce fait, ces romans seront d'autant plus méprisés par les intellectuels. Il est à noter qu'une autre des raisons qui ont contribué au mépris normatif du roman sentimental découle de son public, qui est non seulement populaire à cette époque, mais aussi féminin, car c'est principalement aux femmes et aux jeunes filles que s'adressent les romans d'amour, surtout à partir de cette fin du XIX^e :

Le fait que le lectorat du roman sentimental soit très majoritairement féminin et l'ait été au moins depuis le XVII^e siècle compte aussi dans le regard que les Lettrés ont porté et portent encore sur le genre : « lectures de bonnes femmes » entend-on dire souvent (Constans, 1999 : 10-11).

Or, depuis quelques décennies, de nombreuses études se sont penchées, avec un intérêt croissant, sur cette littérature populaire, souvent qualifiée de mineure, de marginale ou de paralittérature, en lui accordant l'attention critique¹¹ qui lui avait été refusée traditionnellement :

[...] une coupure nette écartait la littérature populaire de la littérature canonique. À partir des années soixante du XX^e siècle quelques analyses critiques ont renversé cette perspective se positionnant sur un point de vue autre qui diluait la frontière entre les grands genres et les autres. À la fois elles jetaient un jour nouveau sur l'importante influence de ces derniers par rapport aux premiers (Figuerola, 2012 : 15).

¹¹ L'*Encyclopédie Larousse* (en ligne) parle même d'un « début de légitimation » de la littérature populaire : « Toutefois, la fin du XX^e s. a été marquée par un début de légitimation de cette littérature populaire, dont certains textes sont réédités dans des collections prestigieuses. Des essais, des revues spécialisées, des colloques universitaires témoignent d'un renouveau d'intérêt à son égard ».

Dans les dernières années, les milieux académiques ont continué d’approfondir dans la recherche dédiée au roman populaire et sentimental en développant cette nouvelle approche entamée, entre autres, par Ellen Constans.

Ainsi, Àngels Santa et M. Carme Figuerola (2014 : 16) insistent sur l’importance d’attacher une attention renouvelée à ces ouvrages afin de « rendre justice à ces romancières et romanciers qui ont tant fait pour la littérature en général et pour la rêverie amoureuse en particulier ». Elles revendiquent alors l’étude de ces romans d’amour populaires, négligés par la critique, face à ceux qui avaient atteint la reconnaissance normative, comme *Le Rouge ou le Noir* ou bien *La nouvelle Héloïse* :

[...] il y a d’autres romans qui exaltent le sentiment amoureux que la critique a délibérément oubliés ou négligés car ils appartiennent à la littérature populaire et à l’intérieur de celle-ci à un sous-genre : le roman sentimental ou le roman rose. Les millions de lecteurs et lectrices de ce type de roman attestent son importance du point de vue social et historique (Santa & Figuerola, 2014 : 16).

Dans le cadre du roman sentimental de la fin du XIX^e les romancières fourmillent. Parmi elles se détache Max du Veuzit, pseudonyme¹² littéraire d’Alphonsine Vavasseur-Acher Simonet, née en 1876 et décédée en 1952. Étant donné l’oubli où elle est tombée de nos jours, il n’est point facile de concevoir dans sa juste mesure l’extraordinaire célébrité qu’elle avait atteinte dans son temps.

Marie Guérin et Dominique Paulvé (1994 : 81-119) abordent la vie de cette écrivaine dans *Le roman du roman rose*, ouvrage qu’elles dédient aux quatre romancières sentimentales les plus célèbres de l’époque (Delly, Max du Veuzit, Berthe Bernage et Magali).

Les premiers écrits de Max du Veuzit, des contes et des nouvelles, sont publiés dans *La Cloche du Havre*, grâce à son directeur, Auguste Godfroy, mais bientôt d’autres journaux suivront : « De *L’Echo normand*, à *L’éclaircur du Calvados* en passant par *La Gazette des chasseurs* les petits écrits de Max circulent » (Guérin & Paulvé, 1994 : 88 ; 93). Elle publie ses premiers romans, *La Jeannette* et *Amour fratricide*, en 1904.

Max du Veuzit deviendra « rédacteur en chef des *Annales agricoles, françaises, coloniales et étrangères* » et avec George Lomar elle écrira aussi des pièces de théâtre. La première pièce de cette collaboration est un drame social, *C’est la loi !* qui aura de

¹² Il s’agirait d’un pseudonyme suggéré par son mari : « Plus encore qu’autrefois, son choix pour l’écriture, grâce aux encouragements de son mari, va en s’affirmant. Il la convainc de continuer et lui suggère ce pseudonyme tout à fait piaffant de : Max du Veuzit. Elle est enchantée de la particule ! Porter un prénom d’homme est excitant et du Veuzit est le nom d’une propriété normande de sa belle-famille. Un nom pareil ne s’oublie pas, se repère vite, c’est parfait pour la “réclame” » (Guérin & Paulvé, 1994 : 91).

bonnes critiques, ce qui la poussera à poursuivre dans ce genre, où elle visera surtout la défense des droits de la femme (Guérin & Paulvé, 1994 : 96-98).

En dehors des drames sociaux, elle compose principalement des romans d'amour, avec un succès exponentiel, et bientôt elle publie chez Tallandier. La plume devient son métier et son gagne-pain : « Rompue à la discipline de l'efficacité, Max écrit un roman comme on taille et on coud une robe » (Guérin & Paulvé, 1994 : 113).

La liste de ses ouvrages est longue : *John chauffeur russe*, *Mariage doré*, *L'Automate*, *Châtelaine un jour...* plus d'une quarantaine, que Fromont résume dans son livre dédié à la bibliographie de l'écrivaine, où il souligne aussi le succès de cette romancière, qui fut traduite dans plusieurs langues. Le chiffre de ses éditions témoigne de son succès sans doute bien mieux que tout autre commentaire :

Elle a été constamment rééditée jusque dans les années 80. Le chiffre de ses éditions est vertigineux. Un mari de premier choix (1934) 237^{ème} édition en 1949 ; [...] Fille de prince (1935) 334^{ème} en 1958 ; [...] Mon mari (1925) 366^{ème} en 1956 [...] (Fromont, 2002 : 7).

En 1902 Max du Veuzit est admise dans la Société des Gens de Lettres, où elle met en place un « Prix Max du Veuzit » (Guérin & Paulvé, 1994 : 115).

Par ailleurs, il convient de souligner, comme le fait Constans¹³, la particularité des romans d'amour de Max du Veuzit, du moment que « le scénario s'écarte du programme narratif global du genre sentimental et subvertit celui-ci par le recours aux mixages d'éléments génériques divers », même s'il s'agit d'« histoires d'amour dans la mesure où ses romans en font le noyau de la narration et se terminent par les fiançailles ou le mariage d'inclination conventionnels ou par un amour réciproque enfin reconnu » (Constans, 1999 : 237). Ce goût de Max du Veuzit pour le mixage de genres la rapprocherait ainsi de Delly¹⁴ : « Comme Delly, elle emprunte volontiers au roman d'énigme et au roman d'enquête » (Constans 1999 : 237). Elle aime les histoires « abracadabrantes », rappelle aussi Constans (1999 : 237), « si l'on juge par d'autres titres tels que *L'étrange petit comte* ou *Le mystère de Malbackt* où l'on retrouve

¹³ Ellen Constans (1999, 236-240) s'occupe aussi de Max du Veuzit dans *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental*.

¹⁴ Dans son étude percutante sur le roman dellyen et les structures du roman populaire, M. Carme Figuerola analyse l'intertextualité dans les romans de Delly : « un aspect plus particulier à Delly consiste à glisser un nombre remarquable d'intertextes clairement évoqués ou suggérés tout court ; le monde des contes populaires se rend présent dans les titres mêmes [...]. Dans d'autres occasions les références se rapportent à des textes littéraires français [...]. D'une manière biaisée, certains épisodes évoquent des sources variées [...]. Ce recours a un effet de valorisation esthétique puisqu'il permet à la romancière "d'autoriser" ses récits » (Figuerola, 2011 : 106). Ce trait dellyen signalé par Figuerola se rapproche beaucoup du procédé employé par Max du Veuzit dans le roman qui nous occupera par la suite, *L'étrange petit comte* ou *L'étrange fils du comte d'Uskow*.

le bric-à-brac gothique déjà employé par Delly ». En fait, dans ces deux romans la suivante affirmation de Constans (1999 : 238) s'ajuste à merveille : « Les mystères, leur éclaircissement, les crimes et leur punition sont, aux yeux de Max du Veuzit, des éléments aussi attractifs pour le lecteur que de simples histoires d'amour. Les mixages génériques rehaussent la saveur du produit ».

De tous ses romans celui qui nous intéresse ici est *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*, de 1936, un titre qui nous frappa d'emblée pour son affinité avec celui de Victor Cherbuliez, *Le comte Kostia*. Par la suite nous nous proposons de comparer les deux ouvrages afin de déterminer jusqu'à quel point l'histoire du comte Kostia a pu inspirer celle du petit comte de Max du Veuzit.

4. Les frappantes analogies entre *L'étrange petit comte* et *Le comte Kostia*

Le lien de parenté entre le roman de Max du Veuzit, *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*, et celui de Victor Cherbuliez, *Le comte Kostia*¹⁵, se perçoit sans aucun fard dans le titre grâce à la présence du personnage central de l'histoire, le père de l'héroïne. En fait, c'est l'indice qui nous a permis d'établir d'emblée le rapprochement entre ces deux ouvrages. Remarquons qu'il s'agit dans les deux cas d'un comte et que Kostia a un nom tout aussi exotique à l'oreille française que celui d'Uskow. Ces deux noms dévoilent l'origine ethnique des personnages, mais aussi, leur cosmovision singulière et étrangère : Kostia est russe, Uskow « un vieil aristocrate de la Galicie » (*Uskow* : 6).

Commençons par les analogies qui caractérisent les deux comtes : tous deux sont veufs, tous deux sont des hommes cultivés, voire savants, et possèdent une rare intelligence, tous deux ont un fils qui à la fin de l'histoire s'avère être une fille, et tous deux exercent une emprise écrasante sur l'adolescent, fragile et délicat, qui subira les conséquences physiques et psychologiques de la dictature paternelle. De ce fait, Kostia est souvent qualifié de « géolier » et de « tyran », tout comme Uskow : « Il est inutile d'éveiller à nouveau la colère du tyran » (*Uskow* : 102).

Les raisons fournies dans les deux romans pour expliquer le rapport tyrannique entre père et fils découlent de la souffrance animique qui les dévore. Ainsi, chez le comte Kostia, la « souffrance avait amassé en lui le levain de misanthropie qu'il ne prenait pas la peine de dissimuler » (*Kostia* : 2). Chez le comte Uskow, malgré « son beau détachement plein de philosophie, malgré l'orgueil que lui donnait sa supériorité intellectuelle, on sentait sourdre la blessure qui avait empoisonné toute cette vie d'homme amoindri » (*Uskow* : 12).

¹⁵ Afin de simplifier les références bibliographiques des deux ouvrages étudiés, nous employons les noms des deux comtes pour identifier les romans. Ainsi, le roman de Cherbuliez sera recueilli comme *Kostia* dans les références abrégées entre parenthèses, tandis que celui de Max du Veuzit sera indiqué comme *Uskow*.

Il y a, toutefois, des différences dans l'origine de cette souffrance obsessive. Après l'infidélité et le suicide de sa femme, Kostia développe une « haine déclarée » envers son enfant, qu'il soupçonne illégitime et qui ressemble trop à sa mère décédée : « un père qui a voué à son fils une haine déclarée. [...] il a deux bonnes raisons de ne pas aimer son fils. Il lui en veut d'abord d'être le portrait vivant de sa mère, et puis il doute peut-être que cet enfant soit réellement son fils » (*Kostia* : 179 ; 181). De son côté, Uskow, un savant ethnographe, méprise son enfant à cause de son physique, qu'il juge faible et amoindri, comme lui-même, et cherchera à transformer ce « gamin insignifiant », ce « falot gringalet, qu'il est actuellement, en un homme viril » (*Uskow* : 11).

Les traits les plus marquants de la personnalité des deux comtes, leur misanthropie et leur misogynie, coïncident dans les deux romans, tout comme la bizarrerie et cruauté de leur façon d'agir, frôlant la folie. Cette folie est rehaussée de façon persistante pour justifier le rapport extraordinaire que l'un et l'autre entretiennent avec leur enfant. Kostia est décrit comme « un esprit malade, une âme tourmentée, un cœur rongé par un ulcère secret, et qui se venge de ses souffrances en faisant souffrir autrui », ou comme un misanthrope qui « cherche à tirer vengeance de quelque sanglant affront que lui ont infligé les hommes ou la destinée ; son ironie respire la colère et la haine » (*Kostia* : 87). Uskow aussi « est décidément, par moments, un aliéné » et ses « crises de fureur démesurée ne sont autre chose que des crises de folie » (*Uskow* : 97 ; 142).

Dans les deux ouvrages, un Français, jeune et cultivé, est engagé par le comte et doit habiter la demeure seigneuriale pour accomplir la tâche assignée. Ici aussi la raison de l'embauchement varie d'un roman à l'autre. Dans celui de Cherbuliez, Gilbert Savile, un « savant de grand mérite » (*Kostia* : 5) âgé de vingt-sept ans, est embauché comme secrétaire de Kostia pour l'aider dans ses études et publications. Dans le roman de Max du Veuzit, Norbert Chantal, âgé de vingt-six ans, est engagé comme précepteur de Frédérick avec la mission de viriliser le jeune garçon : « Je veux que vous lui donniez des goûts masculins en cultivant chez lui l'amour des sports et des jeux bruyants » (*Uskow* : 11). Il s'occupera, donc, de l'adolescent dans des séances d'équitation, d'escrime¹⁶, d'haltères et de natation.

¹⁶ Max du Veuzit dédie son roman à « Jean-Joseph Renaud, en témoignage de profonde amitié ». D'après les données recueillies sur lui dans la BNF, Jean Joseph Renaud (1873-1953) était publiciste et romancier, en plus de fleurettiste et propagateur du judo et du ju-jitsu en France. Il avait publié plusieurs ouvrages d'escrime (comme la *Méthode d'escrime à l'épée* ou le *Traité d'escrime moderne*, entre autres) et de nombreux romans. Vu l'amitié que lui porte Max du Veuzit, il est probable que son héros, Norbert Chantal, ait été façonné en quelque sorte d'après ce Renaud, qui était un bel homme fort plaisant, comme le témoignent les photos de l'époque (que l'on peut retrouver aussi sur Gallica.bnf.fr). Il est aussi fort probable que Renaud ait fourni des orientations à Max du Veuzit pour développer les leçons d'escrime décrites dans l'ouvrage, où la romancière emploie des technicismes assez précis :

D'autre part, l'héroïne nous est présentée comme un jeune garçon dès le début des deux récits : aussi bien le Stéphane de Cherbuliez, de seize ans, que le Frédérick de Max du Veuzit, de dix-sept ans, sont des adolescents d'aspect fragile, aux traits fins, orphelins de mère, et soumis à la volonté cruelle et tyrannique du comte dans l'imposant château familial. Voyons de plus près la description de ces deux jeunes filles en habits d'homme. Stéphane est présenté comme « un jeune homme de seize ans, dont la figure maigre et pâle était encadrée de magnifiques cheveux châtain clair retombant en boucles sur ses épaules. Il était petit, mais admirablement svelte et bien pris dans sa taille » (*Kostia* : 17). De son côté, Frédérick, âgé de dix-sept ans, est « un jeune adolescent, de petite taille, il est vrai, mais bien conformé, au visage fin et agréable dans lequel deux grands yeux bruns le toisaient avec fierté », avec des « traits, remarquablement beaux et purs, et sa peau claire, éclatante de fraîcheur et de santé » (*Uskow* : 14).

La constitution délicate de l'héroïne permet de mettre en exergue la disproportion des châtiments ordonnés par les vieux comtes. Kostia devient un véritable géolier pour son fils, qui n'a le droit de sortir du château que deux fois par semaine, surveillé par Ivan. Quand le garçon essaye de tromper sa surveillance, il est puni et enchaîné aux oubliettes (*Kostia* : 58). De son côté, dans le but d'éliminer toute sentimentalité chez son fils, Uskow l'avait discipliné maintes fois dans son enfance « par le fouet, le cachot, le pain sec » (*Uskow* : 71). Pour avoir sauvé un misérable de se noyer en risquant sa vie, il est prêt à lui procurer encore cinquante coups de knout : « Cinquante coups de fouet... Pas un de moins ! [...] sur les fesses, jusqu'à ce que le sang gicle ! [...] il avait saisi le fouet aux lanières de cuir que de petites boules de métal terminaient aux extrémités » (*Uskow* : 95 ; 121).

Malgré les variations, le fil conducteur de l'histoire demeure en essence le même. Devant les souffrances infligées par les deux comtes, les deux adolescents tenteront de se suicider, Stéphane par le poison, Frédérick en voulant se précipiter par une falaise, à cheval. Le héros viendra à leur secours et les héroïnes seront protégées de la folie de leur père par son intervention directe. Gilbert sauvera Stéphane de recevoir le coup d'épée mortel que Kostia s'appêtait à lui donner, tandis que Norbert réussit à éviter que Frédérick reçoive les cinquante coups de knout.

Le dénouement de l'histoire varie à peine : l'identité féminine des garçons est dévoilée, ainsi que le mystère qui imprégnait toute l'ambiance du récit. Dans le cas de Kostia, c'est lui-même qui avait imposé à sa fille une identité masculine, afin de dissimuler au possible la ressemblance, qui le torturait, de l'enfant avec sa mère. Dans le cas d'Uskow, c'est sa femme, qui, avant de mourir et à l'aide de la nourrice, avait fait

« Prenez un fleuret à lame n° 5. [...] Feinte de coup droit, dégagez !... En garde !... Parez gauche et ripostez droit ! [...] Feinte de dégagement dedans et rompez mon contre de sixte par un double dedans !... En garde ! Parez tierce et ripostez droit ! » (*Uskow* : 36-37).

passer sa fille pour un garçon dans le but d'éviter le courroux de son mari, qui voulait un fils à tout prix et qui l'avait cruellement menacée : « si elle s'avisait de me donner une fille, je la ferais fouetter » (*Uskow* : 70).

Avec l'appropriation de leur identité de jeunes filles, vient l'aveu de l'amour, et l'histoire se termine dans les deux romans par le mariage du jeune couple. Il est à noter aussi que le prénom de l'héroïne ne change pas phonétiquement quand elle récupère l'apparence de son vrai sexe : Stéphane et Frédérick deviendront tout simplement Stéphane et Frédérique.

Un dernier trait partagé dans les deux ouvrages, avec les écarts évidents de leur contexte social et épocal, serait celui d'un discours en faveur de la femme. Remarquons que si Cherbuliez recueille dans son roman les propos misogynes débités par le vieux comte – « Nieriez-vous que la femme ne soit un être inférieur, incapable de suite dans ses idées, avide d'émotions dramatiques, [...] toujours prête à sacrifier les intérêts généraux à ses passions ? » (*Kostia* : 81) –, c'est pour mieux les réfuter. Ainsi, par le biais de Gilbert, l'auteur prend parti pour la femme à plusieurs reprises le long de l'histoire, même si sa conception de la femme apparaît certainement bornée à la mentalité de son temps :

Mon enfant, viens retrouver Gilbert, [...] il t'enseignera que le mépris pour la femme est la suprême dépravation du cœur de l'homme, il t'enseignera que celui-là est corrompu jusqu'aux os qui ose outrager dans sa pensée ces trésors de suave innocence ou de sublime sagesse que renferme le cœur d'une vierge ou d'une mère (*Kostia* : 95).

De son côté, Max du Veuzit effleure des questions d'un féminisme conformiste et modéré dans son roman, comme le vote, les droits de la femme et la mise en question de la supériorité intellectuelle de l'homme. Elle le fait le plus souvent par le biais de Norbert Chantal, qui tâche d'effacer l'influence du comte Uskow sur son fils, au sujet de la femme, et qui aborde souvent la matière dans des termes qui rappellent en quelque sorte les propos de Gilbert, dans *Le Comte Kostia* :

Mais si je vous dis, Frédérick, que de telles théories sont hors nature... que l'homme sain et normalement constitué n'a pas une horreur physique ou morale de la femme... que l'homme de cœur, au contraire, l'aime, la respecte et lui donne la première place dans sa vie... (*Uskow* : 77).

Malgré les protestations de Frédérick, qui s'efforce d'adopter la même attitude misogyne que son père, pour faire croire à son précepteur qu'il partage ses idées – « Pendant que Chantal entassait arguments sur arguments pour convaincre son élève, un sourire bizarre flottait sur les lèvres de ce dernier » (*Uskow* : 77) –, l'adolescent déploie le plus souvent une position manifestement en faveur de la femme et ses droits dans ses interventions : « la France n'est pas aussi civilisée qu'on serait tenté de

le croire, puisqu'elle est le seul grand pays où les hommes considèrent leurs compagnes comme étant trop sottes pour voter ! » (*Uskow* : 19).

En parlant de l'œuvre de Max du Veuzit, Constans (1999 : 238) remarque que « les réalités de la France contemporaine » sont « généralement présentes dans le texte pour donner des effets de réalité et de vraisemblance ». Il ne peut surprendre alors que la romancière incorpore aussi dans cet ouvrage un discours qui traduit la préoccupation des suffragistes et des féministes de son temps. En 1935, soit juste une année avant la parution de *L'étrange petit comte*, le sujet est en plein essor en raison de la tournée organisée par Louise Weiss¹⁷ dans toute la France dans le but de revendiquer le vote de la femme.

5. Analogies dans le jugement de la critique

Il y a, au demeurant, une autre circonstance partagée par les deux ouvrages : malgré leur succès, certaines critiques¹⁸ mettent en question la bienséance de la trame. Dans ce contexte, Pailleron (1922 : 843) commente que « *Le Comte Kostia* plut, sauf les dernières parties qui furent critiquées ».

En effet, lors de la parution du *Comte Kostia* dans la maison d'édition Hachette, en 1863, le roman fut critiqué par Prévost-Paradol. Il est à noter que sa critique, parue dans le *Journal des Débats politiques et littéraires*, vise le caractère « chimérique » dans l'évolution des personnages et de l'action : « ce qu'il a de chimérique

¹⁷ Selon l'explique Alexandre Sumpf (2017, en ligne), la figure de Louise Weiss apparaît aux marges des « deux plus grandes organisations suffragistes », qui mènent en France « le combat pour le droit de vote des femmes », à savoir, « L'Union française pour le suffrage des femmes (UFSF) dirigée par Cécile Brunshvicg et la Ligue française pour le droit des femmes (LFDf) dirigée par Marie Verone ». En 1934, « inspirée par les suffragettes anglaises et américaines », Louise Weiss avait fondé « l'association *La femme nouvelle* ». Une année plus tard, en 1935, Weiss « organise une tournée par toute la France », qu'elle fera « accompagnée des militantes de *La femme nouvelle* » (Sumpf, 2017, en ligne).

¹⁸ Nous nous limitons ici à la critique du roman, pas à celle que Cherbuliez reçut de la part des naturalistes, comme Zola (1878 : 197), qui débitait un jugement dévastateur sur les idéalistes, c'est-à-dire, sur « ceux qui tiennent de George Sand et de Lamartine, les doux, les élégants, les idéalistes et les moralistes ». Le mépris de Zola à leur égard découle de leur succès auprès d'un public féminin et de l'objet des romans, construits sur des « mensonges aimables » et de « sentiments les plus faux ». L'ensemble de son étude est un plaidoyer en faveur de l'esthétique naturaliste : « les romanciers naturalistes ont fait des pas de géant [...], ce qui explique que le public, habitué maintenant à des peintures exactes, à une analyse minutieuse de la vie réelle, ne goûte plus autant les mensonges aimables et les intrigues romanesques de l'école idéaliste. [...] les lecteurs se lassent de ces éternelles histoires à dormir debout, toujours les mêmes, où le drame est fait des sentiments les plus faux et les plus alambiques ». Zola conclut son étude sur les idéalistes avec une profession de foi sur la supériorité du naturalisme : « Je ne vois pas, dans la génération qui grandit, un seul écrivain de talent qui consente à chausser les souliers de George Sand. Je vois, au contraire, toute une poussée de jeunes auteurs prêts à suivre la voie si largement ouverte par Balzac. C'est là qu'est l'avenir, c'est là qu'est la vie. Avant dix ans, la situation sera tout à fait nette, on n'aura plus qu'à constater le triomphe complet du naturalisme ».

dans le développement des caractères et dans la conduite de l'action met bientôt mal à l'aise le lecteur le mieux disposé » (Prévost-Paradol, 1863 : 3). De ce fait il considère que l'ouvrage « est un tissu d'impossibilités morales et physiques ». Le critique lui reconnaît, toutefois, de nombreux mérites : « cependant les deux premiers tiers de ce volume se lisent avec le plus vif intérêt. Les descriptions, les portraits et les conversations sont les meilleures parties de ce livre et portent la marque d'un véritable talent » (Prévost-Paradol, 1863 : 3). Dans sa conclusion, il devient clair que, tout compte fait, ce qu'il réclame surtout c'est plus de réalisme dans la composition. Il s'agit d'une critique qui vise plutôt la conception romanesque de l'ouvrage :

M. Victor Cherbuliez, qui est un écrivain de talent et qui a reçu, avec le don d'imaginer, celui de peindre, ne peut manquer de rencontrer un vrai succès le jour où, renonçant à piquer notre curiosité par des moyens extraordinaires, il cherchera dans les réalités de la vie le moyen de nous intéresser et de nous émouvoir (Prévost-Paradol, 1863 : 3).

Après avoir fait observer que « la presse, en général, fut favorable au nouveau romancier », Pailleron (1922 : 841) mentionne la critique de Prévost-Paradol parce que celle-ci fit réagir François Buloz avec indignation : « pourtant la critique de Prévost-Paradol déplut au directeur de la *Revue*, qui le surveillait. Après la lecture des *Débats*, il s'indigna ». La réaction d'indignation de François Buloz, directeur de la *Revue des Deux Mondes*, où Cherbuliez avait d'abord publié le roman, est recueillie par Pailleron (1922 : 841) :

J'ai été bien choqué de l'article de ce très léger Prévost-Paradol sur *le Comte Kostia* dans les *Débats*, et je ne lui ai pas caché ce que j'en pensais. Que voulez-vous attendre d'un journal sans direction, et d'un jeune esprit qui vous dit sans façon qu'il n'attache aucune importance à sa critique littéraire, qu'il ne songe qu'à faire plaisir à ses amis ?

Du reste, la plupart des critiques viseront surtout¹⁹ l'amour du héros pour un jeune garçon²⁰, même si à la fin celui-ci s'avère être une femme. Ainsi, Guy de Mau-

¹⁹ Mais pas exclusivement. Maupassant, par exemple, ne peut pas s'empêcher de faire référence au style de Cherbuliez, qui « semble d'autre part que de France », même si « on comprend qu'il se sert d'un français d'outre-monts, du français de son pays, car il est Suisse » (Maufrigneuse, 1883 : 1).

Ce commentaire –quelque peu mesquin, comme la plupart des critiques qu'il lui adresse, selon le reconnaît le propre Maupassant : « Ce sont là des critiques qui sembleront peut-être mesquines » – sera, à son tour, critiqué par Beaunier (1899 : 1), dans la notice sur la mort de Cherbuliez parue dans les *Débats* : « Il naquit à Genève, et de cette circonstance on a tiré les conséquences attendues. C'est, par exemple, qu'il écrivit plutôt le suisse que le français. [...] Et cette petite critique, facile en somme, un peu trop même, s'applique assez bien à quelques Genevois, à Topffer, si l'on veut, mais n'est pas du tout juste pour Cherbuliez. On pourrait lui trouver des qualités très françaises de gaieté, d'esprit, de fantaisie, –et d'ailleurs les expliquer par l'origine française de l'écrivain ».

passant, écrivant sous son nom de plume Maufrigneuse (1883 : 1) dans *Gil Blas*, manifeste le « trouble étrange » et la « confusion pénible » que la lecture de l'ouvrage avait éveillée en lui parce que « l'auteur, sans y prendre garde, dans l'honnêteté de sa conscience, a dépeint l'amour naissant d'un homme pour une femme vêtue en homme et qu'il croit être un homme ». Il concède à l'auteur le bénéfice du doute, sur ses bonnes intentions, mais juge négativement l'effet que l'ouvrage pourrait avoir sur le lecteur :

De là un trouble étrange, une confusion pénible, puissante comme art, gênante aussi. En suivant le développement de cette passion légitime on côtoie, semble-t-il, le lac gomorrhéen des passions honteuses. Je sais que toutes les intentions définitives sont honnêtes ; cela n'empêche que l'amitié particulière de cet homme pour un enfant, bien qu'elle ne puisse blesser la morale tant les moyens sont ménagés, peut du moins éveiller dans l'âme du lecteur des suppositions alarmantes (Maufrigneuse, 1883 : 1).

Certes, l'on retrouve, sans doute, des passages fort illustratifs dans le roman, où le lecteur –qui en principe ignore l'identité féminine du jeune garçon, tout comme le héros– ne peut que demeurer perplexe devant l'émotion singulière qui ravage le cœur de Gilbert, notamment après avoir constaté le changement opéré chez Stéphane à partir de ses excursions sur les toits, pour pouvoir rencontrer le garçon en cachette dans sa tour. Il se peut, en effet, que le lecteur puisse trouver ambigu le tourbillon de sentiments et d'émotions passionnées que le jeune garçon opère chez le héros, dans la mesure où l'étrange rapport que celui-ci développe vis-à-vis de Stéphane, avant de connaître son identité féminine, semble bien déborder les limites raisonnables d'une simple amitié :

Ce visage, depuis hier soir, il est toujours devant mes yeux ; il me poursuit, il m'obsède, en cet instant même son image vient s'imprimer sur le papier où j'écris... [...] Gilbert ! Gilbert ! qu'as-tu fait ? dans quel abîme... Et pourtant peut-être me trompé-je, car enfin comment croire ?... J'entends sonner la cloche du dîner... Je vais *le* revoir ! Je tremble, je sens en moi... O mon pauvre cœur tourmenté, cache du moins ton désordre à tous les yeux ! (*Kostia* : 289).

²⁰ Dans son article sur l'amour entre hommes dans deux ouvrages (*Monsieur Auguste* de Joseph Méry et *Le Comte Kostia* de Cherbuliez), Michael Rosenfeld reprend les propos de Maupassant et d'autres auteurs, comme Émile Zola, Jules Barbey d'Aurevilly, ou Adrien Juvigny, poète contemporain de Cherbuliez. Rosenfeld (2019 : 129) conclut qu'en « créant dans leurs romans un dénouement qui déjoue les pièges de l'amour homosexuel, les deux auteurs [Méry et Cherbuliez] ont parlé de l'amour "contre nature", mais d'une façon qui permet à leurs contemporains de savourer les possibilités romanesques qu'il entraîne et de le comprendre, sans avoir à le nommer ».

Les points de suspension en disent long et le lecteur se demande ce que le héros veut bien vouloir dire, ou cacher, ce qui se passe vraiment dans le fond de son âme. Nulle part, dans le récit ou dans les lettres, voire même dans les entrées de son journal, Gilbert ne manifeste explicitement s'il a des soupçons sur l'identité féminine de Stéphane. L'héroïne le lui avait même reproché avant de lui dévoiler son secret : « Cruel, tu ne veux donc rien deviner ? » (*Kostia*, 299). Le lecteur n'a donc aucun point de repère pour avoir la certitude que, dans son for intérieur, Gilbert espérait que Stéphane fût une fille.

Et pourtant, sans l'exprimer explicitement, comme le fait Max du Veuzit avec Norbert, dans les épanchements émotifs du héros l'on pourrait retrouver des éventuels indices qui permettraient de mener le lecteur à déduire, ne serait-ce que de manière inconsciente, que les véritables raisons du trouble de Gilbert se fondent sur cette attente. Remarquons, par exemple, les italiques employées pour rehausser le pronom masculin d'objet direct (« Je vais *le* revoir »). Pourquoi Cherbuliez aurait-il choisi d'employer ici les italiques si ce n'est pour mettre en question le genre du pronom ? Il apparaîtrait que le masculin en italiques ne sert qu'à transcrire les doutes sur l'identité féminine de Stéphane, dans l'âme de Gilbert, qui n'oserait pas employer le féminin, de peur de se tromper. Remarquons aussi que le procédé d'employer les italiques pour questionner le masculin référé à Stéphane se répètera plus tard : « Hélas ! se disait-il, quand *il* me révélera son secret, je n'aurai plus le droit de lui dire qu'il est fou » (*Kostia* : 295). Révisons alors les questions qu'il se pose : « Gilbert ! qu'as-tu fait ? dans quel abîme... Et pourtant peut-être me trompé-je, car enfin comment croire ? ... ». Le héros se demande s'il se trompe et n'ose pas croire à une supposition qu'il juge impossible. Cette supposition ne pourrait-elle pas être que l'adolescent était en réalité une fille²¹ ?

En tout cas, le dénouement de l'histoire à la fin du roman réussit à l'éclaircir. Les mystères se dissipent et tout devient compréhensible. Il apparaît évident alors que, pour l'auteur, il s'agissait surtout de maintenir le mystère, ce sentiment omniprésent d'un bout à l'autre du roman, que Montégut glorifie comme l'un de ses plus grands mérites.

Quoi qu'il en soit, la fin de l'histoire avait déçu George Sand, qui aurait envoyé à François Buloz sa critique, le 12 août 1862, « du fond de son Berri », tel que le signale Marie-Louise Pailleron (1922 : 843-844) dans son étude sur Buloz et ses amis, où elle reproduit les propos de Sand :

²¹ Pour notre part, ayant lu pour la première fois ce roman à l'âge de seize ans, nous pouvons confirmer que nous avons bien deviné l'identité féminine de l'héroïne longtemps avant d'arriver à la révélation de Stéphane. Comme quoi, le roman n'avait pas éveillé chez nous « des suppositions alarmantes », tel que le craignait Maupassant. De ce fait, il nous semble que Joël Cherbuliez a bien raison de dire que si Gilbert avait risqué sa vie sur les toits, ce ne pouvait être que parce que Stéphane était une fille.

Les quatre numéros du *Comte Kostia* m'ont énormément amusée ; c'est vif, c'est original, dramatique, et d'une forme très saisissante. Mais la fin n'est pas bonne. Je suis fâchée que vous n'ayez pas été sévère pour ce dernier numéro, tout à fait lâché et rempli de choses de mauvais goût. C'est égal, avec des objections que je le crois très capable de comprendre et d'écouter, l'auteur sera un romancier éminent.

Il convient de remarquer, toutefois, que la critique de Sand vise la publication du *Comte Kostia* de 1862 : un texte fragmenté en cinq parties et présenté en feuilleton dans la *Revue des Deux Mondes*. Il importe, donc, de tenir en compte que la cinquième et dernière partie du feuilleton, à laquelle s'adresse la critique de Sand, commence à partir du chapitre XVIII du roman, c'est-à-dire, après la révélation de l'identité féminine de Stéphane, qui a eu lieu dans la partie précédente.

Quelles seraient, alors, les « choses de mauvais goût » dans cette dernière partie ? Pourquoi Sand considère-t-elle que la fin « n'est pas bonne » ? Pour commencer, les émotions que le héros avait exprimées à l'égard de Stéphane et les éventuels soupçons sur son sexe (que certains indices pouvaient laisser entrevoir), semblent démentis ici par le texte même, où le narrateur manifeste explicitement le contraire : « il en revenait toujours à déplorer son propre aveuglement. [...] sa figure, ses cheveux, ses regards, les grâces de son sourire, comment ne s'était-il pas rendu à tant d'indices qui combattaient son erreur ? » (*Kostia* : 309). Donc, erreur il y avait ! Par ailleurs, dans son journal Gilbert emploie encore une fois les italiques pour se référer à Stéphane, ce qui semble contredire l'interprétation des italiques comme soupçon de son identité féminine de la part du héros dans la partie précédente : « Non, ce n'était plus *lui*, c'était bien une femme qui parlait » (*Kostia* : 367). Mais il nous semble, aussi, que ce qui pourrait déplaire le plus dans cette partie finale c'est la suite de faits et de confidences, de situations quelque peu mélodramatiques, souvent désagréables, « d'émotions tragiques » (*Kostia* : 349), qui se succèdent en cascade dans les chapitres XVIII et XIX : l'histoire de Vladimir, son désir de vengeance et la révélation de son emprise sur la mère de Stéphane, qu'il planifiait de répéter avec sa fille, le comte qui, sans l'intervention de Gilbert, aurait tué sa fille, Vladimir qui lui apprend que c'était lui l'amant de sa femme, la lettre de la comtesse souhaitant d'arracher le fruit de son infidélité « avec des tenailles » pour le « jeter tout fumant » (*Kostia* : 348) à la face du cerf, le suicide de celui-ci... De plus, les deux derniers chapitres n'arrivent pas à combler tout à fait chez le lecteur l'expectation magistralement créée par l'auteur jusqu'au chapitre XVIII. Ainsi, par exemple, l'année de séparation imposée par Gilbert à Stéphane pour « être sûr de ses sentiments », et pendant laquelle l'héroïne sera censée de « fréquenter et d'observer le monde », devient le moyen par lequel l'auteur présente un affront déconcertant, ainsi que l'occasion pour le lecteur d'apprendre par la bouche de Stéphane l'absence d'amour de la part du héros : « Il ne m'aime pas en-

core. Je suis toujours pour lui le petit homme à la tunique de velours noir » (*Kostia* : 362). Même si Gilbert venait d'assurer qu'il l'aimait passionnément, le reproche de Stéphane semble confirmé dans l'une des dernières entrées du journal du héros, où il signale le début de son amour pour la jeune fille : « L'amour ! L'amour !... Ah ! c'est de ce matin seulement que je le connais ! » (*Kostia* : 367).

Bref, toute cette partie déçoit quelque peu, non seulement parce que les mystères se dévoilent et que ceux-ci ont un arrière-goût fort déplaisant, mais encore et surtout parce que tout à coup, après tant d'expectation, le lecteur comprend que Gilbert n'aimait point l'héroïne, et parce que la fin de l'histoire acquiert des contours quelque peu invraisemblables –notamment en ce qui concerne le changement du comte, qui, subitement guéri de sa folie, « était redevenu un modèle de galanterie paternelle » (*Kostia* : 356)–, ou des résultats qui, face aux circonstances extraordinaires étalées dans l'ensemble du roman, s'avèrent banals dans leur résolution, comme le serait la réaction de coquetterie rancunière de Stéphane : « Imprudent ! vous venez de me faire un affront superflu. [...] Gilbert, les femmes sont vindicatives, [...] un jour, tu peux m'en croire, tu la baiseras [la main] en pleurant et à genoux ! » (*Kostia* : 363), prédiction qui, bien entendu, s'accomplira.

Lors de la parution de l'ouvrage dans la maison d'édition Hachette en 1863, l'oncle de Victor Cherbuliez, Joël, se sent forcé de reconnaître les « défauts de l'intrigue », en parlant de l'amitié développée entre Gilbert et Stéphane : « Gilbert, l'homme posé, le grave penseur, courant la nuit sur les toits au risque de se casser le cou ! On aura de la peine à comprendre une amitié pareille » (Joël, 1863 : 3). Dans ce contexte, il met en question l'affirmation « l'amour est la folie de l'amitié », formulée dans le roman : « joli mot sans doute, mais singulièrement paradoxal. Ne confondons pas, s'il vous plaît, la passion de l'amour avec le sentiment de l'amitié. Ce sont deux choses très-distinctes » (Cherbuliez, 1863 : 3). Pour résoudre ce problème de l'intrigue, la seule explication possible ne pouvait être que l'identité féminine de Stéphane : « Si Gilbert affronte la mort dans le simple but de causer avec Stéphane qui se montre toujours hautain, fantasque, impertinent, c'est que Stéphane doit être une fille » (Cherbuliez, 1863 : 3). Joël finit par reconnaître l'éventuelle critique que pourrait recevoir la fin de l'histoire, mais il tient aussi à souligner tous les mérites de l'ouvrage :

Voilà le nœud de l'intrigue, l'explication de la promenade sur les toits, et je crains bien que ce ne soit aussi l'écueil du roman. [...] Cette fin prêterait beaucoup à la critique mais je ne veux pas éplucher davantage une œuvre qui me paraît digne de mettre son auteur au rang de nos meilleurs écrivains (Cherbuliez, 1863 : 4).

En définitive, Joël justifie ces écarts en raison d'une conception romanesque de la part de son neveu, qui s'écarterait « des platitudes triviales du réalisme » pour se

rattacher à l'idéalisme, du moment que « l'homme de goût retrouve avec bonheur le culte de l'idéal, et ne regarde point de trop près à la trame, si les dessins qu'elle porte se distinguent par la vigueur, l'élévation, la grâce, l'harmonie et l'originalité » (Cherbuliez, 1863 : 1). Voilà pourquoi, après avoir signalé l'éventuel « écueil » de ces « quelques parties faibles dans la composition », il conclut que « les beautés du style et le mérite supérieur de la pensée rachètent amplement ce défaut » (Cherbuliez, 1863 : 4).

On le voit, même dans les jugements sévères²² que reçut *Le comte Kostia* sur certains aspects de l'intrigue, l'on retrouve la juste reconnaissance de ses nombreux mérites et des louanges, qui, elles, sont profuses et la plupart du temps partagées.

Nous illustrerons les appréciations les plus positives que reçut le roman par le biais d'Émile Montégut, qui offre une étude critique particulièrement éloquente et définie. Il commence par affirmer qu'il s'agit d'« une des plus belles œuvres d'imagination qui aient paru en France depuis plusieurs années » (Montégut, 1890 : 206). Si ce roman lui inspire « la plus vive sympathie », c'est parce que sa lecture lui a fait « éprouver les mêmes émotions que nous font éprouver les vieux maîtres de la poésie ». Pour détailler les émotions auxquelles il fait référence, Montégut (1890 : 206) explique que cette œuvre « est à peu près la seule qui éveille ce sentiment sans lequel il n'est guère d'œuvre poétique vraiment puissante, le sentiment de mystère ». Ainsi, le sentiment de mystère²³ – qui « règne d'un bout à l'autre du *Comte Kostia* » (Montégut, 1890 : 208) – fait partie de l'essence même du roman et lui accorde la capacité de surprendre le lecteur : « Le mystère est partout, dans les péripéties de l'action, dans l'aspect de la scène, dans les caractères et dans les passions. Tous ces personnages ont des âmes dont les ressorts déconcertent notre jugement, dont les actes sont des révélations successives ». De ce fait, l'auteur arrive à faire marcher le lecteur « de surprise en surprise jusqu'au dénouement ».

Finalement, étant donné qu'une partie de la critique s'attaquait à la bien-séance de l'intrigue du roman, c'est-à-dire, en fin de comptes, à des questions d'ordre moral, il nous semble intéressant de recueillir ici aussi le jugement de l'abbé Louis

²² Il apparaît clair que quelques-unes des critiques versées sur cet ouvrage visent plutôt le romancier, soit par rivalité, soit par jalousie devant son éclatant succès, soit, dans les meilleurs des cas, en raison d'une conception esthétique et littéraire que les auteurs de ces critiques-là ne partageaient point. Dis-créditer l'auteur en raison d'un aspect de l'intrigue n'était que trop facile et certains en ont bien profité.

²³ En fait, l'idéalisme du roman résiderait en partie dans ce sentiment de mystère, d'après Montégut (1890 : 207) : « Qu'est-ce en effet que l'idéal, sinon ce sentiment du mystère qu'éveille en nous soit la vue d'une figure dont l'expression échappe aux définitions que les vocabulaires de nos langues humaines mettent à notre usage, soit le spectacle d'une âme passionnée dont les mouvements révèlent l'existence d'une force que nous ignorons, soit encore, pour prendre l'idéal dans ce qu'il a de plus vulgaire et de plus rapproché de la matière, le spectacle d'une action complexe dont le nœud échappe à notre attention, et que nous sentons les puissances divines seules, Providence ou fatalité, capables de délier ? ».

Bethléem. Il faut convenir que, dans son célèbre ouvrage *Romans à lire et à proscrire*, Bethléem accorde à Cherbuliez une appréciation assez positive, dans l'ensemble. Ainsi, il commence par juger ses romans « amusants », ayant « fait les délices de tous les esprits gourmets, par leur élégance littéraire et leur extrême ténuité d'analyse » (Bethléem, 1928 : 235-236). Il considère aussi qu'« ils ne dénotent guère d'autre souci que celui d'amuser » et les classifie dans la catégorie de « romans mondains ». Toutefois, il ne conseille la lecture que de certains de ses ouvrages, parmi lesquels se trouve *Le comte Kostia*, qu'il qualifie de « romanesque, peu réservé ». Comme pour les autres romans de la liste permise, la lecture du *Comte Kostia* n'est recommandée que pour des « personnes réfléchies, mûries et suffisamment munies d'instruction religieuse » (Bethléem, 1928 : 236). Tout compte fait, d'après ce jugement bénin, il semblerait que l'abbé Bethléem serait un peu plus ouvert d'esprit que certains lettrés.

Pour ce qui est du roman de Max du Veuzit, en dehors du petit commentaire que lui dédie Constans²⁴ dans son livre *Parlez-moi d'amour*, où elle rehausse le sens de l'humour et le ton « parfois grivois » de la romancière dans *L'étrange petit comte*, et en dehors aussi de l'avis tout aussi concis de Fromont²⁵, a peu près le seul commentaire critique que nous avons trouvé sur la parution de cet ouvrage est celui de Pierre d'Hérouville (1937 : 572), où il fait observer que l'histoire de *L'étrange petit comte* comporte « des épisodes qui ne sont pas toujours traités avec tout le tact désirable ». Il s'agit, donc, d'une critique qui se rapproche de celle que reçut Cherbuliez, ce qui ne peut surprendre, du moment que l'histoire, en gros, est bien la même.

Outre celui d'avoir présenté l'amour entre un homme et un jeune garçon, même si celui-ci s'avère être une femme et même surtout si le héros le soupçonne très tôt dans l'histoire, ce manque de « tact » signalé par D'Hérouville²⁶ pourrait bien faire

²⁴ « Après bien des péripéties, racontées sur un ton humoristique et parfois grivois, le petit comte avoue son sexe et son amour à son précepteur » (Constans, 1999 : 237-238).

²⁵ Dans son livre sur la bibliographie de Max du Veuzit, Daniel Fromont offre un résumé de tous les ouvrages de l'écrivaine, suivi d'un très bref « avis critique », personnel et concis. Celui qu'il accorde à *L'étrange petit comte* est le suivant : « le récit manque d'un peu de charme et de poésie pour plaire complètement » (Fromont, 2002 : 118). Fromont reproduit aussi le commentaire que Louis Bethléem recueille sur Max du Veuzit dans la 11^e édition de son ouvrage *Romans à lire et à proscrire*, de 1932, c'est-à-dire, toujours avant la parution de *L'étrange petit comte*. L'abbé dédie un petit paragraphe à cette « romancière-feuilletoniste de talent » qui aurait « des milliers de lectrices dans tous les pays de langue française », mais il recommande d'« avoir dépassé la première jeunesse » pour pouvoir lire les quatre titres qu'il fournit : *La Jeannette*, *Mon mari*, *John*, *chauffeur russe* et *Mariage doré* (Fromont, 2002 : 33).

²⁶ En fait, le succinct compte-rendu critique que Pierre D'Hérouville (1937 : 572) offre dans la section « Revue des livres » pour présenter la parution de *L'étrange petit comte*, regorge de mépris, du début à la fin : « Ce n'est pas sans motif que deux fois dans le titre revient le mot "étrange". Étrange, il l'est assurément, cet hobereau de Dylvanie "intoxiqué de science", chez qui la manie de la spécialité (l'ethnographie) est devenue une maladie ; misogyne par surcroît, au point d'être un époux sans cœur

référence aussi à la sensualité explicite avec laquelle la romancière décrit ce processus de découverte du héros, c'est-à-dire, à ce ton « parfois grivois » présent dans ce texte de Max du Veuzit remarqué par Constans (1999 : 238). En voici un échantillon : « Ses mains vigoureuses palpaient, à travers la laine du chandail, une chair dodue et frissonnante qui, de nouveau, mit de la surprise en lui... » (*Uskow* : 51). Ou bien encore : « Dans sa lutte avec Frédérick, pour lui arracher ses effets trempés, la main du jeune homme avait frôlé le buste de l'adolescent dont la chemise mouillée, plaquant le corps, laissait percevoir toutes les formes » (*Uskow* : 85).

Il y a, certes, d'autres allusions dans la presse sur la parution de l'ouvrage, en 1936, dans la maison d'édition Tallandier, comme celle du journal *Le Courrier de La Rochelle*, du 11 novembre 1936 (page 4), ou bien encore celle du journal *Oran-Matin*, du 28 novembre (page 5), qui offre exactement le même texte. Voici le début de la notice : « Les éditions Tallandier viennent de publier un nouveau livre de Max du Veuzit dont les œuvres connaissent actuellement, partout, un très vif succès ».

Or, étant donné que ces notices ne sont pas signées et vu aussi qu'il s'agit du même texte, il semblerait qu'elles ont été rédigées dans le seul but de promouvoir l'ouvrage par Tallandier et sans aucune volonté d'en offrir la critique littéraire. Il est intéressant d'observer, en tout cas, que dans ces notices, l'accent est mis uniquement sur le sujet de la femme : « C'est avec esprit et bonne humeur que l'auteur raconte l'originale histoire d'un avorton misogyne qui, se faisant une gloire de ses extraordinaires conceptions sur l'asservissement de la femme, prétend plier l'âme d'un enfant à ses démoniaques théories ». Sur « l'éternelle question » qui se pose, à savoir : « la femme est-elle inférieure, égale, ou supérieure à l'homme ? », le roman semble commencer par proposer « que le génie soit plutôt l'apanage du sexe fort », mais bientôt le doute se pose et l'on se demande « si la supériorité intellectuelle de l'homme, quand elle exalte son cerveau vers toutes les prédominances, ne confine pas à la folie ». La notice finit par convenir que « traiter un pareil sujet avec légèreté était une tâche épineuse » et rehausse le talent de Max du Veuzit « car c'est d'une plume alerte et railleuse que l'auteur a réussi ce tour de force ». Bien entendu, la conclusion finale encourage la lecture de l'ouvrage : « Pour être d'un genre différent de tous ses devanciers, *L'étrange petit comte* n'en est pas moins un roman passionnant qui charmera tous nos lecteurs ».

L'on perçoit facilement dans le silence littéraire sur ce roman de Max du Veuzit, déjà très célèbre au moment de sa publication et déjà membre de la Société des

et un père dénaturé. Étrange, l'aventure de son unique enfant (Frédérick, ou mieux Frédérique), dont l'histoire, inspirée sans doute par le *Jocelyn* de Lamartine, comporte des épisodes qui ne sont pas toujours traités avec tout le tact désirable. C'est une distraction pardonnable que de parler d'une rivière sur l'hippodrome de Longchamp (p. 7) ; il l'est moins de qualifier d'"élogieux" (p. 147) un trait de courage qui mérite des éloges ».

Gens de Lettres, combien le roman sentimental populaire était ignoré de la critique normative à l'époque.

6. Les grandes différences entre *L'étrange petit comte* et *Le comte Kostia*

Certes, les différences entre les deux romans sont nombreuses et très marquées. Nous en avons déjà signalé quelques-unes dans l'analyse des analogies. Ici, nous commencerons par commenter d'autres différences qui semblent avoir été introduites par Max du Veuzit comme revers de l'histoire de Cherbuliez.

L'aspect physique des deux comtes, par exemple, est inversé. Si Kostia est un homme « bien fait, de très grande taille, les épaules larges, un grand air, un front sévère et hautain, un bec d'oiseau de proie » (*Kostia* : 24), de son côté Uskow est « un homme de petite taille, aux yeux extrêmement vifs et dont une barbe grise couvrait à moitié le visage. Le comte était maigre, un peu chétif... » (*Uskow* : 10) et sera souvent référé comme un nabot dans la pensée du héros. Il est vrai que l'air amoindri d'Uskow découle de la nécessité de garder la cohérence de la trame, car l'humiliation subie en raison de son physique chétif augmente en lui le désir de réparer ce défaut chez son fils.

Voyons alors d'autres inversions : dans le roman de Cherbuliez, Stéphane menace Gilbert avec sa cravache ; dans celui de Max du Veuzit, c'est Norbert qui frappe son élève avec la cravache, outré par son impertinence. Dans le roman de Cherbuliez, Kostia oblige Stéphane à s'agenouiller devant Gilbert pour lui demander pardon, ce qui constitue une humiliation des plus grandes pour son âme orgueilleuse. Dans le roman de Du Veuzit, Frédérick est prêt à se mettre à genoux devant Norbert pour le supplier de ne pas quitter le château...

Sans compter l'inexistence d'un personnage équivalent à celui du docteur Vladimir Paulitch, qui s'avère fondamental dans le dénouement du roman de Cherbuliez, il existe une autre différence remarquable, déjà mentionnée : le héros de Max du Veuzit pressent très vite l'identité féminine de Frédérick et finit par en être absolument persuadé, bien avant que la vérité ne soit dévoilée. Cette circonstance était sans doute primordiale pour atteindre le but de l'ouvrage, un roman d'amour destiné principalement à un lectorat féminin.

Ainsi, l'on comprend facilement que Norbert commence à développer ses soupçons tout au début de l'histoire, lors du premier cours d'escrime : « Mais quelle surprise éprouva-t-il en saisissant ce mince et fragile poignet d'enfant... Est-il possible d'avoir des attaches si fines, quand on est un homme?... Même un tout petit jeune homme ? » (*Uskow* : 37). Ses soupçons seront bientôt confirmés par de nombreux indices : « Cet enfant a des jambes sans muscles. Quand je le regarde par en bas, il me fait penser à ma jeune sœur » (*Uskow* : 42). Le doute finit par se dissiper quand Frédérick refuse absolument d'enlever ses vêtements mouillés. La pudeur du jeune garçon vient à confirmer, pour le héros, le vrai sexe de l'adolescent.

De ce fait, l'amour que Norbert ressent pour Frédérick est présenté sans équivoque comme un amour entre un homme et une jeune fille dans le récit, où l'on retrouve de nombreux passages qui rehaussent cette circonstance : « Oui, c'était l'impression d'une présence féminine que la voix [de Frédérick] éveillait en lui » et « son cœur se mit à battre à grands coups, car il ne doutait plus que Frédérick ne fût une fille » (*Uskow* : 66 ; 103). Souvent, le narrateur souligne les efforts de Norbert pour ne pas trahir sa passion devant l'héroïne, car ce qui importe pour la romancière, c'est que le lecteur comprenne qu'il n'y a pas d'ambiguïté dans les sentiments du héros :

Vous ne pouvez pas vous rendre compte, Frédérick, de ce que je ressens... jusqu'à quel point mon être est rempli de vous... Il s'arrêta, car des mots d'amour montaient involontairement à ses lèvres et il ne voulait pas laisser voir qu'il avait deviné le secret si orgueilleusement gardé par Frédérick (*Uskow* : 133).

En dehors de toutes les différences signalées jusqu'ici, et sans compter aussi les péripéties, qui diffèrent sensiblement dans les deux ouvrages du fait même qu'elles découlent des différentes conditions d'embauchement du Français par les deux comtes, les plus grands écarts se perçoivent dans le style et l'écriture même du récit. Il ne pouvait être autrement, du moment que *L'étrange petit comte* est un roman d'amour sans prétention, appartenant à un genre très codifié, où le but même de l'histoire est la quête amoureuse. Les personnages présentent la caractérisation plus ou moins stéréotypée de leurs rôles prototypiques. Il n'y pas de profondeur psychologique, pas de véritable évolution animique, pas d'observation des caractères de la part de la romancière, pas de volonté moralisante.

En conséquence, on ne trouve pas dans *L'étrange petit comte* les longues descriptions de la nature, de l'entourage et des lieux, qui foisonnent dans le roman de Cherbuliez avec une complaisance minutieuse, mais hautement évocatrice et émotive. À propos de cette complaisance dans la nature, Eugène Gilbert (1900 : 210) soulignait que l'opposition au naturalisme de Cherbuliez ne l'empêchait pas d'aimer « la nature pour son charme grandiose ou bien ordonné, pour l'élégance des descriptions qu'elle lui suggère : il ne songe point à la considérer comme un "milieu" ». De son côté Montégut (1890 : 205-206) aussi commente ce même trait, en le rapprochant avec la poésie et les connaissances littéraires de l'auteur :

[...] il est facile de reconnaître dans ce roman les traces des grands poètes qui successivement ont hanté l'imagination de M. Cherbuliez. C'est Shakespeare, c'est Goethe, c'est Jean Jacques Rousseau ; telle métaphore subtile ou telle peinture des phénomènes naturels vous fait songer à Henri Heine, et à l'intonation de telle tirade de passion vous reconnaissez l'accent et le mouvement lyriques propres à lord Byron.

On ne trouve pas, non plus, l'analyse psychologique des personnages, ni l'observation de la nature humaine et de ses comportements, ou la réflexion sur la morale et les questions politiques et philosophiques. Le héros de Cherbuliez et l'auteur lui-même par le discours du narrateur s'avèrent des penseurs, divaguant dans les profondeurs de l'âme humaine, dans un roman qui, d'après Édouard Danguin (1875 : 3), « est une œuvre d'observation, d'étude, de détail ». Dans ce contexte, Montégut (1890 : 211) s'émerveille de la profondeur du roman en exclamant : « Que d'ingénieuses combinaison de pensées révèle cet émouvant récit ! ». Dans l'explication qu'il offre sur cette « combinaison de pensées », il rehausse l'érudition de Cherbuliez, son savoir philosophique et politique, ainsi que ses « connaissances ethnologiques », sans lesquelles

[...] il n'aurait pas aussi profondément pénétré les secrets de l'âme slave, et n'eût jamais écrit la page tout à fait hors ligne où, par la bouche du comte Kostia, il met la philosophie politique faisantée de Byzance, ennemie de l'enthousiasme et de l'absolu, en contraste avec la philosophie politique idéaliste des Occidentaux, d'où sont sortis ces deux élans à jamais fameux des croisades et de la Révolution française (Montégut, 1890 : 206).

Pas d'alternance dans la perspective du récit, non plus, comme celle qui se produit dans le roman de Cherbuliez, où le narrateur omniscient alterne avec la voix du héros, en première personne, dans de nombreux passages où Gilbert s'arroge le rôle de narrateur par le biais de sa correspondance ou des entrées de son journal. Ce procédé permet de mettre en exergue et de mieux développer ses observations, sa pensée et les sentiments les plus intimes du personnage.

Pas de dimension transcendante de l'histoire, enfin, que Cherbuliez accorde à son roman en parsemant son discours de réflexions morales et grâce aussi à la présence du père Alexis, un homme rempli de faiblesses humaines, capable, cependant, du plus grand héroïsme²⁷ et qui s'avère peut-être bien, en fin de comptes, le moteur du dénouement heureux de l'histoire en raison de son pacte avec la Sainte Vierge. Pourquoi pas. Après tout, cette fin heureuse arrive au moment où la Vierge lui aurait promis de faire son miracle...

De son côté, l'absence d'une dimension moralisante et même d'un prêtre dans les romans de Max du Veuzit est un choix conscient de sa part, tel qu'elle l'explique dans un entretien publié dans le journal *Ce soir* deux ans avant sa mort : « On ne voit pas non plus de prêtres intervenir dans mes histoires comme dans tant de romans de

²⁷ Cette découverte de la part du lecteur fait partie du sentiment de mystère signalé par Montégut (1890 : 209) comme trait magistral de cet ouvrage de Cherbuliez : « Notre étonnement est extrême lorsque nous découvrons que sous l'enveloppe grotesque du père Alexis se cache une âme de confesseur et de martyr, et que ce fantoche comique, rival en gourmandise du singe Solon, se révèle à nous avec une grandeur épique ».

Delly. [...] Faire la morale ? Le public ne l'admet pas. Je le connais mon public... » (Du Veuzit, 1950 : 4). Pour la romancière, la morale doit être « celle de tout le monde depuis l'avènement du christianisme : respecter ses parents, être franc, savoir se sacrifier pour un idéal ». Or, si les personnages de Max du Veuzit prêchent cette morale « ce n'est jamais en paroles. Ils prêchent d'exemple ». Dans ce contexte, elle tiendra à souligner aussi que ses romans « sont propres » et surtout qu'« ils finissent bien ». Il s'agit, bien entendu, d'une recette infallible du genre pour réussir devant un public qu'elle connaissait si bien et qui lui avait permis de devenir l'écrivain le mieux payé de son temps²⁸ !

Notons, en tout cas, que ce qui abonde dans son roman, ce sont les parties dialoguées du couple, où se suivent les répliques, arrosées de provocations, malentendus, reproches et bouderies, où l'héroïne déploie souvent un esprit railleur, le héros un discours soutenu par la raison, le tout présenté avec un sens de l'humour rafraîchissant.

Ainsi, Max du Veuzit réunit, dans ce roman aussi, les traits qui caractérisent son écriture, signalés par Constans (1999 : 239-240) : « légèreté de ton, humour et ironie, clin d'œil au lecteur dénonçant un lieu commun etc... désignent le jeu de l'écriture. [...] La seule prétention constante de Max du Veuzit est, à coup sûr, de divertir la lectrice ».

Cette finalité de son écriture est, en effet, confirmée par la propre romancière qui l'explique, dans l'entretien mené par René Lelu :

Pourquoi ajouter encore aux misères de ce temps ? Avant la guerre de 1914 presque tous les romans se terminaient par des drames. Depuis, nous en avons trop subi, individuellement et collectivement. Aujourd'hui le public exige des dénouements heureux, positifs. C'est un besoin presque aussi impérieux que l'instinct de conservation. [...] Oui, on lit les feuilletons comme on va au cinéma : pour oublier, pour s'évader... (Du Veuzit, 1950 : 4).

7. Conclusions

L'étude comparée des deux ouvrages que nous venons d'offrir nous semble avoir démontré un lien de parenté raisonnable entre le roman de Max du Veuzit et celui de Victor Cherbuliez, qui permet de confirmer notre hypothèse de départ : l'histoire du comte d'Uskow s'inspire de l'histoire du comte Kostia.

²⁸ Cette affirmation aurait été faite par Grenier, dans son entretien, intitulé « Roger Grenier vous présente Max du Veuzit, le mieux payé des romanciers français », publié en 1951 dans *France Dimanche*, selon le signale Ellen Constans (2007 : 149, en note) dans *Ouvrières des Lettres*.

En fait, il nous semble inconcevable que Max du Veuzit ne connût point *Le comte Kostia*. Il se peut même qu'elle ait vu le film²⁹, du même titre, paru aux grands écrans en 1925. Après tout, il s'agit du roman de Cherbuliez qui, encore de nos jours, reste peut-être le plus connu du grand public. Quoi qu'il en soit, *L'étrange petit comte* ne semble avoir d'autre inspiration que cet ouvrage, les personnages principaux, leur situation et condition, ainsi que le cadre général de la trame se rapprochant au point de s'identifier, tel que nous espérons l'avoir démontré dans cette étude.

Il nous semble tout aussi clair que Max du Veuzit non seulement connaissait le roman de Cherbuliez, mais comptait aussi sur les connaissances de son lectorat pour reconnaître l'origine littéraire de l'histoire qu'elle présentait. De là le titre de l'ouvrage, qui renvoie directement à celui du *Comte Kostia*. Sans doute, le public de son temps n'avait eu aucune difficulté à reconnaître le rapport entre les deux dans le titre même du roman. En avançant dans le récit, le lecteur voit confirmé ce rapport et peut savourer avec délectation, bien avant que l'héroïne ne dévoile son identité à la fin de l'histoire, tout le jeu de malentendus, d'insinuations et de séduction qui s'établit au sein du couple protagoniste, sans possibilité de l'interpréter autrement que comme la quête amoureuse caractéristique du roman sentimental. De là aussi que la romancière ne maintienne pas le mystère jusqu'à la fin du roman, mais le dévoile très tôt dans le récit par le biais des soupçons avérés de son héros. Il s'établit, ainsi, une complicité entre l'écrivaine et son lectorat qui ressemble beaucoup aux procédés employés par Delly, dans des titres comme *Un marquis de Carabas*, *L'héritage de Cendrillon* ou *Ma robe couleur du temps*. En fait, cela se rapproche de l'intertextualité que Figuerola (2011 : 106) commentait dans les romans dellyens, en tant que procédé qui « vise à établir une communion avec le lecteur qui, parce qu'il reconnaît les données intertextuelles, peut plus aisément se sentir enrôlé par les textes ».

Avec une dose généreuse de dédain³⁰, Maupassant considérait *Le comte Kostia* comme un de ces « bons romans d'aventures, de ces romans faits pour charmer l'âme

²⁹ Lors de la sortie du film, la critique loua tout particulièrement l'interprétation des acteurs : « Les scènes de folie de Conrad Veidt et la mort de André Nox peuvent compter parmi les meilleures choses que nous ayons vues à l'écran » (*L'habitué du vendredi*, 1925 : 439). Des années plus tard, René Jeanne offrira une adaptation radiophonique du roman *Le comte Kostia*, qui fut diffusée le 11 février 1942, selon l'annonce la section « Radiodiffusion nationale » du *Journal des Débats politiques et littéraires* (n° 636, 154^e année), du même jour.

³⁰ Comme il ne pouvait être autrement, cette attitude critique de mépris à l'égard de Cherbuliez sera partagée, entre autres, par Zola (1878 : 197) : « J'ai bien peur que le jour où l'Académie aura un romancier à nommer, elle ne choisisse M. Cherbuliez, qui est un élève de George Sand. [...] M. Cherbuliez, sans avoir eu les triomphes de M. Octave Feuillet, est également un auteur aimé des dames. Il est genevois, et il excelle dans l'étude des natures extraordinaires [...]. Naturellement, les intrigues nagent en plein romanesque, la nature intervient comme toile de fond, avec des touches poétiques. Je préfère de beaucoup M. Octave Feuillet, qui au moins reste en France, et prend ses sujets de notre monde,

tendre des femmes ». Il ajoutait avec encore plus d'ironie qu'il s'agissait d'un de ces récits « doucement émouvants où tout est disposé pour plaire [...]. Les scènes violentes attendrissent tant elles sont présentées avec ménagement, le sang versé fait plaisir ; on fond en larmes aux dénouements » (Maufrigneuse, 1883 : 1).

Maupassant avait sans doute raison au moins en cela, que ce roman de Victor Cherbuliez a un charme incontestable et que ce charme-là plait aux femmes, comme le témoigne le fait d'avoir inspiré, bien des années plus tard, une romancière sentimentale à grand succès, qui a remanié à son gré l'histoire du comte Kostia pour mieux l'accommoder au genre qu'elle maîtrisait, le roman d'amour. Il nous semble aussi qu'elle a voulu ainsi rendre hommage à l'écrivain qu'elle admirait.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEAUNIER, André (1899) : « Au jour le jour. Victor Cherbuliez ». *Journal des Débats politiques et littéraires*, 1, 4 juillet.
- BETHLÉEM, Abbé Louis (1928) : *Romans à lire et romans à proscrire*. Paris, Éditions de la Revue des Lectures (10^e édition).
- BRUNETIÈRE, Ferdinand (1885) : « Revue littéraire. L'idéalisme dans le roman ». *Revue des Deux Mondes*, LXIX, 215-225.
- CHERBULIEZ, Joël (1863) : « Littérature-Histoire. *Le comte Kostia*, par Victor Cherbuliez ». *Revue critique des livres nouveaux*, 2^e série : 6^e année, 1-4.
- CHERBULIEZ, Victor (s.d. [1863]) : *Le comte Kostia*. Paris, Nelson Éditeurs.
- CONSTANS, Ellen (1999) : *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- CONSTANS, Ellen (2007) : *Ouvrières des Lettres*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.
- DANGIN, Édouard (1875) : « Les premières : Théâtre du Vaudeville ». *La Comédie*, 10, 3.
- D'HÉROUVILLE, Pierre (1937) : « Max Du Veuzit. *L'étrange petit comte* ». *Études*, 74: 231, 572.
- DU VEUZIT, Max (1936) : *L'étrange petit comte ou L'étrange fils du comte d'Uskow*. Bruxelles, Éditions Espes.
- DU VEUZIT, Max (1950) : « ¿Quel est le feuilleton idéal ? M^{me} Max du Veuzit, championne du roman feuilleton ». Entretien animé par René Lelu. *Ce soir*, 2617, 4, 17 mars.
- FAGUET, Émile (1901) : « Académie Française. Séance publique du jeudi 18 avril 1901. Discours de Réception de M. Émile Faguet ». *Supplément du Journal des Débats*, 1-2, 19 avril.

tandis que M. Cherbuliez ne choisit ses personnages que parmi les Polonais, les Hongrois, les Tyroliens, ce qui lui permet de mentir plus à l'aise ».

- FIGUEROLA, M. Carme (2011) : « Le roman dellyen et les structures du roman populaire : quelques réflexions ». *Le Rocamboles*, 55/56, 91-112.
- FIGUEROLA, M. Carme (2012) : « Présentation ». *L'Ull crític*, 15/16 (Àngels Santa, dir., *Femme et littérature populaire*), 15-18.
- FROMONT, Daniel (2002) : *Max du Veuzit (1876-1952) : une bibliographie critique*. Lille, The Book Edition (coll. Plumes au bout des doigts).
- GILBERT, Eugène (1900) : *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*. Paris, Librairie Plon.
- GUÉRIN, Marie ; & Dominique PAULVÉ (1994) : *Le roman du roman rose*. Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- HOUSSAYE, Henri (1883) : « Les derniers romans de M. Cherbuliez ». *Le Journal des Débats politiques et littéraires*, 3, 17/10/1883.
- LAROUSSE (en ligne) : « Littérature populaire ». *Encyclopédie Larousse*. URL: https://www.larousse.fr/encyclopedia/litterature/litt%C3%A9rature_populaire/176153
- LECOMTE, Georges (1929) : « Centenaire de Victor Cherbuliez. Discours de M. Georges Lecomte au nom de l'Académie Française ». Paris, Académie Française, 31 mai. URL: <https://www.academie-francaise.fr/centenaire-de-victor-cherbuliez-celebre-geneve>
- L'HABITUÉ DU VENDREDI (1925) : « Les films de la semaine ». *Cinémagazine*, 24, 439.
- LE COURRIER DE LA ROCHELLE (1936) : « Bibliographie. Vient de paraître. Max du Veuzit. *L'étrange petit comte. L'étrange fils du comte d'Uskow* ». *Le Courrier de La Rochelle*, 88: 90, 11 novembre, 4.
- MAUFRIGNEUSE (1883) : « M. Victor Cherbuliez ». *Gil Blas*, 5^e année : 1260, 1.
- MONTÉGUT, Émile (1890) : *Dramaturges et romanciers*. Paris, Hachette.
- OLLIVIER, Émile (1901) : « Académie Française. Séance publique du jeudi 18 avril 1901. Réponse de M. Émile Ollivier, membre de l'Académie Française, au discours de M. Émile Faguet ». *Supplément du Journal des Débats*, 2, 19 avril.
- ORAN-MATIN (1936) : « Vient de paraître. *L'étrange petit comte. L'étrange fils du Comte d'Uskow* par Max du Veuzit ». *Oran-Matin*, 5^e année : 1794, 5.
- PAILLERON, Marie-Louise (1922) : « François Buloz et ses amis : VI. Les littérateurs de l'Empire. Victor Cherbuliez ». *Revue des Deux Mondes*, 835-871.
- PELLISSIER, Georges (1899) : « L'école idéaliste », in Petit de Julleville (dir.), *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, [Tome VIII : *Dix-neuvième siècle. Période contemporaine (1850-1900)*]. Paris, Armand Colin & C^{ie} Éditeurs, 179-183.
- PÉTRUS (1875) : « Théâtres ». *Le journal pour tous*, 28, 444, 23 avril.
- PRÉVOST-PARADOL (1863) : « Variétés. Romans et Voyages ». *Journal de Débats politiques et littéraires*, 2-3, 03 avril.
- ROSENFELD, Michael (2019) : « Écrire et escamoter l'amour entre hommes sous le Second Empire : *Monsieur Auguste* et *Le Comte Kostia* ». *Littératures*, 81, 119-129. URL : https://www.academia.edu/42384169/%C3%89crire_et_escamoter_l_amour_entre_hommes_sous_le_Second_Empire_Monsieur_Auguste_et_Le_Comte_Kostia

- SANTA, Àngels & M. Carme FIGUEROLA (2014) : « Présentation ». *L'Ull crític*, 17/18 (Àngels Santa & M. Carme Figuerola, dir., *Les romancières sentimentales : nouvelles approches, nouvelles perspectives*), 15-18.
- SUMPF, Alexandre (2017) : « Louise Weiss, féministe des années 1930 », in *L'Histoire par l'image*. URL: <https://histoire-image.org/fr/etudes/louise-weiss-feministe-annees-1930>
- ZOLA, Émile (1878) : « Le roman contemporain. Étude par M. Émile Zola ». *Le Figaro. Supplément Littéraire du dimanche*, 4^e année : 51, 197-199, 22 décembre.

L'écriture en français à travers l'appréhension d'un nouveau genre textuel : l'audiodescription

Raquel SANZ-MORENO

Universitat de València

Raquel.Sanz-Moreno@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0861-6665>

Resumen

En este artículo analizamos la apropiación por parte del alumnado de un nuevo género textual: la audiodescripción. Partimos de la aplicación de una secuencia didáctica en clases de francés como lengua extranjera (FLE) de una escuela oficial de idiomas, cuyo objetivo era la elaboración de un guion de audiodescripción mediante regulaciones externas (modelos de guiones en francés y en español). Esta investigación cualitativa se centra en el estudio de los productos iniciales y finales, es decir, los textos elaborados en francés por el alumnado, así como de un cuestionario final para determinar su percepción respecto a este nuevo género. El alumnado establece una relación directa entre los modelos, sus características discursivas, estructurales y lingüísticas y sus producciones escritas finales.

Palabras clave: audiodescripción, producción escrita, género discursivo, francés lengua extranjera (FLE).

Résumé

Dans cet article, nous analysons l'appropriation par les élèves d'un nouveau genre textuel : l'audiodescription. Nous partons de l'application d'une séquence didactique dans des classes de français langue étrangère (FLE) d'une école officielle de langues, dont l'objectif était l'élaboration d'un scénario d'audiodescription au moyen de régulations externes (modèles de scénarios en français et en espagnol). Cette recherche qualitative analyse les produits initiaux et finaux, c'est-à-dire les textes produits en français par les élèves, ainsi qu'un questionnaire final pour déterminer leur perception de ce nouveau genre. Les étudiants établissent une relation directe entre les modèles, leurs caractéristiques discursives, structurelles et linguistiques et leurs productions écrites finales.

Mots clé: audiodescription, production écrite, genre discursif, français langue étrangère (FLE).

Abstract

In this article we analyze students' appropriation of a new textual genre: audio description. We start from the application of a didactic sequence in French as a foreign language

* Artículo recibido el 11/07/2022, aceptado el 25/10/2022.

(FLE) class in an official language school, whose objective was the elaboration of an audio description script by means of external regulations (models of scripts in French and Spanish). This qualitative research focuses on the study of the initial and final products, i.e. the texts produced by the students in French, as well as a final questionnaire to determine their perception of this new genre. The students establish a direct relationship between the models, their discursive, structural, and linguistic characteristics, and their final written productions.

Keywords: audio description, writing, discursive genre, French foreign language (FLE).

1. Introduction

De nos jours, l'enseignement de l'écriture en langue étrangère est étroitement lié à l'appréhension par nos élèves de différents genres discursifs que nous trouvons dans des contextes de communication réelle. Le but étant de former des citoyens qui participent activement dans la société et qui peuvent communiquer dans la langue qu'ils apprennent, les élèves doivent, par conséquent, non seulement (re)connaître les genres discursifs que nous employons habituellement (tant en L1 qu'en L2), mais aussi pouvoir les reproduire de façon adéquate. Ainsi, les professeurs utilisent souvent des textes modèles de genres discursifs divers qui servent de guides pour les élèves dans leurs productions.

Au long de ces pages, nous présentons une recherche sur le processus d'appréhension d'un genre textuel concret et *a priori* inconnu par des élèves des niveaux B2 et C1 d'une école de langues de Valencia. Nous avons utilisé la séquence didactique en tant qu'« outil de travail scolaire au service de la production orale et écrite » (Dolz et Gagnon, 2008: 190) dont l'objectif principal était la rédaction d'un scénario d'audiodescription en français. À travers l'analyse des productions initiales et finales des participants à ce projet, nous cherchons à déterminer comment les élèves ont appréhendé un nouveau genre discursif auquel ils se confrontent pour la première fois, en se servant (ou non) des différents modèles présentés par la professeure. Deux questions guident notre recherche :

- Les étudiants suivent-ils les normes d'écriture du genre textuel étudié dans la deuxième production (dans ce cas, la tâche finale) ?
- Les modifications introduites dans la deuxième production améliorent-elles le texte final ?

Dans cet article, nous abordons, en premier lieu, l'audiodescription en tant que nouveau genre textuel exploitable en cours de langues, en présentant les travaux qui précèdent celui-ci et qui l'abordent comme une motivante ressource didactique déjà utilisée en cours de langues étrangères. Nous expliquerons ensuite les caractéristiques principales de la méthodologie que nous avons suivie dans ce projet : les matériels choisis et leurs caractéristiques, le contexte, les documents qui nous ont servis comme instruments de collecte de données et les phases de la recherche. Finalement, nous

présenterons les résultats obtenus et, en guise de conclusion, les atouts d'utiliser l'audiodescription en cours de Français Langue Etrangère (FLE).

2. L'audiodescription : un genre textuel particulier

Un genre est un construit historique résultant d'une pratique et d'une construction sociale (Dolz *et al.*, 2008 : 42). Ainsi, lors de l'apprentissage et de l'enseignement de la production de textes, il est nécessaire de tenir en compte non seulement les caractéristiques de la situation de communication dans laquelle les textes sont ancrés, mais aussi l'organisation et les règles qui régissent leur textualité, le but étant de créer un tout cohérent (Marmy *et al.*, 2018 : 288). Les textes qui se présentent dans des situations de communication déterminées ont, malgré leur diversité, des régularités qui culturellement sont reconnues comme appartenant au même genre. Dans ce sens, Zayas (2012) indique que les genres possèdent des caractéristiques stables, reconnaissables, et de ce fait, qui peuvent se reproduire. Il déduit trois caractéristiques essentielles de tout genre textuel :

- Chaque genre s'associe à un type d'échange verbal dans une sphère d'activité sociale déterminée.
- Les parlants ou scripteurs sélectionnent le genre de conformité avec le type d'activité qu'ils vont réaliser avec le langage dans une situation communicative déterminée.
- Les genres possèdent des formes typiques relativement stables (en ce qui concerne le thème, le style verbal et la composition) qui reflètent les caractéristiques de l'interaction.

Selon cet auteur, un genre textuel particulier présente certains éléments récurrents qui le caractérisent. En premier lieu, nous trouvons les divers éléments de la situation communicative en question : les participants, la relation entre eux, la finalité de l'interaction, la sphère institutionnelle, le thème, etc. Ensuite, les genres se caractérisent par une structure suivant laquelle les contenus sont organisés. Et finalement, il faut aussi tenir en compte les formes linguistiques qui reflètent dans le texte les facteurs de l'interaction.

L'audiodescription (AD) consiste à décrire les éléments visuels d'une œuvre cinématographique au public non-voyant et malvoyant, pour lui donner les éléments essentiels à la compréhension de l'œuvre : décors, personnages, actions, gestuelle, etc. (Morisset & Gonant, 2008 : 1). Cette modalité d'accessibilité aux différents produits culturels audiovisuels a été traditionnellement intégrée dans le cadre des études sur la traduction, mais nous considérons que l'AD s'avère une potentielle ressource pédagogique qui ne devrait pas être négligée dans le cadre de la didactique des langues, et plus particulièrement, en classe de FLE. En effet, grâce à ses caractéristiques, l'AD permet de travailler les quatre modes de communication établis récemment par le Conseil de l'Europe (2020 : 30) : la réception, la production, l'interaction et la médiation en cours

de langues. Comme le démontrent de nombreux travaux précédents que nous présenterons dans cet article, l'AD peut contribuer au développement des compétences langagières communicatives, tant à l'écrit qu'à l'oral, possédant de même un évident composant culturel exploitable en cours, étant donné que l'audiodescripteur s'érige souvent en tant que médiateur interculturel (Sanz-Moreno, 2017 : 555).

Pouvons-nous affirmer que l'AD constitue en soi un genre textuel ? Nous considérons que la réponse à cette question doit être affirmative puisque, comme nous allons voir, elle présente des caractéristiques propres qui nous permettent de l'exploiter comme une ressource pédagogique en cours de FLE et qui la conforment comme un nouveau genre textuel. Suivant Zayas (2012), nous partons de l'analyse des particularités de la situation communicative dans laquelle l'AD peut se présenter. Les participants dans ce contexte communicatif particulier sont, d'une part, l'audiodescripteur, médiateur interlinguistique et interculturel (Sanz-Moreno, 2017), qui assure la communication entre les images qui apparaissent sur l'écran (et les sons qui ne sont pas facilement identifiables) et les récepteurs. Dans la plupart des cas, l'AD constitue un texte préalablement écrit pour être lu et inséré dans la bande-son d'un produit audiovisuel. L'audiodescripteur doit choisir les éléments qu'il considère essentiels à la compréhension (personnages, décors, temps, actions, référents culturels, etc.). C'est pour cette raison qu'elle a été traditionnellement considérée comme une traduction intersémiotique, où la fonction de l'audiodescripteur consiste à traduire « *visuals into words providing complementary information regarding the where, who, what and how of a given audiovisual excerpt* » (Lertola, 2019 : 47). D'autre part, les autres participants sont les destinataires de l'AD, des personnes aveugles ou malvoyantes qui veulent non seulement comprendre, mais aussi partager l'expérience cinématographique au même moment que des personnes voyant normalement. De plus, ils vont écouter l'AD dans une salle de cinéma à travers leurs téléphones portables avec une piste mp3. Le sujet dépend en grande mesure de la thématique du produit audiovisuel que l'on audiodescrit. En ce qui concerne le domaine d'utilisation, normalement les personnes aveugles ou malvoyantes utilisent l'AD au cinéma ou à la maison.

La structure de l'AD est conditionnée par celle du film, puisque l'AD est toujours subordonnée à l'image et au son de celui-ci. En ce qui concerne les formes linguistiques normalement employées dans un scénario d'AD, les normes sur AD françaises et espagnoles (AENOR, 2005 ; Morisset & Gonant, 2008) déterminent que les AD se réalisent à la 3^e personne du présent de l'indicatif ; les adjectifs doivent être bien présents puisque le texte doit présenter un vocabulaire riche et précis, de façon à décrire avec précision pour que les destinataires aient une idée très proche de ce qui apparaît dans le film. Les expressions « on voit » ou « nous pouvons voir » doivent s'éviter à tout prix.

3. L'audiodescription en cours de langues

Le doublage, le sous-titrage (inter et intralinguistique) et le *voice-over*, entre autres, sont des modalités de traduction audiovisuelle qui s'utilisent de plus en plus dans les cours de langues étrangères (Talaván, 2020) depuis, au moins, les vingt dernières années¹. Cependant, l'AD étant une modalité relativement récente d'accessibilité, elle commence à y être employée, bien que son application ne soit pas encore très répandue dans les cours de langues, et particulièrement, de FLE.

La plupart des projets qui se penchent sur l'AD comme outil didactique utilisé en cours de langues exploitent sa potentialité dans l'amélioration de la production orale. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'AD est un texte écrit, subordonné aux images et aux sons du film, qui doit être oralisé et intégré dans sa bande-son (AENOR, 2005). Le texte d'un scénario d'AD doit être lu, enregistré et inclus dans la bande-son originale (bien qu'il existe aussi l'AD en direct ou semi-direct, surtout au théâtre ou autres spectacles comme le ballet ou l'opéra). Pour cette raison, nombreuses sont les chercheuses qui ont mené à terme des projets focalisés sur l'emploi de l'AD pour développer la compétence en expression orale en langues étrangères.

Ainsi, les auteurs Ibáñez & Vermeulen (2015a, 2015b, 2015c) ont créé et développé une application pour les téléphones portables destinée à des étudiants espagnols qui apprenaient l'anglais. Le projet intitulé *Videos for Speaking* (VISP), poursuivait l'amélioration de l'expression orale, l'acquisition du lexique et le développement de la compétence interculturelle. De même, Talaván et Lertola (2016) ont développé le projet *RECORDS*, visant aussi le développement de l'expression orale. Les auteures ont observé un progrès dans la maîtrise de la grammaire, une extension du vocabulaire utilisé et une augmentation de la confiance des élèves dans leur maîtrise de l'anglais. Navarrete (2018) mène aussi un projet en utilisant l'AD en classe d'espagnol pour des élèves anglais. Elle réalise un test d'évaluation qui inclut la prononciation, l'intonation, la fluidité, le vocabulaire et la grammaire, et constate une amélioration des compétences orales des étudiants, même si son échantillon n'est pas très représentatif, car elle ne compte que sur six élèves.

Les projets qui étudient l'AD comme ressource didactique qui cherche à travailler l'écriture ne sont pas très nombreux. Dans ce sens, les chercheuses Ana Ibáñez Moreno et Anna Vermeulen sont les responsables du projet ARDELE, qui se penche sur l'application de l'AD dans l'apprentissage et l'enseignement de l'espagnol langue étrangère à l'Université de Gand. Elles analysent le développement des compétences lexicales et phraséologiques (2013), l'amélioration des habiletés langagières intégrées (lecture, écriture, écoute et production orale) (2014) et le progrès dans le développement des compétences interculturelles (2017). De même, Walczak (2016) présente les résultats d'une étude visant à examiner l'influence des films ayant AD sur l'acquisition

¹ Pour une révision exhaustive de tous ces travaux, consulter Lertola (2019).

de vocabulaire en langue étrangère chez les apprenants de l'école primaire avec et sans déficience visuelle. Son étude confirme la valeur éducative de l'AD.

Les résultats de tous ces projets sont encourageants, l'AD résultant un outil pédagogique innovateur et très motivant, qui prouve son efficacité en cours de langues et qui contribue à la prise de conscience de la part des étudiants de l'importance de l'accessibilité à la culture de personnes non-voyantes et malvoyantes.

Dans le même sens, Calduch & Talaván (2017) se penchent sur l'expression écrite et orale dans un projet d'application de l'AD en cours d'espagnol visant la description de deux annonces touristiques sans dialogues. Les objectifs étaient d'encourager la réflexion sur le choix lexicale pour décrire des images avec une grande précision et variété (richesse lexicale), ainsi que d'observer si ces tâches aidaient le développement syntaxique. Justement la chercheuse Noa Talaván mène un projet intitulé TRADILEX dont la finalité est d'employer la traduction audiovisuelle pour développer toutes les compétences communicatives en langues étrangères de façon intégrée (réception, production et médiation).

Il faut, tout de même, signaler, que les projets que nous avons expliqués ci-dessous ont été réalisés pour des cours d'anglais ou d'espagnol langue étrangère. De même, ils visent des classes de langues à l'université. Cependant, le projet que nous présentons dans cet article inclut l'AD en cours de FLE et dans une école de langues, ce qui constitue une nouveauté par rapport aux divers travaux publiés précédemment. Notre objectif principal est de focaliser sur l'amélioration de la production écrite en français de nos élèves à travers l'appréhension d'un nouveau genre textuel, ce qui n'empêche pas la réalisation d'une série d'activités communicatives en français qui visent aussi la réception, l'interaction et la médiation.

4. Méthodologie

Le point de départ de notre recherche c'est l'application en cours d'une séquence didactique (SD) pour FLE intitulée « Le cinéma pour tous » dont le but principal était la rédaction individuelle d'un scénario d'AD en français². Selon Dolz & Gagnon (2008: 190), la séquence didactique se présente « comme un outil permettant une meilleure compréhension de ce qui fait obstacle à l'oral et l'écriture de manière à favoriser un contrôle conscient des processus impliqués dans la production orale ou dans la rédaction d'un texte ». Notre séquence didactique proposait des activités en relation avec l'AD, présentait divers modèles de scénarios d'AD en français et en espagnol, une grille de planification pour la production écrite, ainsi qu'une *check-list*

² La séquence a été créée par l'auteur de cet article et Benilde Rodríguez López, professeur à l'école de langues de Saidia (Valencia), qui l'a appliquée en cours, et à laquelle je remercie son implication personnelle dans ce projet.

élaborée par la professeure en collaboration avec les élèves³.

Ce projet a été développé au cours de quatre classes de FLE des niveaux B2 et C1 selon le CECRL (2001) de l'école de langues de Saldia à Valencia. La séquence didactique s'organisait en quatre séances de 100 minutes, qui comportaient des activités de réception, de production (principalement écrite) et d'interaction linguistique, ainsi que la mise en commun des réflexions autour de l'AD en tant que genre discursif particulier à découvrir.

Les scènes choisies pour élaborer le scénario d'AD étaient, d'une part, la première scène de *Minuit à Paris* de Woody Allen (2011) qui ne présente pas de dialogues et qui montre les différents lieux emblématiques de Paris. Pour la production finale, les élèves devaient décrire la première scène du film *Odette Toulemonde* d'Eric-Emmanuel Schmidt (2007), qui se déroule à Bruxelles et qui n'a pas beaucoup de dialogues. Les deux scènes ne dépassaient pas les trois minutes de durée. Nous avons utilisé les versions en français des deux films, étant donné que l'AD doit être rédigée dans la même langue parlée dans le produit audiovisuel.

Les différentes phases de la séquence sont présentées ci-dessous:

1 ^e phase	- Activité visant la connaissance de la cécité à partir d'une vidéo sans images - Présentation de la séquence didactique et de ses objectifs
2 ^e phase	- Écriture du texte initial : premier scénario d'AD <i>sans régulations externes</i>
3 ^e phase	- Analyse d'une AD d'un point de vue pragmatique : <ul style="list-style-type: none"> ▪ Attentes des destinataires ▪ Texte subordonné aux images et au son ▪ Débuts - Explication et analyse de la structure prototypique d'un scénario d'AD - Explication des aspects linguistiques <ul style="list-style-type: none"> ▪ Présent de l'indicatif ▪ 3^e personne ▪ Adjectifs qualificatifs
4 ^e phase	Écriture d'un texte final <i>avec régulations externes (check-list)</i> - Planification - Mise en texte - Révision

Tableau 1. Description des différentes phases de la recherche

À partir des directives françaises sur l'AD (Morisset & Gonant, 2008), nous

³ Bien que l'AD est un recours didactique polyvalent qui sert à travailler de nombreuses compétences de façon intégrée, dans ce projet nous avons focalisé sur la production écrite ; les élèves ont manifesté leur intérêt de travailler la production orale moyennant les enregistrements des ADs, ce qui fera l'objet de futures recherches.

avons créé une *check-list* qui reprenait les questions que les étudiants devaient se poser lors de la tâche scripturale. Ils devaient obligatoirement s'en servir, la *check-list* pouvant être utilisée en tant que guide, base de réflexion et liste de vérification au long du processus d'écriture : dès la planification, dans la mise en texte, et finalement lors de la révision. Mais la *check-list* sert également comme instrument d'auto-évaluation et d'évaluation par l'enseignante. Il faut tenir en compte que l'évaluation de la production écrite à l'École de Langues de Valencia pour les niveaux des participants implique que les élèves soient capables de produire des textes d'une certaine longueur, très organisés et présentant assez de détails sur des sujets généraux. Les élèves doivent employer un large éventail de ressources linguistiques de la langue écrite, et adapter efficacement le registre et le style à la situation de communication (Generalitat Valenciana, 2021 : 54). Toutes ces considérations ont été incluses dans la *check-list*.

Pour mener cette étude, nous avons utilisé le programme de recherche et d'analyse qualitative *Atlas.ti*, qui nous a permis d'analyser les productions écrites en établissant différentes catégories d'analyse avec un traitement quantitatif des données obtenues. Les différentes catégories étudiées et que nous présentons ci-dessous sont :

- Les erreurs pragmatiques (inclusion d'informations sur le son et expressions inadéquates comme « nous voyons »).
- Le début du texte.
- La structure.
- Emploi du présent de l'indicatif et de la 3^e personne.
- Emploi d'adjectifs (qualificatifs ou attributs).

Notre recherche porte sur les produits initiaux et finaux créés par les élèves, où ils étaient confrontés à la tâche de l'écriture et aux différentes phases qui la composent : planification, mise en texte et révision. Les scénarios d'AD montrent le processus d'appropriation des modèles et le progrès dans l'écriture de ceux-ci, et nous permettent d'analyser les transformations textuelles et les révisions que les élèves introduisent dans leurs productions écrites. À part les tâches de production proprement dites, les élèves ont aussi analysé des modèles de scénarios d'AD, en français et en espagnol, d'un point de vue discursif, structurel et linguistique. Finalement, les élèves ont rempli un questionnaire afin de déterminer leurs impressions sur l'emploi de l'AD comme ressource pédagogique en cours de FLE.

5. Résultats

5.1. Profil des participants

Comme il s'agit d'une école de langues pour adultes⁴, le profil des participants est particulier : les élèves sont tous des personnes qui, souvent, travaillent. De ce fait, l'assistance est parfois erratique. Nous signalons tout de même que trente-huit

⁴ L'inscription est permise à partir de 16 ans.

personnes ont rédigé le premier scénario d'AD, et trente-trois ont rendu la tâche finale et ont rempli le post-questionnaire. Nous considérons qu'il s'agit d'un échantillon assez nombreux et représentatif.

La moyenne d'âge des trente-huit participants est de 42,8 ans. En ce qui concerne le niveau d'études, dix-sept participants ont une licence, tandis que dix ont un doctorat et six un master. Seulement cinq ont un niveau d'études élémentaires (correspondant au Baccalauréat). Nous signalons, tout de même que, bien qu'ils soient en cours de B2 et de C1 de FLE à l'école de langues, ils ont étudié en moyenne six années de français à cette même école, au lycée ou à l'université.

Pour ce qui est la connaissance préalable de l'AD, dix-sept élèves manifestent qu'ils ne savent pas en quoi consiste cette modalité d'accessibilité, et bien que certains se lancent à en donner une définition, seulement sept sont capables de la définir correctement, puisque certains la confondent avec l'utilisation d'audiolivres ou du sous-titrage pour sourds ou malentendants. La plupart des participants (28) n'ont jamais vu un film audiodécrit, ni en espagnol ni en français. Toutes ces données nous permettent d'inférer que l'AD est un genre discursif plutôt inconnu de nos participants et qu'ils l'abordent pour la première fois, surtout en ce qui concerne sa production écrite.

5.2. Analyse des productions de scénarios d'audiodescription

5.2.1. Les premières productions sans régulations externes

Lors des premières productions, nous avons trouvé de nombreuses erreurs pragmatiques qui sont directement en relation avec la considération du destinataire de ce nouvel genre textuel : l'audiodescripteur doit tenir en compte les particulières caractéristiques des récepteurs, qui ne peuvent pas accéder aux images à cause d'un handicap. De ce fait, le texte du scénario d'AD doit éviter des expressions comme « nous voyons » ou « on peut voir », puisque le récepteur peut se sentir mal à l'aise face à ces expressions (et ce en français et en espagnol) (Morisset & Gonant, 2008 : 4). Cependant, avant l'analyse de modèles de scénarios, les participants ont utilisé ce genre d'expressions avec beaucoup de fréquence. A titre d'exemple, nous avons repéré les expressions suivantes : « on peut apercevoir », « on peut trouver », « nous trouvons », « on peut observer », « on peut voir », « on voit », « nous voyons » etc. En général, ces expressions ont été utilisées dans plus de la moitié des textes et en 24 occasions (Figure 1).

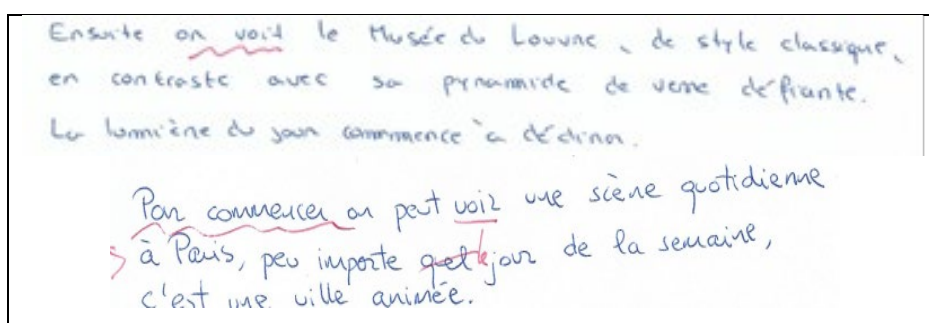


Figure 1. Erreurs pragmatiques. Références à la vue.

Bien que, comme nous l'avons dit, il ne s'agit pas d'une erreur linguistique en soi, il s'agit d'une erreur pragmatique qui dérive de la méconnaissance non seulement du genre mais aussi des besoins des destinataires; afin de créer un texte adéquat à ceux-ci, il est nécessaire d'éliminer ces références dans les textes définitifs.

Dans le même sens, nous avons aussi trouvé des références explicites au son, en particulier, à la musique jazz de la première scène (Figure 2). Les destinataires des AD sont aveugles ou malvoyants, mais pas sourds. Ils entendent la musique et les dialogues, c'est pourquoi ce n'est pas nécessaire de les expliciter (Morisset & Gonant, 2008:3), puisque ceci, à nouveau, peut ne pas être bien interprété par les récepteurs. Seuls les sons dont l'origine est inconnue doivent être expliqués dans le scénario d'AD.

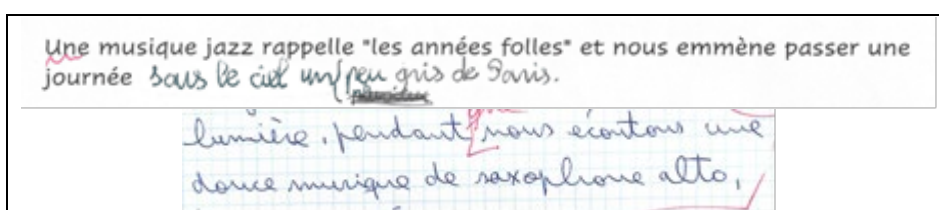


Figure 2. Erreurs pragmatiques. Références au son.

D'autres élèves n'ont pas compris qu'ils devaient penser aux destinataires réels de l'AD et pas à la professeure. Ils ont donc décrit la scène comme s'il s'agissait d'une production traditionnelle adressée à un correcteur, en apportant des données qui ne sont pas nécessaires dans l'AD (Figure 3)

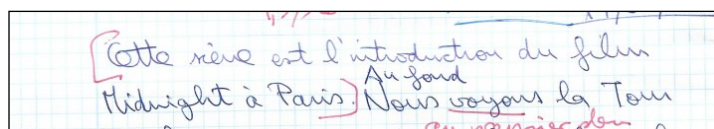


Figure 3. Débuts incorrects

En ce qui concerne le début des textes d'AD, certains étudiants ont utilisé le présentatif « c'est », alors que le scénario d'AD c'est un texte narratif descriptif qui doit raconter ce qui se passe dans la scène. Nous avons aussi repéré que certains élèves ont fait référence au directeur du film, en incluant les expressions que nous trouvons dans la Figure 4 (« le directeur montre », « le metteur en scène illustre »). L'incidence n'est pas nombreuse (uniquement six cas), mais ces erreurs sont bien présentes dans cette première production.

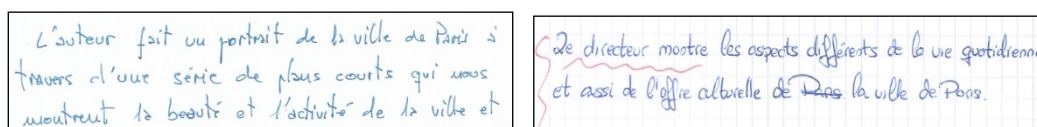


Figure 4. Références au directeur

Pour ce qui est la structure du texte, certains étudiants ont compris qu'il s'agissait d'élaborer une énumération des bâtiments historiques qui apparaissaient et pas de

rédigé un texte narratif cohérent et subordonné à l'image. Dans ce sens, ils se sont limités à présenter une liste sans qu'il y ait une relation entre les différents plans de la scène (Figure 5) :

Ce sont des scènes actuelles et quotidiennes de Paris, avec du beau temps:

(1) Paris depuis les quais du Seine, avec la tour Eiffel et le pont Alexandre III; (2) La place François 1er; (3) un espace jardin très organisé à côté du Seine; (4) Vue surélevée de Paris; (5) Le Moulin Rouge; (6) La place de la Concorde; (7) avec l'Arc de Triomphe arrière; (7) la même place, mais avec le bâtiment de l'Assemblée Nationale; (8) Du Pont des Arts vers le pont Neuf, des bateaux pleins de touristes; (9) la rue de la Bône, avec le Sacre Coeur en arrière-plan; (10) l'intersection ~~de~~ entre la rue Galande et la rue Saint-Julien le Pauvre; (11) l'île de la Cité, avec l'église Notre-Dame; (12) le restaurant Fouquet's dans des Champs-Élysées; (13) le jardin des Tuileries et son

- On se trouve dans une avenue, entourées par arbres en ligne.
- On a une large vue sur la ville du haut d'une colline.
- On est en face de Moulin Rouge
- On voit les Champs Élysées et l'Arc du Triomphe à la fin de la rue plein de trafic.
- La Place de la Concorde a beaucoup de voitures autour des statues et l'église de la Madeleine au bout.

Figure 5. Énumération

De même, trois élèves n'ont pas considéré qu'il s'agissait d'un texte qui doit être subordonné à l'image et au son, et ont présenté un scénario d'AD trop long, sans tenir en compte la limite imposée par la musique et les images. Ceci nous semble logique étant donné que, normalement, dans les consignes des productions écrites demandées en cours de FLE, on inclut une limite de nombre de mots, ce qui n'est pas le cas quand on rédige un scénario d'AD, ce qui a pu entraîner que les élèves ne sachent pas exactement comment structurer leurs textes et quelles étaient les informations qu'ils devaient inclure dans le scénario d'AD. Au fait, la limite des mots en AD vient déterminée par les espaces de silence que présente le film (dialogues, musique, etc.), mais n'est pas explicite.

En ce qui concerne les aspects linguistiques proprement dits, nous avons analysé d'abord l'emploi du temps verbal. Nous n'avons pas repéré beaucoup d'erreurs. En général, les élèves ont décrit au présent de l'indicatif, suivant la norme française sur l'AD. Certains participants ont utilisé (très exceptionnellement), des temps du passé

(voir Figure 6).

Depuis Montmartre jusqu'à l'Arc du Triomphe le trafic inonda la ville.

Figure 6. Emploi du passé

Cependant, dans de nombreuses occasions, les élèves ont employé la 1^e personne du pluriel (« nous ») ou la 3^e personne du singulier (« on »), alors que lorsque nous rédigeons un scénario d'AD, nous devons employer la 3^e personne du singulier ou du pluriel (il/ils, etc.). Ceci a été sûrement produit par les multiples occasions dans lesquelles les élèves ont employé les expressions « nous voyons » etc., qui semblent vouloir inclure les destinataires dans la narration, alors que ce n'est pas adéquat dans la rédaction des scénarios d'AD.

Le chemin vers Montmartre est incliné et tandis que nous montons, la ville reste à nos pieds. Grâce à cette promenade nous faisons un arrêt au Moulin Rouge pour profiter du théâtre et nous reposer. Après, nous allons près des Champs Elysees, et, cette fois-ci, nous observons au fond c'est l'Arc des Triomphe.

Figure 7. Emploi de la 1^e personne du pluriel

Finalement, en ce qui concerne l'emploi d'adjectifs (qualificatifs, attributs) pour illustrer les descriptions, nous avons repéré 271 adjectifs dans les trente-huit productions écrites. Il faut souligner que la scène choisie pour réaliser la première production était plus longue que la première (2'52'') et il y avait de nombreux éléments à décrire. Il s'agissait d'une scène descriptive, sans dialogues, où les élèves pouvaient décrire avec beaucoup de détails ce qu'on voyait à l'écran. De toute façon, nous avons observé que des trente-huit productions, dix n'ont employé aucun adjectif, ce qui nous fait penser que les auteurs de ces vingt-huit productions ont compris que le genre discursif auquel ils se confrontaient était narratif et qu'il fallait employer des adjectifs pour décrire, mais les autres dix ne l'ont pas compris ou, au moins, ne l'ont pas reflété dans leurs productions.

L'adéquation des textes au genre textuel étudié est fondamentale et, pour ce faire, la connaissance des normes est importante. Ainsi, la plupart des textes présentaient une longueur adéquate, et en tout cas, les élèves ont su rédiger de longs textes ; cependant ceux-ci ne présentaient pas une structure adéquate au genre étudié ni de nombreux détails, les adjectifs étant absents dans de nombreuses productions. Pour finir, les textes ne s'adaptaient ni aux destinataires ni au contexte de communication.

5.2.2. Productions finales avec régulations externes

Après l'analyse de modèles de scénarios d'AD ainsi que de la mise en commun de la première production, les résultats de la production finale ont été très différents.

Le nombre d'erreurs pragmatiques a considérablement baissé. Nous n'avons repéré aucune expression du type « nous voyons » dans les trente-trois productions finales. Cependant, dans trois occasions, les élèves ont fait référence au son, et particulièrement aux dialogues entre les deux personnages de la scène choisie (Figure 8).

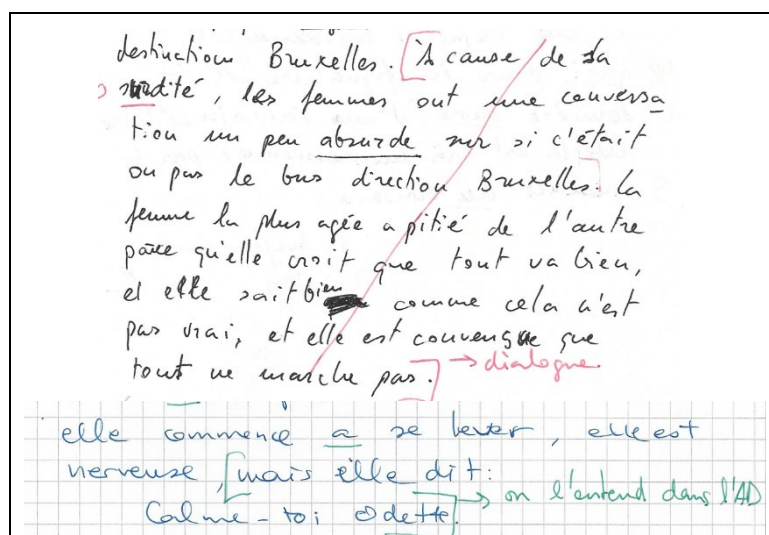


Figure 8. Références explicites aux dialogues

Ceci est sûrement dû au fait que la production initiale ne présentait pas de dialogues, alors que la production finale en présentait (bien qu'ils étaient très courts). Les élèves ont, à nouveau, perdu de vue les besoins des destinataires qui, comme nous l'avons déjà expliqué, écoutent le dialogue parfaitement. Il n'est donc pas nécessaire de le reproduire dans le scénario d'AD.

Nous n'avons repéré aucun début de texte avec le présentatif « c'est »; au contraire, les débuts des scénarios écrits dans cette deuxième production correspondent à des textes narratifs et descriptifs, en consonance avec le genre textuel étudié.

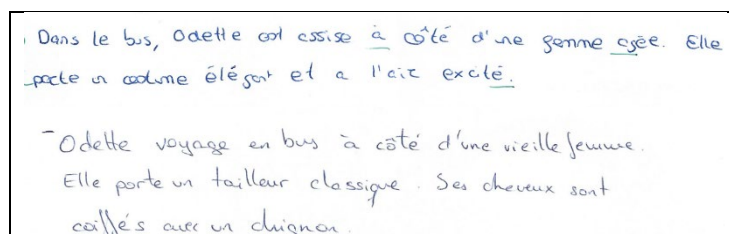


Figure 9. Débuts corrects

En général, les productions finales ont respecté l'ordre des images et le temps dont ils disposaient pour inclure les explications de l'AD. La structure ressemble plus cette fois-ci à un texte narratif-descriptif, en introduisant aussi des connecteurs

temporels.

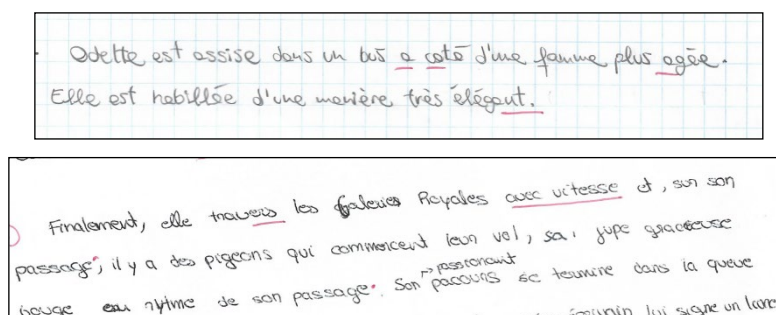


Figure 10. Structure

Les élèves ont employé le présent de l'indicatif à la 3^e personne et n'ont plus utilisé le « nous » ou le « on ».

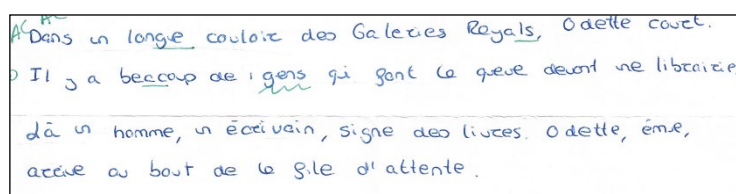


Figure 11. Emploi de la 3^e personne

Pour ce qui est l'emploi d'adjectifs, nous avons repéré 242 adjectifs dans les trente-trois productions écrites. Cette fois-ci, toutes les productions présentaient des adjectifs, ce qui montre que les élèves ont compris que les destinataires ont besoins de détails dans les descriptions pour se faire une idée plus claire de ce qui apparaît sur l'écran. De plus, les élèves ont réussi à les écrire correctement et à faire les accords (genre - nombre) pertinents, sans fautes.

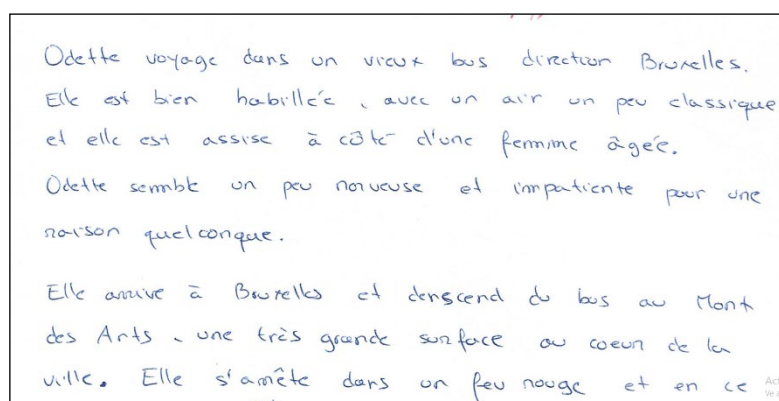


Figure 12. Abondance d'adjectifs

Il faut tenir en compte que la scène choisie était nettement plus courte (2 minutes 12 sec) et qu'elle présentait plus d'actions que de plans descriptifs. Malgré ceci, toutes les productions ont inclus des adjectifs qui servent à illustrer beaucoup mieux et

à décrire avec beaucoup plus de détails.

Dans le cas des dernières productions, les participants ont démontré qu'ils pouvaient écrire des textes longs présentant de nombreux détails (des adjectifs qualificatifs écrits et accordés correctement) ; de même, cette fois-ci, ils ont respecté l'ordre des images et ont bien structuré leurs textes. Finalement, ils ont compris les besoins de leurs destinataires et ont omis les références explicites au sens de la vue.

5.3. Perception des participants sur l'audiodescription comme ressource pédagogique en cours de FLE

A la fin de ce projet, nous avons demandé aux élèves de remplir un questionnaire dont le but était de déterminer leur perception sur l'AD en tant qu'outil pédagogique en cours de FLE. 23 élèves ont répondu à toutes les questions dont nous analysons les réponses ci-dessous.

Tous les élèves ont trouvé l'expérience motivante. Les raisons qui ont été avancées sont que l'AD a été perçue comme une façon différente d'accéder à la culture francophone, une méthode innovatrice et complète de travailler toutes les compétences communicatives langagières en cours et une forme de garantir l'accessibilité de personnes aveugles ou malvoyantes à la culture. La dimension sociale de l'AD a été soulignée comme un des aspects les plus importants et stimulants pour se familiariser avec la pratique de l'AD. La prise de conscience de devenir un médiateur linguistique, communicatif et culturel pour des personnes ayant un handicap sensoriel, a été mise en avant par tous les participants, qui considèrent que l'AD devrait être enseignée au lycée et même à l'école.

Dans le but de savoir quelles avaient été les activités les plus difficiles pour eux dans la pratique de l'AD, les élèves devaient évaluer dans une échelle Likert de 1 à 4 les aspects qui leur ont posé plus de problèmes. Pour les participants, la considération de la limite du temps pour créer des scénarios d'AD a été le plus difficile, puisqu'ils l'ont notée avec 3,1 points sur 4. En effet, comme nous avons déjà expliqué, l'AD est une modalité de traduction audiovisuelle qui est subordonnée à l'image et au son d'un film. Ainsi, le texte produit doit tenir compte des silences dans la bande-son originale, pour pouvoir inclure les descriptions quand il n'y a pas de dialogues. Ceci semble difficile puisque les élèves sont habitués à créer des textes écrits avec une limite de mots, ce qui ne peut pas être le cas lorsque l'on travaille l'AD.

La deuxième difficulté rencontrée a été celle d'identifier les référents culturels qui apparaissent sur l'écran, qui a obtenu 3 points sur 4. Le bagage culturel des élèves a joué un rôle important dans la réalisation de la tâche finale et les participants ont eu besoin de mener une tâche de documentation préalable dans la phase de planification et de mise en texte de leurs productions. En revanche, la grammaire ne leur a apparemment pas posé beaucoup de problèmes, ce qui paraît logique si nous tenons en compte que les textes doivent être rédigés au présent de l'indicatif, que les phrases en général sont courtes et que le style de la rédaction d'un scénario d'AD est très direct.

Difficultés dans la pratique de l'AD	Note sur 4
La précision du lexique	2,69
La grammaire	2,13
Le style direct	2,56
La limite temporelle	3,10
L'identification des référents culturels	3,00

Tableau 2. Difficultés dans la pratique de l'AD

Les participants ont aussi évalué sur 4 les compétences qu'ils croyaient avoir amélioré le plus avec l'AD. L'accent ayant été mis sur la production écrite des scénarios d'AD, c'est cette compétence qu'ils pensent avoir amélioré le plus, avec un 3,39 sur 4, suivie de très près par l'identification des référents culturels (avec un 3,34 sur 4) et la richesse lexicale (avec un 3,17 sur 4). Les participants ont considéré que leur amélioration n'a pas été très significative dans la connaissance de la grammaire et dans la compréhension écrite, puisque ce sont deux compétences qui n'ont pas été très travaillées dans ce projet. De toute façon, nous soulignons que toutes les compétences ont obtenu une qualification supérieure à 2,5 points sur 4. De ce fait, nous pouvons donc conclure que les élèves ont perçu que l'AD est un outil pédagogique qui entraîne une amélioration générale de toutes les compétences langagières de communication.

Perception de l'amélioration dans les compétences	Note sur 4
Compréhension orale	2,78
Compréhension écrite	2,52
Expression orale	2,95
Expression écrite	3,39
Référents culturels francophones	3,34
Connaissance de la grammaire	2,47
Richesse lexicale	3,17

Tableau 3. Perception de l'amélioration des compétences

Finalement, les élèves ont évalué l'expérience sur 10. La note obtenue a été de 8,35/10, ce qui reflète le haut niveau de satisfaction des élèves. De plus, 12 élèves ont exprimé leur intérêt de travailler l'AD en tant qu'activité de médiation orale, puisqu'ils ont pris conscience qu'il s'agit de faciliter des informations à une personne qui, pour des raisons de handicap, ne peut pas y accéder.

Conclusion

Tout au long de ces pages, nous avons présenté le projet mené dans quatre classes des niveaux B2 et C1 de français d'une école de langue de Valencia qui portait sur l'appréhension d'un nouveau genre textuel pour travailler et améliorer l'écriture.

Deux questions se trouvaient à la base de cette recherche. Nous voulions déterminer si les élèves suivaient les normes d'écriture du genre textuel présenté et si les modifications qu'ils introduisaient amélioraient le texte final. Les réponses à ces deux questions sont affirmatives : les bons résultats des productions finales démontrent

l'utilisation des modèles donnés par la professeure en français et en espagnol, et ce pendant toutes les phases de la production écrite, bien que l'utilisation des modèles soient plus évidente dans la phase de mise en texte. L'absence d'erreurs pragmatiques dans la production finale démontre que les élèves ont été beaucoup plus conscients de la situation communicative à laquelle ils se confrontaient et, de même, aux particularités des destinataires.

De plus, l'analyse en classe de différents scénarios d'AD a permis aux élèves de mieux comprendre le texte qu'ils devaient produire. Dans ce sens, nous devons signaler que la présence de la grille d'évaluation et de la *check-list*, utilisées surtout dans les phases de planification et de révision, a permis de mieux appréhender le genre tout au long du processus: l'emploi du présent de l'indicatif, ainsi que l'abondance d'adjectifs prouve l'intérêt des élèves de présenter un texte coloré, qui pouvait mieux illustrer les destinataires sur ce que l'on pouvait voir dans l'écran. Les normes sur l'AD ont été bien appliquées et les élèves ont pu reproduire un genre textuel qui était complètement inconnu pour eux, produisant des textes adéquats au genre et à la situation communicative.

En analysant les différents textes, nous avons pu observer l'amélioration dans l'écriture d'un scénario d'AD : non seulement les élèves ont enrichi leurs textes avec l'utilisation de plus d'adjectifs et un large éventail de recours linguistiques, mais aussi ils ont su les adapter aux destinataires finaux et suivre une structure convenable au nouveau genre textuel étudié.

D'après les questionnaires, tous les élèves ont perçu une amélioration dans leurs productions écrites. Ils ont considéré l'AD comme une ressource riche qui permet de travailler les différentes compétences de manière intégrée et ont exprimé leur désir d'utiliser l'AD pour travailler les compétences de production orale.

Finalement, les élèves ont senti que le rôle social de l'AD lui conférait un intérêt particulier pour l'inclure dans les cours de langues et promouvoir son utilisation dans différents contextes de la vie courante.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AENOR (2005) : *Norma UNE 153020. Audiodescription para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescription y elaboración de audioguías*. Madrid, AENOR.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2020 [2001]) : *Cadre européen commun de référence des langues*. Strasbourg, Conseil de l'Europe. URL : <http://www.coe.int/lang-ccer>
- CALDUCH, Carmen & Noa TALAVÁN (2017) : «Traducción audiovisual y aprendizaje del español como L2: el uso de la audiodescription». *Journal of Spanish Language Teaching* 4:2, 168-180. DOI: 10.1080/23247797.2017.1407173

- DOLZ, Joaquim ; Roxane GAGNON & Simon TOULOU (2008) : *Production écrite et difficultés d'apprentissage*. Genève, Université de Genève (coll. Carnets des Sciences de l'Éducation).
- DOLZ, Joaquim & Roxane GAGNON (2018) : « Le genre du texte, un outil didactique pour développer le langage oral et écrit », *Pratiques*, 137-138. DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques>.
- GENERALITAT VALENCIANA (2021) : *Pruebas de certificación 2021. Guía del candidato*. Valence, Dirección General de Política Lingüística y Gestión del Multilingüismo de la Conselleria de Educación, Cultura y Deporte. URL : https://eoi.gva.es/documents/162689009-173100117/GU%C3%8DA+_CANDIDATO_2021_SIPE.ppd/b3cb0101-812e-4b31-8c33-1c20756a641b
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2013) : « Audio description as a tool to improve lexical and phraseological competence in foreign language learning », in D. Tsigari & G. Floros (ed.), *Translation in language teaching and assessment*, 41-61, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2014) : «La audiodescripción como recurso didáctico en el aula de ELE para promover el desarrollo integrado de competencias», in R. Orozco (ed.), *New directions on Hispanic linguistics*, 263-292. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2015a) : « Using VISP (VIdeos for SPeaking), a mobile app based on audio description, to promote English language learning among Spanish students: a case study ». *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 178, 132-138. DOI : 10.1016/j.sbspro.2015.03.169
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2015b) : « Profiling a MALL app for English oral practice. A case study ». *Journal of Universal Computer Science*, 21:10, 1339-1361. URL: http://www.jucs.org/jucs_21_10/profiling_a_mall_app/jucs_21_10_1339_1361_moreno.pdf
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2015c) : « VISP 2.0: methodological considerations for the design and implementation of an audio-description based app to improve oral skills », in F. Helm, L. Bradley, M. Guarda & S. Thouësy (eds), *Critical CALL - proceedings of the 2015 EUROCALL conference*, Research-publishing.net 249-253. Research-publishing.net. URL : <https://doi.org/10.14705/rpnet.2015.000341>
- IBÁÑEZ MORENO, Anna & Ana VERMEULEN (2017) : « Audio Description as a Tool to Enhance Intercultural Competence », in J. Deconinck, P. Humblé, A. Sepp & H. Stengers (eds.). *Transcultural competence in translation pedagogy. In Representation - Transformation. Translating across Cultures and Societies*, 12, 133-156.
- LERTOLA, Jennifer (2019) : *Audiovisual translation in the foreign language classroom: applications in the teaching of English and other foreign languages*. Research-publishing.net. URL : <https://research-publishing.net/book?10.14705/rpnet.2019.27.9782490057252>
- MARMY, Véronique ; Joaquim DOLZ & Carla SILVA-HARDMEYER (2018) : « Les genres textuels dans la formation des enseignants » in Dolz, J & Gagnon, R. *Former à enseigner*

la production écrite, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. Éducation et Didactiques), 287-306.

- MORISSET, Laure & Frédéric GONANT (2008) : *La charte de l'audiodescription*. Paris, Ministère des Affaires Sociales. URL : <https://www.sdicine.fr/wp-content/uploads/2015/05/Charte-de-laudio-description-1008.pdf>
- NAVARRETE, Marga (2018) : « The use of audio description in foreign language education: a preliminary approach », in L. Incalcaterra McLoughlin, J. Lertola & N. Talaván (eds), *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 4: 1 (Special issue: *Audiovisual translation in applied linguistics: beyond case studies*), 129-150
- SANZ MORENO, Raquel (2017) : « The audiodescriber as a cultural mediator ». *Spanish Journal of Applied Linguistics*, 30: 2, 538-558.
- TALAVÁN, Noa (2020) : « The Didactic Value of AVT in Foreign Language Education », in L. Bogucki & M. Deckert (eds) *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Londres, Palgrave Macmillan, 567-592.
- TALAVÁN, Noa & Jennfier LERTOLA (2016) : « Active audio description to promote speaking skills in online environments ». *Sintagma*, 28, 59-74.
- WALCZAK, Agnieszka (2016) : « Foreign Language Class with Audio Description: A Case Study », in A. Matamala & P. Orero (eds) *Researching Audio Description. New Approaches*. Londres, Palgrave Macmillan, 187-204.
- ZAYAS, Felipe (2012) : « Los géneros discursivos y la enseñanza de la composición escrita ». *Revista Iberoamericana de Educación*, 59, 63-85.

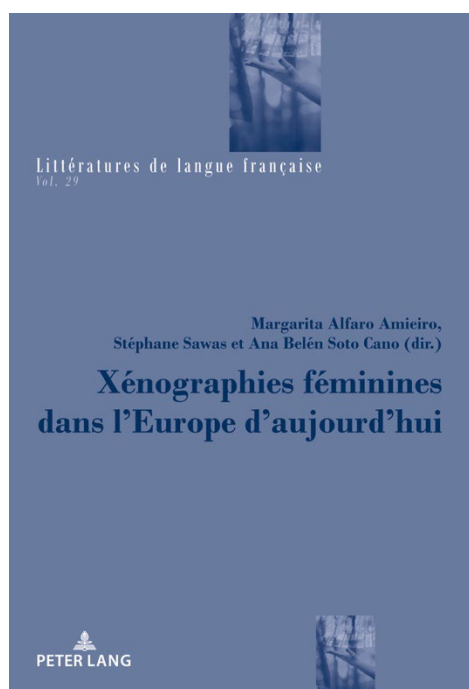
Une littérature transnationale, interculturelle et féminine en Europe*

Marta CONTRERAS PÉREZ

Universidad Autónoma de Madrid

marconpe@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4248-8123>



Les enseignantes-chercheuses de l'Université Autonome de Madrid Margarita Alfaro Amieiro et Ana Belén Soto Cano, et l'enseignant-chercheur de l'INALCO (Paris) Stéphane Sawas, ont dirigé ce volume intitulé *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui*, publié en 2020. La littérature européenne actuelle est forcément influencée par un cadre de mondialisation et de flux migratoires qui enrichissent le legs culturel du continent. Dans le contexte de la littérature ectopique (Albadalejo, 2011), la *xénographie* se consacre à l'étude d'autrices contemporaines liées à l'exil, à l'immigration ou au voyage volontaire qui s'interrogent sur l'altérité depuis différentes perspectives, à savoir linguistiques, idéologiques, sociales, artistiques et politiques (Alfaro et Mangada, 2014). Cet essai privilégie un corpus littéraire d'expression française, mais il englobe également des récits en grec, en italien et en catalan.

La première partie, intitulée « Entre deux mondes », vise à étudier des œuvres littéraires divisées dans l'espace et le temps et qui cherchent le dialogue entre différentes

* Au sujet de l'ouvrage de Margarita Alfaro, Stéphane Sawas et Ana Belén Soto, *Xénographies féminines dans l'Europe d'aujourd'hui* (Bruxelles, Éditions Peter Lang, collection « Littératures de langue française », 2020, 194 p. ISBN : 978-2-8076-0329-5).

cultures et nationalités, en abordant des sujets tels que l'intégration, l'adaptation à une nouvelle société d'accueil, et des réflexions sur le colonialisme et le néocolonialisme. Elle est subdivisée en quatre chapitres.

D'abord, la professeur Brigitte Le Gouez de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 écrit le chapitre intitulé « *Fra-intendimenti* entre Italie et Somalie : pour une lecture de Kaha Mohamed Aden ». À travers l'hybridation de genres, plusieurs autrices étrangères et de nationalité italienne transmettent un message politique de connaissance et reconnaissance d'héritages interculturels, voire postcoloniaux. Un exemple est Kaha Mohamed Aden, qui est née en 1966 à Mogadiscio, s'est installée à Pavie en 1987, et est partie en Italie afin de faire ses études de médecine en 1988. En effet, elle emploie ses récits comme espace de rencontre et de dialogue entre différentes cultures et nationalités.

Ensuite, dans le deuxième chapitre, « Du Maroc à Barcelone : Laila Karouch et Najat El Hachmi, deux écrivaines catalanes d'origine marocaine », le professeur Diego Muñoz Carrobles de l'Université d'Alcalá réfléchit autour du processus d'acculturation de la communauté d'origine marocaine en Catalogne. Pour ce faire, il analyse les romans de Laila Karouch et Najat El Hachmi qui sont nées dans la région de Nador et sont arrivées à Vic, près de Barcelone, pour rencontrer leurs pères quand elles étaient encore enfants. Dans leurs ouvrages, elles décrivent l'intégration des Marocains dans leur société d'accueil en Catalogne, et l'adaptation linguistique, religieuse et culturelle de leurs personnages.

Dans « La transition démocratique en Pologne dans l'œuvre de Marzena Sowa », la professeur Ana Belén Soto Cano analyse les deux derniers volumes de la série *Marzi* de l'écrivaine francophone d'origine polonaise, Marzena Sowa, à savoir *Marzi, pas de liberté sans solidarité* (2009) et *Marzi, tout va mieux* (2011). Elle se sert de la bande dessinée, un genre dit masculin et souvent orienté vers un public masculin, comme moyen d'expression et de réflexion sur les politiques autoritaires et la crise identitaire des citoyens en Pologne après la chute du Mur de Berlin et la disparition de l'URSS. Celles et ceux qui ont subi le manque de liberté dans leur pays d'origine cherchent le déracinement volontaire dans un nouveau pays d'accueil afin de récupérer leur indépendance et leurs droits.

Pour terminer, dans « Fatou Diome : une œuvre à cheval entre la France et le Sénégal », la professeure Arzu Etensel Ildem de l'Université d'Ankara se sert de l'ouvrage de Fatou Diome pour dénoncer la réalité des migrants clandestins sénégalais qui partent en Europe pour chercher un meilleur avenir. Elle parle d'ailleurs des femmes qui restent dans ce pays africain en attendant le retour de leur mari ou leur fils, mais malheureusement la plupart décèdent lors de leur voyage. En effet, l'univers fictionnel de l'auteure francophone d'origine sénégalaise critique avec dureté aussi bien son pays natal que la France dans la mesure où elle condamne le manque d'intégration sociale

dans l'Hexagone et le néo-colonialisme au Sénégal qui obligent les jeunes et les hommes à partir.

Le deuxième grand axe de cet ouvrage cherche à amener les réflexions de la première partie vers des « Questionnements identitaires » des femmes migrantes dans un milieu politique et poétique. Dans cette optique, ces autrices s'interrogent aussi sur leur sentiment de déracinement et leur statut d'écrivaine étrangère dans leur société d'accueil. Pour ce faire, cette partie est divisée en quatre chapitres.

Le premier chapitre de la professeure Margarita Alfaro Amieiro, « Calixthe Beyala ou la quête de la *féminitude* dans les essais *Lettre d'une Africaine à ses soeurs occidentales* et *Lettre d'une Afro-française à ses compatriotes* », présente l'analyse de deux œuvres de la romancière née à Douala, Calixthe Beyala, à savoir *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) et *Lettre d'une Afrofrançaise à ses compatriotes* (2000). Son écriture nous permet d'appréhender la réalité des migrantes africaines qui arrivent en Europe, ainsi que les difficultés pour s'intégrer dans le pays d'accueil. Beyala affirme également la nécessité urgente d'éduquer les filles et de revendiquer la place de la femme dans la société africaine et occidentale.

Dans le deuxième chapitre, qui a pour titre « Frontières, migration et sujet transnational chez Sema Kiliçkaya », la professeure Vassiliki Lalagianni de l'Université du Péloponnèse se sert du *Le Royaume sans racines* (2013) de l'écrivaine francophone d'origine turque pour décrire les défis linguistiques, sociaux et culturels des migrants dans le pays d'accueil, notamment les exilés et les immigrants turcs qui arrivent en France pendant les années 70. Entre un récit fictionnel et une autobiographique, Sema Kiliçkaya met en lumière les phénomènes identitaires qui arrivent à la première génération, à savoir le sentiment de déracinement, et la transculturation dans le cas de la deuxième génération. Dans ce cadre, elle s'interroge aussi sur l'importance des frontières (*borders*) et des espaces transfrontaliers (*borderlands*) dans la quête identitaire des étrangers et condamne le manque de liberté et les enfermements culturels, religieux et ethniques en Turquie et en France.

Sur la même toile de fond, le chapitre de la professeure Beatriz Mangada Cañas de l'Université Autonome de Madrid, « Topographies du déplacement et poétique francographe chez Anna Moï », est dédié au questionnement de la construction identitaire à travers la langue française dans le cas de la romancière vietnamienne, Anna Moï. Pour ce faire, elle a sélectionné deux de ces œuvres, à savoir *Espéranto, désespéranto, la francophonie sans les Français* (2006) et *L'Année du cochon de feu* (2008). Après avoir habité au Japon, en Thaïlande, en Chine et en France elle défend, entre autres, une littérature-monde fondée sur ses expériences et sur son esprit de déambulement, afin de s'interroger à propos de l'identité de « l'autre ».

Dans le quatrième et dernier chapitre, « De l'exil territorial et intérieur à l'émergence d'une nouvelle identité : la femme dépaysée dans le théâtre de Fatima Gallaire »,

la professeur Christina Oikonomopoulou de l'Université du Péloponnèse retrace la vie et l'ouvrage de la dramaturge algérienne d'expression française Fatima Gallaire afin d'explorer l'exil féminin. À travers un corpus d'étude composé par trois pièces, à savoir *Princesses* (1988 et 2004), *Rimm la gazelle* (2004) et *Molly des sables* (1994), elle s'interroge au sujet de la déchirure territoriale, culturelle, intime et linguistique, la construction identitaire des protagonistes et les défis qui surgissent lors de son arrivée au pays d'accueil. C'est ainsi qu'elle dévoile la bipolarité ontologique de l'identité de leurs personnages et défend la liberté et l'émancipation de la collectivité des Algériennes.

Le troisième axe intitulé « Figures du retour » fait référence aux flux migratoires d'individus qui quittent leur pays natal pour chercher un meilleur avenir dans un nouveau territoire, étranger à leur culture, langue et traditions. Il s'agit de l'analyse des témoignages de diverses générations d'immigrés, notamment depuis une perspective féminine. Cette analyse est subdivisée en trois chapitres.

Dans le chapitre « L'Iran postrévolutionnaire par "ouï-dire" : la poétique de distance dans *Elle joue* de Nahal Tajadod », la professeure Angelika Fruhwirth de l'Université de Vienne analyse la quête identitaire de l'exilé dans le roman *Elle joue* paru en 2012 où Nahal Tajadod se fonde sur la vraie vie d'une actrice. Or, il s'agit aussi d'un récit « à double », dans la mesure où elle inclut des traits autobiographiques de ses propres expériences et souvenirs. À cet égard, les témoignages de ces deux femmes, Sheyda et Nahal, permettent de réfléchir sur la capacité de la multiplicité de l'individu émigré. En effet, face à la menace de s'y perdre à cause de l'exil, l'autrice propose d'accepter le décès d'une partie d'elle-même et par conséquent, lors de son départ, il y a lieu une renaissance de l'esprit.

Ensuite, la professeure Adelaida Porras Medrano de l'Université de Séville explore dans le chapitre « L'espace maghrébin au féminin : Hélé Béji et Fawzia Zouari » le « je féminin diversifié » de deux auteures tunisiennes expatriées en se fondant sur un corpus de deux romans, à savoir *L'Œil du jour* (1985) de Hélé Béji et *La Retournée* (2002) de Fawzia Zouari. Tandis que le premier récit aborde une hybridation culturelle et un conflit générationnel entre les traditions de Tunisie et la modernité de France, et dénonce des situations d'inégalité ; le deuxième récit, en revanche, explore avec maîtrise le conflit identitaire de la narratrice, tandis qu'elle cherche sa libération et sa propre identité à travers la littérature.

Finalement, le chapitre, « Les femmes et la mémoire de l'Asie Mineure chez les écrivains grecs de la diaspora », du professeur Stéphane Sawas de l'INALCO retrace la vie et l'ouvrage des écrivains, enfants de deuxième génération de réfugiés nés en Grèce en Europe occidentale ou en Amérique, à savoir Éléni Dikaiou qui écrit en grec, et Allain Glykos et Cypris Kophidès qui écrivent en français. Leurs romans se caractérisent par la transmission de la mémoire de leurs générations d'antan dans la mesure où

elles s'inspirent de récits oraux et des souvenirs de leur famille, comme la tante de Glykos, la mère et la tante de Dikaiou ou l'aïeule de Kophidès.

À travers ce paradigme littéraire, cet ouvrage esquisse le portrait politique, linguistique et idéologique d'autrices transnationales qui dévoilent dans leurs écrits des messages à la fois intimistes et réflexifs, ainsi que didactiques, polémiques, dénonciatrices et revendicatifs. Dans ce contexte de déracinement géographique et intérieur, la langue d'accueil devient un moyen d'expression littéraire afin d'apporter des souvenirs, des parfums, des chromatismes, des saveurs, des émotions et de la musicalité de leur terre natale. À cet égard, leur passé en tant qu'étrangères, immigrantes, exilées ou réfugiées et leur passion pour la littérature leur permet d'explorer avec brio de nombreux sujets tirés de leurs expériences intimes.

Ayant recours à ce corpus littéraire caractérisé par sa matière autofictionnaire et autobiographique, ces chercheuses et chercheurs nous montrent la richesse culturelle et littéraire d'Europe à travers des témoignages féminins. En ce sens, les autrices mentionnées dénoncent les enjeux culturels, religieux, sociaux et linguistique d'être étranger dans la terre d'accueil, réfléchissent sur la construction conflictuelle d'une identité fluctuante, ainsi qu'elles défendent la lutte des droits égalitaires et la revendication de la place féminine

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBALADEJO, Tomás (2011) : « Sobre la literatura ectópica », in Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou & Natalia Shchyhlevska (dir.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*. Dresde, Thelem, 141–151.
- ALFARO, Margarita & Beatriz MANGADA (2014) : *Atlas literario intercultural. Xenografías femeninas en Europa*. Madrid, Calambur.

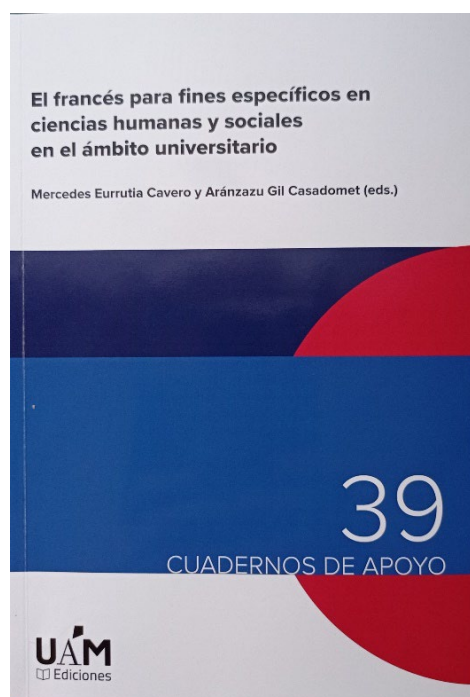
Enseigner le français tout en apprenant*

Aurora María GARCÍA MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Madrid

auroram.garcia@uam.es

<https://orcid.org/0000-0002-5660-2639>



Les éditrices Mercedes Eurrutia Cavero (Universidad de Murcia) et Aránzazu Gil Casadomet (Universidad Autónoma de Madrid) sont des professeures expertes dans l'enseignement de la langue française axé sur des domaines spécifiques. C'est dans cette ligne de recherche qu'elles ont publié le livre objet de notre note de lecture et qui peut nous servir d'inspiration lors de la préparation de nos cours, car il s'agit d'un recueil de neuf études faisant partie des expériences éducatives entreprises par des enseignants de Français sur Objectifs Spécifiques (FOS) dans plusieurs universités espagnoles (Valence, Almeria, Murcie, Alicante, Madrid), afin d'attirer un plus grand nombre d'apprenants. Nous les aborderons donc à tour de rôle en soulignant les innovations apportées en FOS et les conclusions aux-

quelles sont arrivées les éducateurs, chercheurs, auteurs et autrices de ces contributions.

En premier lieu, la publication inclut un prologue très utile d'Elena Moltó Hernández, étant donné qu'il introduit chaque chapitre, en résumant les articles, très brièvement. Même si le FOS est la discipline qui les réunit, les contributions ont des sujets variés qui nous offrent différentes perspectives pour aborder la langue française comme langue étrangère dans l'enseignement.

* Au sujet du volume édité par Mercedes Eurrutia Cavero & Aránzazu Gil Casadomet, *El francés para fines específicos en ciencias humanas y sociales en el ámbito universitario* (Madrid, UAM Ediciones, col. Cuadernos de apoyo, 39, 2022, 255 p. ISBN: 978-84-8344-831-1).

Ainsi, dans le premier chapitre « Simulaciones profesionales en la enseñanza del francés de los negocios », María Elena Baynat Monreal nous présente le macro-projet de création de récits en ligne mis en pratique dans le cours de français de la Licence des affaires internationales selon une méthodologie constructiviste. Cela a permis aux auteurs d'utiliser les multimédias en simulant des situations réelles en contexte professionnel pour stimuler la motivation des apprenants. En travaillant en équipe, ils ont mis en pratique leurs attitudes et aptitudes d'organisation et de planification, « aprender a aprender » (p. 39).

Le deuxième chapitre, « Políticas lingüísticas europeas: revisión histórica y aplicación en el ámbito de los estudios del francés para el turismo en España » de María Loreto Cantón Rodríguez, nous donne à connaître les différentes politiques éducatives mises en place depuis 1954, énumérées chronologiquement, de même que les programmes, accords et organismes qui y ont participé et participent encore, pour nous donner une vision d'ensemble de ce qu'elles prétendent : « que los ciudadanos europeos hablen dos idiomas además de la lengua materna » (p. 50). Et c'est en citant les projets linguistiques mis en place par l'UE, que l'auteure nous propose plusieurs ressources lexicographiques très pertinentes dans le domaine touristique. Elle conclut en soulignant que « los idiomas marcan y marcarán la diferencia en los perfiles profesionales ».

À la suite de cela, dans « Enseñanza-aprendizaje de los valores culturales implícitos en el léxico del turismo desde un enfoque lexicográfico contrastivo francés-español/español-francés », Mercedes Eurrutia Cavero, co-éditrice du *Diccionario de términos del turismo fr.-esp./esp.-fr. -DTT*, à caractère pédagogique, nous présente une analyse détaillée de son élaboration. Elle mentionne les sept étapes prises en compte (définition du travail, préparation de l'étude, gestion et analyse documentaire, téléchargement du corpus, traitement des données, révision et normalisation, édition). Elle propose le *DTT* comme un instrument de réflexion culturelle, pour développer cette compétence clé à la traduction, car elle est étroitement liée à la langue et à la culture. Mercedes Eurrutia souligne les termes marqués culturellement, de même que la difficulté à l'heure de leur trouver une équivalence, les erreurs et les succès dans le processus, ainsi que les nouvelles propositions méthodologiques pour de nouveaux défis avec une focalisation sur des utilisateurs potentiels. De plus, les différents exemples de définitions de lexies inclus dans l'étude, nous prouvent à quel point ceux-ci facilitent la compréhension entre une « cultura culta » et une « cultura usual » ou « familiar » (p. 94).

La recherche effectuée dans le cadre d'un projet national du MICINN (Ministère espagnol pour la Science et l'Innovation) constitue le sujet principal de la contribution suivante « Formación y práctica de la traducción económica (francés y español): análisis bibliométrico » de Daniel Gallego Hernández. En effet, afin d'analyser la production scientifique dans la traduction économique française-espagnole-française, un corpus de 92 publications internationales a été élaboré. Il présente la source des données, les logiciels utilisés pour le traitement de celles-ci et les résultats sous le point

« Discusión », qui ouvre la voie aux remarques de l'auteur sur la production espagnole, très prolifique dans ce domaine.

Comment pouvons-nous adapter, avec succès, l'enseignement de la langue française à des apprenants chinois ? Le cinquième chapitre « El FLE en ciencias humanas y sociales adaptadas a estudiantes sinófonos: nuevas perspectivas docentes » y répond avec des exemples très pratiques à l'appui. Aránzazu Gil Casadomet nous explique les activités de compréhension et d'expression orales utilisées, dans le but de promouvoir des classes interculturelles et d'améliorer leur phonologie. Pour mettre celles-ci en pratique, elle a eu recours à des environnements virtuels, en tenant compte des caractéristiques plurilingues et pluriculturelles de l'ensemble des étudiants. Elle nous fournit aussi de très utiles ressources électroniques destinées à attirer l'attention des apprenants chinois et à améliorer leur apprentissage de la langue française et de sa prononciation, si différente du mandarin.

L'enseignement de la langue française, en ce qui concerne la Licence de traduction et interprétation, est analysé par Magali Fernández, dans le sixième chapitre « Proyecto para la E/A del FOS con estudiantado del Grado en Traducción e Interpretación: análisis de la competencia comunicativa oral » qui nous propose un projet développé sur plusieurs années, pour familiariser les apprenants à parler en public, en français. Ainsi, ils mettraient en pratique la compétence communicative orale avec des activités individuelles et de groupe, qui aboutiraient à un exposé individuel en fin d'année. L'autrice inclut celles réalisées dans la matière de langue, lors du cours 2020-2021, en 2e année de la licence. Les apprenants, veut-elle souligner, sont conscients que leur réussite ne dépend que du succès des autres membres du groupe. Elle observe aussi que certains professeurs enseignent seulement lors de cours magistraux et que cela n'éveille pas l'intérêt des apprenants, un point de vue qui peut être sujet à discussion, de même que son affirmation au sujet de la compréhension du domaine théorique de la compétence communicative orale. Sur la base de son expérience (parce qu'elle ne cite aucune source), l'autrice indique que, pour que cette compréhension théorique soit bonne, il faut faire usage de la psychologie, de la linguistique et de la pragmatique. Les conclusions sont légères mais positives, vu qu'elle a pu constater une amélioration lors de l'utilisation d'un vocabulaire spécifique de la part des apprenants et moins de crainte de parler en public, en français.

Dans la ligne du chapitre précédent mais, maintenant, dans le domaine de l'architecture et des ingénieries, Mercedes López Santiago nous présente, dans « Crear y construir en lengua francesa en contexto universitario », une activité ABP (apprentissage axé sur des projets) scientifique-technique réalisée à l'ETS d'architecture de la UPV. Il y est aussi question des ODS (Objectifs de développement soutenu) dans ce même contexte. Il s'agit d'un projet architectural pour une famille française composée de cinq membres et d'une tortue (détail aussi étrange que cela puisse paraître), à réaliser en 18 mois. Étant donné que le groupe de français réunit des étudiants de spécialités

différentes (beaux-arts, architecture, industriel, administration et entreprise), chacun d'eux s'occupera d'une partie du projet. L'expérience s'avère très positive car elle simule une réalité dans un contexte professionnel et dans une langue étrangère en collaboration et coopération.

La culture francophone est analysée dans l'avant-dernière contribution, « Desarrollo de habilidades comunicativas en el aula de FOS: interpretación de la cultura francófona », où María José Ros Manzanares nous propose tout un éventail de genre artistique (visuel, musical, littéraire) et des exemples à aborder en cours. La culture et ses symboles sont clairement identifiés, de même que leur étroite relation avec la langue. L'autrice nous explique comment, dans un contexte culturel francophone proposé en cours de langue française et non exclusivement de français, l'art, la littérature, les chansons, le cinéma, les médias, le théâtre, la BD et la gastronomie, contribuent à « aprender e interpretar las convenciones de dicha sociedad » (p. 226) pour ancrer la langue et sa culture. Toute une motivation.

Enfin, dans le dernier chapitre, avec la contribution d'Antonia Sánchez Villanueva, « Las entrevistas del 14 de julio: un corpus para el análisis del discurso político francés », il est question des entretiens réalisées lors du 14 juillet, depuis 1978, avec les différents Présidents de la République Française comme sujets d'Analyse de Discours (AD), preuve de « la evolución social, económica, política, cultural e institucional de Francia » (p. 234). Un corpus a été créé et, de ce fait, nous pouvons lire les principes pris en compte lors de son élaboration et les raisons de ce qu'il contient et de son format. Tout ce laborieux recueil souligne les éléments de persuasion, de courtoisie verbale, comme autant de stratégies pour contourner des questions embarrassantes, et de structures séquentielles dignes d'être analysées. L'auteure propose d'étendre le corpus pour analyser l'effet des réponses données ou l'ironie utilisée, entre autres facettes de l'AD.

Comme nous avons pu le constater, ce volume collectif est une source d'exemples, de ressources, de recueil d'expériences, de mise en pratique de modèles d'enseignement destinés à capter l'intérêt de nos apprenants pour une langue étrangère, le français, et vers sa culture. La créativité des auteurs et autrices des contributions ici compilées pour mettre à disposition de leurs étudiants des matériaux de soutien, est un fait avéré. De plus, les recherches effectuées pour analyser la traduction spécialisée dans des secteurs tels que le tourisme, l'économie, l'ingénierie que certains auteurs et autrices soulignent, sont d'un grand intérêt comme l'est aussi l'analyse de discours réalisée dans la dernière contribution.

En définitive, c'est un ouvrage qui doit compléter notre bibliothèque personnelle comme référence lors de la préparation de nos cours.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARAGÓN COBO, Marina; Mercedes EURREUTIA CAVERO; Montserrat PLANELLES & Fermande Élizabeth RUIZ QUEMOUN (2009) : *Diccionario de términos del turismo (francés-español / español-francés)*. Barcelona, Ariel.

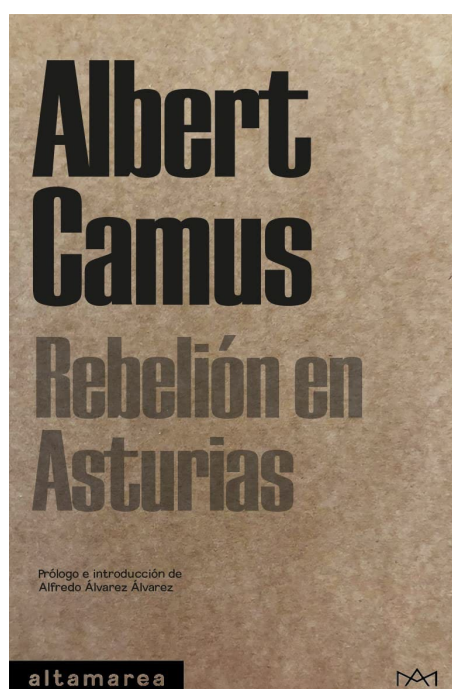
**Un hispanófilo en acción:
Rebelión en Asturias de Albert Camus***

Isabel Esther GONZÁLEZ ALARCÓN

Universidad de Almería

igonzale@ual.es

<https://orcid.org/0000-0001-8670-8584>



Rebelión en Asturias cuenta la historia de la revuelta minera de 1934 en España y de la consecuente represión del ejército de la República para combatirla, hecho que terminó regando de sangre toda la región. Albert Camus, en 1935, desde Argelia y con tan sólo 22 años decide escribir «esta obra de teatro como homenaje al espíritu de lucha del pueblo asturiano y a las más de 1500 personas que fueron asesinadas, en su mayor parte civiles» (p. 1).

En 1978, la editorial Ayalga publica *Rebelión en Asturias*, con un capítulo del profesor de Historia de la Universidad de Oviedo, David Ruiz, que denomina «Introducción a 1934», junto con un breve ensayo del director y crítico teatral José Monleón, quien –además de ocuparse de la traducción–

analiza el pensamiento político del dramaturgo franco-argelino con orígenes españoles. Sin embargo, resulta extraño que, al cumplirse en 2013 el centenario del nacimiento del escritor, esta primera traducción al castellano de *Révolte dans les Asturies* no estuviera presente en los teatros asturianos. Quizá ahora, tras la aparición de esta nueva versión, la obra cobre fuerza en nuestro país y comience a ser representada en los escenarios,

* Acerca del libro de Albert Camus *Rebelión en Asturias*. Edición y traducción de Alfredo Álvarez Álvarez (Madrid, Altamarea Ediciones, 104 p., 2021, ISBN: 978-84-18481-34-5).

desde el convencimiento de que esta sublevación de mineros fue creada por un dramaturgo que se sentía español y llevó siempre consigo a España como segunda nación.

Alfredo Álvarez es profesor titular de Filología Francesa en la Universidad de Alcalá. Nacido en León, el autor de la traducción *Rebelión en Asturias*, en estas páginas, llevará al lector a distintas culturas (la franco-argelina y la española) interconectando los distintos espacios donde navegó Camus en uno solo: el Mediterráneo. El volumen consta de tres partes: la primera corresponde a una amplia introducción titulada «La segunda patria de Albert Camus», que cuenta con varios subapartados y versa sobre el carácter español de Camus. A esta le sigue una «Cronología esencial», y una tercera y última que da paso a la traducción en sí de la obra. Tres secciones que unifican y desvelan al lector esas raíces españolas de Camus, ese amor y pasión del escritor por nuestra cultura, ese sentirse hispano por sangre materna, a la vez que nos desvelan datos no muy conocidos hasta ahora, como su fuerte vínculo con España y con Argelia, la tierra que lo vio nacer.

Christina Stephano de Queiroz, en «Rutas de la antipertenencia. Recensión sobre libros de Albert Camus, Faïza Guène e Y. B.», dice al respecto: «Si de un lado su mayor fama viene del trabajo como escritor en Francia, de otro casi se omite su actuación contra la violenta colonización de Argel hecha por ese país desde 1839 hasta 1962» (2009: 1). Prueba de ello la encontramos en *L'Étranger*, novela analizada brevemente en dicha recensión, en la cual Camus es presentado, efectivamente, como un referente de la joven literatura francesa, sin mencionarse apenas que es originario del norte de África, ni que se siente extranjero en su propia tierra por luchar y manifestarse contrario a la ocupación de Argelia (2009: 2).

Si poco nos quiso contar la literatura francesa de sus orígenes africanos, menos lo hizo aún de la huella que España dejó en su obra literaria. Mientras que Christina Stephano de Queiroz recuerda el fuerte vínculo argelino del joven dramaturgo, Alfredo Álvarez nos desvela hoy, con una prosa precisa, documentada y clara, sus estrechos lazos con la cultura española. De ahí que el traductor leonés denomine, muy acertadamente, la introducción de este volumen como «La segunda patria de Albert Camus», aunque esta fuera «un país que solo conoció con el corazón, pues no hizo a la tierra de sus antepasados maternos más que un viaje» (p. 9). Por ello titula la primera sección de esa parte introductoria, «Los puntos cardinales» donde habla de Argelia, de España y del Mediterráneo, presentando a este último como el «verdadero universo mítico al que Camus regresará una y otra vez» (p. 11).

Es condición *sine qua non* de toda semblanza dar a conocer al lector la biografía esencial del autor tratado: es lo que propone el subapartado siguiente que, además de darnos cuenta de su devenir como escritor, nos hace espectadores de sus orígenes. Así descubrimos el vínculo que le une con la cultura española por mediación de su madre, Catherine Sintès, segunda de nueve hermanos y de origen menorquín, así como de su abuela, Catalina María Cardona, la cual se casó en Argelia con Esteve Sintès, hijo

también de emigrantes menorquinos. Bajo este epígrafe hallamos la humildad noble y digna en la que creció Camus, huérfano de padre con tan solo unos meses de edad; humildad que lo caracterizó como escritor y persona el resto de su vida: «Vivir en un barrio humilde y compartir con españoles emigrados del Levante (Valencia, Alicante y las Baleares) espacios, tiempo y juegos, contribuyó a que la idea de necesidad no le abandonara ni siquiera cuando fue un escritor de éxito» (p. 19).

Resulta igualmente relevante el recorrido que se hace en el subcapítulo «El militante», en el que se aprecia la huella que deja España en los temas que le ocupan: «Ya en las primeras adaptaciones de su recién creado Théâtre du Travail aparecen *La Celestina* y *El cerco de Numancia* de Cervantes (*Numance*), y a lo largo de su periplo en la escena, adaptará otras obras como *La devoción de la cruz* de Calderón o *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega» (p. 25). El apartado que sigue, «La España soñada», es el que da las claves del caminar literario de Albert Camus. Aquí Alfredo Álvarez desvela por qué París no era su hogar y por qué se sentía tan identificado con los exiliados españoles: quizás porque, como un expatriado más, compartía con ellos ese mismo sentimiento de desarraigo, motivo por el cual «la atmósfera de la capital francesa llegó a ser irrespirable y lo convirtió en un extraño, un extranjero en su propia patria» (p. 33).

Por último, «Rebelión en Asturias», la sección que cierra la introducción, señala que esta es su primera obra teatral, aclarando que se trata de un ensayo colectivo para el Théâtre du Travail de Argel¹. El profesor Álvarez se detiene en especificar cómo se distribuyeron las partes de esta pieza en el momento de su creación y qué partes redactó cada coautor, al igual que el reparto de los distintos papeles, agrupados en cuatro bloques: «uno que constituye el Pueblo, un segundo sus aliados [...], un tercero lo forman los Enemigos, entre los que se encuentran los comerciantes, el ejército represor, el farmacéutico, el tendero y el capitán. Por último, el Gobierno que queda personificado en los comunicados radiofónicos» (p. 41).

El siguiente capítulo, «Cronología esencial», recoge aquellos hechos de la vida de Camus que guardan relación con nuestro país, informando y tratando de demostrar al lector cómo este es un autor enormemente influido por España y por la idea que tenía de ella. De ahí que Álvarez despliegue, en esa sucesión de fechas, acontecimientos que relacionaron a Camus con España, como por ejemplo cuando en 1937 representa en Francia *La Celestina* de Fernando de Rojas, haciendo él mismo el personaje de Calisto. Descubrimos también que, un año antes de la aparición de *L'Étranger*, publica el *Romancero gitano* de Federico García Lorca en la colección que dirige en las Ediciones Charlot. Asimismo, hallamos en esta cronología su posicionamiento respecto a la situación política en España en aquella época. De ella destacamos que en 1949 se reúne con

¹ La obra fue coescrita en 1935 con Jeanne-Paule Sicard, Yves Bourgeois y Alfred Poignant, profesores del instituto de Argel, se publicó en 1936 con la indicación de «Essai de création collective», sin otra autoría, pero se prohibió su representación.

Rafael Alberti y María Teresa León, y que en 1958 publica en la revista *Témoins* el artículo titulado «Appel pour les réfugiés espagnols», además de otros hechos como su amistad con diversas mujeres españolas de gran influencia en su vida. De este segundo capítulo, previo a la traducción de la obra, nos quedamos con un dato que consideramos fundamental: el discurso que pronuncia Camus en 1958 en el Cercle des Amitiés y que titula «Ce que je dois à l'Espagne».

En cuanto a la traducción de la obra, una representación que se divide en cuatro actos, podemos decir que su valor radica en el hecho de que el escritor franco-argelino-español trata de convertir la escena representada en un escenario real. Su objetivo es situar al espectador en el centro de la tragedia, que se sienta dentro y no fuera de ella. Quiere hacer de él un espectador activo, y no pasivo, intentando que se solidarice y se implique con los rebeldes mineros. Ese será el hilo conductor de la pieza teatral, de ahí que se fusione el escenario con el público: «A cada lado de los espectadores, dos largas calles de Oviedo y frente a ellos, una plaza pública a la que da una taberna, vista de forma transversal. En el centro de la sala, la mesa del Consejo de Ministros se ve coronada por un enorme altavoz que representa a Radio Barcelona» (p. 59).

No cabe duda, como bien afirma el autor de esta traducción, de que esta historia presenta el espíritu camusiano en sí, convirtiéndose en el preludio de lo que será su obra literaria posterior. «Por ello, uno de los indudables atractivos de esta pieza es que anticipa los tres patrones que delimitarán su obra: el teatro, la narración y el ensayo, en los que se encuadrarán sus grandes temas, el absurdo, la rebelión y el amor» (p. 42).

Para crear una historia tienes que sentirla y vivirla desde dentro. Pensamos que la finalidad de Camus es esa: vivir lo que escenifica, transmitir lo que piensa, usando el teatro como medio de protesta social, e incluyendo al lector en el eje de la acción. Leer esta rebelión minera tal cual nos la transmiten estas páginas es desear representarla, poder verla escenificada, es querer entregársela al espectador para darle a conocer esta parte de nuestro pasado que fue escrito por Camus, el escritor francés existencialista del que poco conocíamos sobre su bagaje hispano y del que tanto hemos descubierto de la mano del investigador, profesor y escritor Alfredo Álvarez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMUS, Albert (1965): «Ce que je dois à l'Espagne», in *Essais*. París, Gallimard (col. La Pléiade), 1907-1908.
- CAMUS, Albert (1978): *Rebelión en Asturias*. Edición de David Ruiz y José Monleón. Salinas. [Asturias], Ayalga Ediciones.
- STEPHANO DE QUEIROZ, Christina (2009): «Rutas de la antipertenencia. Recensión sobre libros de Albert Camus, Faïza Guène et Y.B.». *Question, Revista de la Universidad Nacional de La Plata*, 1: 21.

Le resurgissement de la figure de l'artiste dans les fictions contemporaines*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6247-6248>



Depuis un quart de siècle la figure de l'artiste resurgit avec une force inusuelle dans les œuvres littéraires ou cinématographiques et ce fait a suscité l'intérêt des chercheurs français et espagnols réunis dans le groupe ARLYC, constitué à l'Université Complutense de Madrid sous la direction de la professeure Anne-Marie Reboul. Le groupe a exploré les liens étroits que la fiction contemporaine entretient avec l'art et les motifs de ce retour de la figure de l'artiste en ce début du XXI^e siècle afin de dégager les formes nouvelles du dialogue intersubjectif et de l'intermédialité. Les résultats de son travail ont été publiés dans trois ouvrages collectifs¹ dont nous voudrions présenter ici le second, paru en 2022 chez L'Harmattan à Paris. Ce volume réunit 16 contributions, rédigées en français et en espagnol, qui apportent

des réflexions sur les fictions appartenant aux seuls univers francophone et hispanophone, c'est-à-dire au champ latin pour reprendre l'expression de la professeure Reboul, même si le phénomène de la postérité du roman de l'artiste dépasse les limites occidentales (p.11), et à notre avis il mérite d'être signalé à tous qui s'intéressent à cette

* Au sujet de l'ouvrage édité par Anne-Marie Reboul (dir.) & Patricia Martínez García (coll.), *La création à l'œuvre dans la fiction d'aujourd'hui* (Paris, L'Harmattan, 2022, 260 p. ISBN : 978-2-343-24426-6).

¹ Voir les références bibliographiques à la fin pour les deux autres ouvrages.

problématique. Tout d'abord, c'est le même sujet qui est intéressant, car on ne peut pas nier le fait évident de la réapparition de l'artiste et de l'intérêt pour le processus créatif dans les fictions contemporaines, ce phénomène doit être étudié. Certes, les chercheurs du groupe ARLYC ne sont pas les premiers à s'emparer du tel sujet, il y a déjà quelques ouvrages, au niveau européen par exemple celui de l'allemand Peter V. Zima (*Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*) ou celui de l'espagnol Francisco Calvo Serraller (*La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*), mais leur approche ainsi que leur corpus sont novateurs.

Le livre est composé de trois parties. Ainsi, un premier regroupement apparaît autour d'une question forte intéressante : une immersion symbolique et emphatique de l'auteur dans la matérialité de l'œuvre d'autrui, réelle ou imaginaire. Dans cette première partie, intitulée « Métadiscours littéraire et figure de l'artiste », on trouve cinq articles qui traitent des ouvrages récents de la littérature espagnole ou française. André Job offre une étude herméneutique de l'œuvre de l'écrivain français Pierre Michon ; Lourdes Carriedo López propose une étude de l'expérience extatique double, musicale et picturale, dans le roman *K.622* de Christian Gailly. Du côté espagnol, on retrouve ici l'écrivain Enrique Vila Matas et son œuvre *Marienbad eléctrico*, analysée magistralement par Patricia Martínez, ou encore Manuel Vicent et son roman *La novia de Matisse*, dans une lecture thématique-structurale proposée par Francisco Javier del Prado qui souligne l'accroissement de la valeur de l'œuvre d'art par la narration de certaines histoires de type anecdotique. Et il ne faut pas oublier la réflexion initiale de Miguel Ángel Hernández dont le point de vue est d'autant plus stimulant qu'il est tout à la fois l'auteur de romans de l'artiste et professeur d'Histoire de l'art à l'université espagnole. Il nous propose une approche de l'intérieur de ses deux romans (*Intento de escapada* et *El instante de peligro*) qu'il qualifie d'auto-théorie pour remarquer l'espace d'intermédialité créée dans ses ouvrages grâce par exemple à l'insertion des photos réelles dans la fiction, le roman est, pour lui, « un laboratoire pour explorer les possibles propositions artistiques » (p. 31).

Les pratiques intermédiaires sont confirmées aussi dans les cinq études regroupées dans la seconde partie du volume sous le titre « Portrait de l'écrivain en artiste » et dont la principale conclusion serait que la narration d'aujourd'hui s'est transformée et dialogue de plus en plus avec d'autres arts, surtout les visuels. La littérature espagnole y est représentée par Marina Mayoral dont l'œuvre est analysée par Julie Sau Ocampo. Les contributions restantes traitent la narration contemporaine française et suisse : ainsi, Luc Fraisse suit le renouvellement des structures régissant la fiction et redéfinition du portrait de l'écrivain chez Joël Dicker ; Fabiana Florescu étudie l'expérience poétique de Christian Prigent, et Marius Christian Bomholt concentre son attention sur la dualité antinomique entre imprécision et clarté narratives dans le roman *Ravel* de Jean Echenoz. Une réflexion sémasiologique sur l'emploi du mot *artiste* dans les fictions

contemporaines, comparé à l'emploi du même mot dans les romans de l'artiste du XIXe siècle, clôt ce deuxième regroupement.

Si les deux premiers blocs sont consacrés principalement à des romans au cœur desquels figure le travail créateur, le troisième est dédié à la création artistique au cinéma. Alban Pichon a pris pour objet de son étude cinq films français contemporains (*Irma Vep*, *Le Pornographe*, *Sauvage Innocence*, *Le Dos rouge* et *Les Fantômes d'Ismaël*) mettant en scène des cinéastes au travail et qualifiés par le chercheur de « fictions de l'artiste-cinéaste » pour montrer une certaine « impureté essentielle » au septième art quand les réalisateurs sont systématiquement empêchés dans leurs projets (p. 184). Rémi Fontanel analyse le film *Barbara* de Mathieu Amalric pour conclure qu'avec cette œuvre le même genre de *biopic* est mis à l'épreuve. Dominique Bonnet étudie les ellipses et suspensions narratives dans le roman de Philippe Claudel *L'Arbre du pays Toraja* mettant en exergue les techniques cinématographiques utilisées par l'écrivain qui est à la fois cinéaste. Dominique de Gasquet s'intéresse à deux œuvres consacrées à l'écrivain japonais Mishima Yukio : le film d'animation *Le Magasin des suicides* de Patrice Leconte et le roman graphique *Mishima. Ma mort est mon chef-d'œuvre*, écrit par Patrick Weber et illustré par Li An. Les deux dernières contributions, d'Olivia Dorado et d'Alaya Douha, peuvent se lire comme complémentaires l'une de l'autre car les deux s'attachent au traitement scénographique de certaines œuvres filmographiques consacrées à Vincent Van Gogh : par exemple *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* de Vincente Minnelli, *Vincent et Théo* de Robert Altman, *Van Gogh* de Maurice Pialat ou *At Eternity's gate* de Julian Schnabel dans la première étude, *Loving Vincent* qui est analysé par les deux chercheuses ainsi que les projections immersives des Baux-de-Provence. Les deux contributions confirment l'apparition de nouveaux procédés filmiques hybrides ce qui permet la création d'un nouvel espace créatif et aussi « d'un nouvel espace intime tant pour le spectateur que pour l'artiste ou le réalisateur » (p. 235).

Mais au lieu de reproduire mécaniquement le contenu de chaque contribution, nous voudrions signaler ici plutôt les thèses et les conclusions les plus importantes qui font de ce volume collectif un titre à recommander. En premier lieu, l'ouvrage confirme que dans la majorité des cas à la vitalité des textes narratifs s'ajoute la vitalité des images (ici Miguel Angel Hernández ou Pierre Michon par exemple) ou la tonalité de la musique (dans ce corpus Jean Echenoz et Christian Gailly entre autres) et que les œuvres d'art servent d'appui ou de prétexte à narration qui se découpe, elle-même, en tableaux et images. La forte tendance actuelle, à savoir, l'intermédialité est non seulement confirmée, elle est de plus en plus frappante. La narration d'aujourd'hui, littéraire ou cinématographique, devient aussi davantage immersive et exige une participation du lecteur ou du spectateur. Dans la culture visuelle de nos jours la perception (*aïsthésis*) confirme plus que jamais que la beauté réside dans le regard de l'observateur et que « nous ne créons pas les œuvres d'art, ce sont elles qui nous créent » (Gabriel, 2021 : 112). Dans ce sens nous recommandons aussi la lecture du premier volume d'ARLYC publié chez

Peter Lang sous le titre *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine* (2021) et qui signalait déjà l'importance de l'éducation de l'œil et du regard (Reboul, 2021 : 34). Remarquons aussi que les chercheurs enquêtent les textes ou les films les plus divers, ce qui contribue à une richesse des corpus extraordinaire. En dernier lieu, il ne faut pas oublier de signaler un effort de classement des (in)variantes thématiques et des aspects les plus significatifs de ces fictions de l'artiste qui se détache de l'introduction élaborée par la professeure Reboul et qui facilitera, à notre avis, les futures recherches.

En définitive, l'ouvrage s'avère d'une grande utilité pour poursuivre et approfondir le débat sur l'épistémologie de la fiction de l'artiste, signalons donc l'intérêt de ce livre, notamment pour les enseignants et les chercheurs. Nous croyons que le débat n'en finit pas là, mais la publication de ce livre ainsi que celle des deux autres volumes collectifs du projet ARLYC couronne une belle et riche carrière de la professeure Anne-Marie Reboul, à qui nous voudrions rendre hommage en souscrivant ces lignes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CALVO SERRALLER, Francisco (2013) : *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- GABRIEL, Markus (2021) : *Le pouvoir de l'art*. Paris, Flammarion pour l'édition Champs.
- REBOUL, Anne-Marie [dir.] (2021) : *L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine*. Bruxelles, Peter Lang.
- REBOUL, Anne-Marie & Patricia MARTÍNEZ GARCÍA [dir.] (2022) : *Creación e intermediación en las ficciones contemporáneas del artista*. Madrid, Visor Libros.
- ZIMA, Peter Václav (2008) : *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen, Francke.

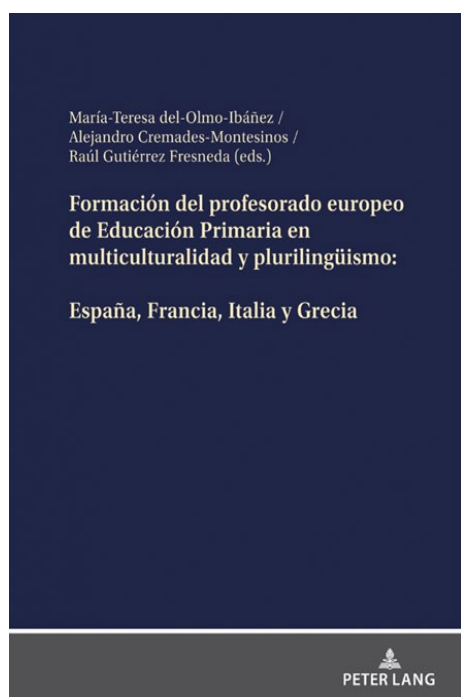
Multiculturalité et plurilinguisme : défis pour la formation des professeurs des écoles*

Andréa MARQUES DE ALMEIDA BOUX

Universidad de Alicante

andreamarques@ua.es

<https://orcid.org/0000-0003-4823-2786>



Le livre *Formación del profesorado europeo de Educación Primaria en multiculturalidad y plurilingüismo: España, Francia, Italia y Grecia*, publié grâce au travail éditorial de María-Teresa del-Olmo-Ibáñez (Université d'Alicante), Alejandro Cremades-Montesinos et Raúl Gutiérrez Fresneda (Université d'Alicante) rassemble onze contributions d'enseignants-chercheurs de différentes nationalités portant sur la thématique de la formation reçue par les enseignants espagnols, français, italiens et grecs de l'Enseignement primaire en méthodologie didactique de L2 et en compétences multiculturelles et multilingues. La formation initiale des enseignants dans le primaire leur permet-elle de répondre aux besoins d'une éducation multiculturelle et multilingue face à l'hétérogénéité croissante des élèves ? Quel est le type de formation dont ils ont besoin ? Les

différents chercheurs analysent cinq enquêtes menées à bien dans quatre pays de l'Union Européenne : l'Espagne, la France, l'Italie et la Grèce, à travers une étude comparative, et offrent des propositions innovantes.

* Au sujet de l'ouvrage édité par María-Teresa del-Olmo-Ibáñez, Alejandro Cremades-Montesinos et Raúl Gutiérrez Fresneda, *Formación del profesorado europeo de Educación Primaria en multiculturalidad y plurilingüismo: España, Francia, Italia y Grecia* (Berlin, Peter Lang, 2022, 239 pp. ISBN : 978-3-631-87182-9).

La préface de ce recueil, qui a été minutieusement rédigée par Bernard Hugonnier, professeur de sciences de l'éducation à l'Institut Catholique de Paris (L1 et L2) présente une analyse remarquable sur la situation actuelle et sur l'avenir de la qualité de l'éducation en Europe, notamment de la situation des programmes de formation des professeurs de l'enseignement primaire, face à la croissance du multilinguisme et multiculturalisme, mettant en relief la pertinence du contenu de l'ouvrage rassemblant onze contributions scientifiques.

Les différentes études s'articulent en trois sections. Dans le premier chapitre, María-Teresa del-Olmo-Ibáñez, en tant qu'éditrice, donne un aperçu et présente la philosophie et le sens du projet, ainsi que les contenus de chacune de ses parties et fait un bilan global des résultats. Comme l'indique l'auteure, ce projet vise à réaliser une étude comparative de la formation reçue par les enseignants espagnols, français, italiens et grecs de l'Enseignement primaire en méthodologie didactique de L2 et en compétences multiculturelles et multilingues; ainsi que déterminer leur perception et leur attitude à l'égard de la diversité des élèves pour élaborer des propositions méthodologiques adaptées à leurs besoins.

Dans une deuxième partie, on apprécie des chapitres de caractère général sur lesquels est construit le cadre du projet. Pour rendre la tâche plus facile, María Fernanda Medina Beltrán et Antonio López Vega présentent une synthèse historique du phénomène migratoire en Europe et de la multiculturalité dans l'actualité, de même que leurs implications dans l'histoire contemporaine. De cette manière, ils situent le projet du point de vue des droits de l'homme et, parmi eux, l'éducation et la connaissance des langues. Le lecteur prend connaissance des principaux jalons historiques ayant conduit à la réalisation progressive de la protection des droits de l'homme, en particulier des enfants migrants et réfugiés.

Le chapitre présenté par Viviane Devrièsère complète la partie des axes référentiels et généraux avec une perspective d'avenir, faisant une synthèse des attentes, dans ces domaines, à l'intérieur de l'espace européen de l'éducation 2025. L'auteure montre, pour sa part, que le plurilinguisme, le multilinguisme et l'interculturalité continuent d'occuper le devant de la scène en Europe. Cela fait partie du projet politique d'une Europe fondée sur l'unité dans la diversité. C'est ainsi que l'importance de l'éducation et de la formation est réaffirmée et que les établissements d'enseignement et les enseignants adoptent un rôle très important pour la construction d'une société inclusive, digitale, ouverte, respectueuse de la différence.

La contribution de Rosabel Roig-Vila, Diego Xavier Sierra Pazmiño et José Luis Cazarez Valdiviezo analyse, dans la société actuelle, celle de l'information; l'importance de la formation des enseignants en ce qui concerne les compétences numériques. D'après ces chercheurs, ces compétences sont nécessaires pour faire face aux défis posés par le nouveau paradigme pédagogique du XXI^e siècle. À cet égard, leur travail aborde le concept de compétence numérique, les principaux modèles de

références existants dans la matière, ainsi que les caractéristiques qu'une formation d'enseignant doit présenter.

Dans une troisième section, d'autres contributions regroupent strictement la partie de recherche dans laquelle les chapitres ont été distribués selon les pays étudiés. La première enquête a été faite en Espagne sur les questions de plurilinguisme et de formation en didactique de L2 et offre une synthèse de la situation éducative dans laquelle se trouvent les élèves étrangers de ce pays.

L'étude de María-Teresa del-Olmo-Ibáñez souligne l'importance d'inclure une formation en deuxième langue et en plurilinguisme dans l'instruction initiale et continue des enseignants espagnols puisque, selon la thèse de l'auteure; cette formation a été conçue pour des élèves espagnols. D'après elle, dans une société espagnole diverse, multiculturelle et multilingue avec des élèves répondant à ces caractéristiques, cette formation reste insuffisante. Pour cela, del Olmo a mené une enquête auprès des enseignants en activité en Espagne dans l'école primaire quant à la formation qu'ils ont reçue dans ce domaine.

De son côté, Alejandro Cremades-Montesinos évalue la formation multiculturelle reçue par les enseignants de l'Éducation Primaire en Espagne menant une enquête pour savoir, à travers leur propre expérience, quelles étaient les conséquences académiques et sociales sur les élèves de différentes origines. D'après lui, il convient de définir le multiculturalisme avant d'identifier l'éducation multiculturelle et tout ce qu'elle implique. Pour ce faire, Cremades a utilisé une méthode quantitative à travers une échelle Likert. Les résultats confirment le manque de compétences pédagogiques multiculturelles chez les enseignants et l'importance de les inclure dans les différents programmes de formation des enseignants.

Raúl Gutiérrez Fresneda, pour sa part, montre que pour le progrès des sociétés mondialisées, il faut la reconnaissance de la diversité culturelle et linguistique à tous les niveaux de la vie quotidienne. Il est donc indispensable que les établissements d'enseignement soient des lieux où les différences soient perçues comme des opportunités. Dans ce sens, il est primordial de garantir des attitudes positives à l'égard de la diversité personnelle, culturelle et linguistique des élèves par les enseignants, compte tenu de son impact sur les processus d'enseignement et d'apprentissage.

Le lecteur appréciera également, les contributions dans la rubrique France, à la lumière des résultats de l'enquête, sachant qu'il s'agit du pays ayant le plus d'expérience et de tradition en tant que destinataire des quatre pays participants. Martine Cornet élabore une précieuse réflexion théorique sur la formation des enseignants des écoles françaises du XXI^e siècle sur le multilinguisme et le multiculturalisme, en abordant la question « entre projets didactiques, défis éducatifs et Utopie ». Le chapitre met en relief les idéologies langagières, les liens tissés entre la pratique sociale et la pratique scolaire pour pouvoir conseiller aux jeunes étudiants et professeurs des écoles, une démarche réflexive adaptée au système éducatif français devenu plurilingue.

L'étude d'Alexandra Marti aborde, avec un discours précis, la formation multiculturelle et plurilingue reçue par les maîtres du primaire et les professeurs dans les collèges en France, décrivant la réalité actuelle des classes où coexistent différentes langues. Elle fournit également un aperçu synoptique des résultats de son enquête qui révèlent que les enquêtés manquent de formation et désirent mieux se former. Ce chapitre est particulièrement riche, non seulement par l'analyse approfondie présentée mais aussi parce que l'auteur met en exergue des démarches pédagogiques peu connues pour mener à bien une éducation multiculturelle et plurilingue.

D'autres contributions regroupent l'étude de l'Italie, signée par les professeurs-chercheurs Piccione, Geat et De Cicco. Cette partie, inclut l'analyse des données et la proposition de la méthodologie « du soin » (Heidegger, 2005) face au simple développement des compétences comme réflexion pour retrouver le sens humaniste de l'éducation. L'étude se concentre sur l'idée de l'esprit multiculturel et de la narration comme méthodologie pour y parvenir.

Les résultats de la recherche présentés par les chercheurs italiens, obligent à lire, observer, analyser et commenter, en termes introductifs, interdisciplinaires et donc réticulaires, le processus et les phénomènes culturels, socioculturels et linguistiques interconnectés, ayant un impact profond sur les modes de vie des nouvelles générations d'enfants et d'adolescents. Il s'agit d'un impact visible et tangible dans des contextes qui sont multiculturels et qui témoignent d'un manque actuel et profond d'attention à la qualité de la formation et de la mise à jour des enseignants et de leurs styles d'enseignement. Les données recueillies par l'administration d'un questionnaire aux enseignants du primaire confirment la nécessité d'une mise à jour en profondeur de leurs approches pédagogiques, de leurs objectifs éducatifs et de leurs objectifs d'enseignement.

Dans le dernier chapitre de cet ouvrage, le chercheur Zarifis présente de manière générale la situation éducative en Grèce. Il compare les données obtenues des enquêtes avec celles des mesures pédagogiques déjà mises en place dans les écoles et l'administration. Tout cela afin de mieux cerner la formation des enseignants dans les établissements accueillant des apprenants d'origines diverses.

L'ouvrage, dans son ensemble, met en évidence une thématique très pertinente, celle de l'importance de la formation reçue par les enseignants de l'école primaire en méthodologie didactique de L2 et en compétences multiculturelles et multilingues, vis-à-vis de l'augmentation de la diversité dans nos sociétés actuelles. Dressant un vaste panorama de la situation présente des enseignants espagnols, français, italiens et grecs; il répond aux besoins d'une éducation adaptée à l'hétérogénéité croissante des élèves. On doit saluer cette contribution prometteuse en termes d'innovation méthodologique, en matière d'éducation plurilingue et multiculturelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

HEIDEGGER, Martin (2005 [1927]). *Essere e tempo*. Milan. Longanesi.

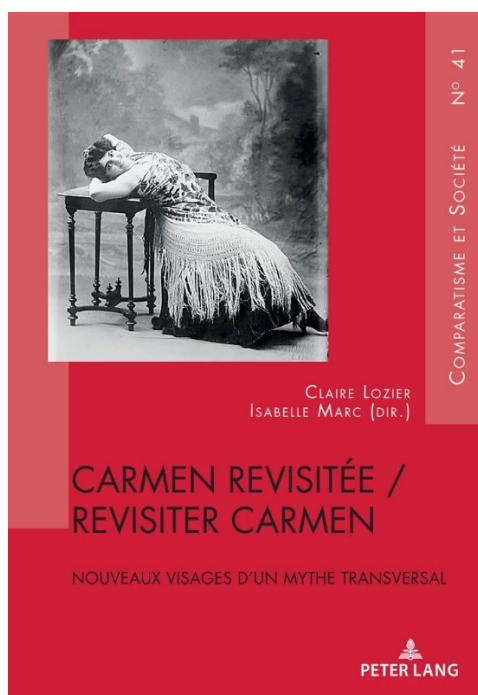
Carmen à l'épreuve du présent*

Julia ORI

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6588-9179>



Carmen, avec son « jupon rouge fort court qui laissait voir des bas de soie blancs avec plus d'un trou, et des souliers mignons de maroquin rouge attachés avec des rubans couleur de feu » (p. 16), incarnait déjà au XIX^e siècle l'archétype de la femme espagnole, libre, passionnée et dangereuse. Cependant, depuis la publication de la nouvelle de Mérimée en 1845 et, surtout, depuis la première mise en scène de l'opéra de Bizet en 1875, Carmen n'a cessé de voyager au-delà des frontières de ses pays d'origine – que ce soit celui de la culture regardée (l'Espagne) ou de la culture regardante (la France). Elle est ainsi devenue la protagoniste d'un « récit voyageur » (*travelling narrative*) d'après Ann Davies (p. 130).

Carmen revisitée / Revisiter Carmen.

Nouveaux visages d'un mythe transversal édité par Claire Lozier, maîtresse de conférences en littérature et cinéma à l'Université de Leeds, et Isabelle Marc, maîtresse de conférences en études françaises à l'Université Complutense de Madrid, s'interroge sur les raisons qui font de *Carmen* un mythe dépassant non seulement les frontières nationales, mais aussi les frontières génériques, en se concentrant sur les manifestations les plus

* Au sujet de l'ouvrage collectif dirigé par Claire Lozier et Isabelle Marc, *Carmen revisitée / Revisiter Carmen. Nouveaux visages d'un mythe transversal* (Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme & Société, 41 », 2020, 180 pp. ISBN : 978-2-8076-0900-6).

récentes de la figure de Carmen, sans pour autant délaissier une perspective historique. Comme les coordinatrices du volume l'expliquent dans le premier chapitre, le livre est le résultat de deux projets parallèles – et à l'origine non liés – qui ont eu lieu à Madrid en 2016 : d'un côté, l'exposition *Carmen. Lecturas de un mito* au Matadero, le Centre de Création Contemporaine de Madrid et, de l'autre, le colloque international « Après Carmen : évolution et continuité du mythe érotique espagnol dans la création francophone contemporaine (1975-2016) » tenu à l'Université Complutense de Madrid. L'organisation simultanée de ces deux événements démontre déjà la richesse inépuisable du mythe de Carmen, un mythe qui continue de nous séduire en nous offrant de nouvelles interprétations du récit inaugural de Prosper Mérimée.

D'où vient donc l'attrait de la fameuse gitane ? Les auteurs de chacun des neuf chapitres que comprend *Carmen revisitée / Revisiter Carmen*, venus d'horizons culturels et disciplinaires divers, répondent à cette question à travers l'analyse d'un corpus varié comprenant des textes littéraires, des films, des opéras, des ballets, mais aussi des représentations visuelles. D'une part, il faut constater, comme le font Clair Rowden et Lola San Martín Arbide dans le dernier chapitre, que l'opéra – devenu l'hypotexte premier du mythe – fait l'objet de révisions à chaque nouvelle version et selon chaque nouveau contexte. D'autre part, si Carmen est par extension espagnole, elle est plus spécifiquement andalouse et, surtout, gitane. Par conséquent, elle est non seulement l'Autre exotique pour les Français, mais elle est aussi caractérisée par son altérité au sein de la société espagnole de l'époque. Et c'est justement son caractère *autre*, facilement adaptable à d'autres contextes, qui lui a permis d'assumer d'autres altérités, de parler d'autres minorités, comme c'est le cas par exemple dans *Carmen Jones* (1954) d'Otto Preminger où Carmen est interprétée par une actrice noire. Mais il ne faut pas oublier non plus la liberté et l'insaisissabilité qui caractérisent le personnage. La première fait de la gitane un symbole de résistance au pouvoir et la deuxième une femme fatale. En dernière analyse, Carmen est devenue un mythe érotique qui parle de la relation entre hommes et femmes : une histoire universelle, mais qui doit être nécessairement réinterprétée dans des contextes changeants. Finalement, l'association du personnage au désir érotique masculin se prête à l'exploitation par la publicité, qui veut justement éveiller chez le consommateur un désir qui ne sera jamais tout à fait satisfait.

L'universalité des questions que le récit de Carmen soulève malgré son ancrage dans un contexte précis a donc permis des multiples renaissances dont *Carmen revisitée / Revisiter Carmen* fait une excellente démonstration. En effet, l'ouvrage adopte une perspective interdisciplinaire en analysant des « réécritures » pour la danse, la musique, le cinéma ou la publicité. Parmi ces récréations du mythe, le cinéma acquiert une importance particulière pour sa capacité à atteindre un public beaucoup plus vaste que la littérature et l'opéra. C'est le cinéma qui a rendu le mythe réellement universel, et qui

a permis « à la fois d'entériner la stature démocratique et d'en intensifier la circulation globale » (Martínez-Montiel, p. 37). C'est ainsi que cinq chapitres de l'ouvrage sont consacrés à Carmen dans le septième art.

Le premier chapitre des éditrices Claire Lozier et Isabelle Marc constitue une excellente introduction à l'ouvrage et une mise à jour de l'état des recherches sur la fameuse gitane. Dans le deuxième chapitre intitulé « La séduction dans l'œil du loup. À propos de Carmen et ses images », Luis F. Martínez-Montiel (Université de Séville) propose une synthèse historique transnationale très complète des représentations iconiques de Carmen. Suivant le parcours de l'exposition déjà mentionnée, organisée par Martínez-Montiel lui-même et José Manuel Rodríguez Gordillo – malheureusement décédé avant son inauguration –, l'auteur de l'article étudie le contexte socio-culturel et les origines du mythe pour en identifier les caractéristiques principales, telles que le paradigme de la liberté et la résistance au pouvoir. Puis le chercheur montre comment le mythe s'est consolidé grâce à l'opéra de Bizet et s'est répandu par le biais de la danse, du cinéma et des différentes représentations musicales, pour finalement se « dévaluer » à cause de son usage *pas-partout* dans la publicité.

Le troisième chapitre (« Deux actrices pour une héroïne : présence de Carmen dans *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs [1898] et *Cet obscur objet du désir* de Luis Buñuel [1977] »), signé par François Géral de l'Université Lumière Lyon 2, explore l'originalité du film de Buñuel, comme adaptation du roman de Louÿs, qui à son tour est aussi une réinterprétation du mythe de Carmen. Géral met d'abord en relief les similitudes entre les expériences de Mérimée et celles de Louÿs (notamment leur voyage en Espagne) ainsi qu'entre Carmen et Conchita – l'héroïne de *La Femme et le Pantin* – pour souligner cette filiation. Puis il énumère les autres adaptations cinématographiques de l'œuvre de Louÿs pour mieux en ressortir l'originalité de la réinterprétation du metteur en scène espagnol. Il démontre que *Cet obscur objet du désir* est à la fois un film très « buñuelien », en raison de la reprise des obsessions thématiques du cinéaste, notamment la puissance du désir et son empêchement, et une adaptation innovante du fait que l'héroïne est interprétée par deux actrices différentes. Chacune représentant un archétype féminin différent, la femme du Sud et la femme du Nord, elles incarnent les contradictions inhérentes au caractère « insaisissable et fondamentalement transgressif de Carmen qui demeure réfractaire aux ancrages identitaires, et ce dans tous les sens du terme » (p. 62).

Le quatrième chapitre écrit par José Colmeiro (Université d'Auckland), « Carmen revient : ré-imaginer l'espagnolade dans le cinéma espagnol post-franquiste », étudie cinq films espagnols tournés entre 1975 et 2003 qui ont tenté de se réapproprier le mythe de Carmen tout en critiquant ses représentations excessivement stéréotypées.

Les films de Julio Diamante, Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Fernando Trueba et Vicente Aranda modernisent le récit de Carmen et utilisent très souvent des clichés identitaires, comme le flamenco, mais ils déjouent les pièges de l'espagnolade principalement en ayant recours à la mise en abyme et à une réflexion métafictionnelle sur ces mêmes clichés qu'ils mettent en scène. Colmeiro souligne également que cette réappropriation post-franquiste n'est pas seulement une réaction aux représentations orientalistes étrangères mais aussi à l'utilisation idéologique du régime antérieur.

« Carmen dans le *Gay Paree* : du bon usage de la reprise dans *Victor, Victoria* de Blake Edwards (1982) » (cinquième chapitre) de Caroline Juillot (Université de Mans) montre que Carmen peut resusciter même quand on ne raconte pas son histoire. Il suffit que sonne la fameuse « Habanera » pour que sa puissance érotique resurgisse et « contamine » d'autres personnages. C'est le cas de Victor/Victoria, une femme qui se déguise en homme pour pouvoir se travestir en *drag queen*, et de son « pygmalion » Toddy, une espèce de Cyrano moderne selon l'interprétation de Juillot, qui se transforme lors de l'interprétation du célèbre morceau de l'opéra. Ici, la référence à la gitane souligne d'une part les parallélismes entre l'identité multiple de Carmen et l'identité transgenre des protagonistes ; d'autre part, elle permet une réflexion métafictionnelle sur l'originalité, justifiant et célébrant le *remake*.

Dans « Après Carmen : le mythe érotique de la femme espagnole dans le cinéma français (1970-2010) » (sixième chapitre), Claude Murcia de l'Université Diderot Paris 7 revient sur le film de Buñuel analysé dans le troisième chapitre, tout en le comparant à d'autres films, notamment à *Lola Montès* de Max Ophüls (1955). Ces deux films amorcent une critique des représentations stéréotypées des femmes à travers la déconstruction de l'image de la femme fatale par des dédoublements (du récit chez Ophüls et de l'actrice chez Buñuel) et des détournements ironiques. Selon Murcia, il s'agit d'une tendance qui culminerait dans la « nouvelle » incarnation de la femme espagnole : Victoria Abril. L'actrice n'est plus la femme fatale du XIX^e voire du XX^e siècle, mais elle représente la femme espagnole du tournant du millénaire qui met en évidence d'une part, l'existence d'une Espagne plus moderne et européenne et, d'autre part, l'émancipation et l'indépendance des femmes d'aujourd'hui.

Dans le septième chapitre, intitulé « Carmen voyageuse : représentations de Carmen en dehors de l'Espagne », Ann Davies de L'Université de Stirling analyse le mythe de Carmen comme un « récit voyageur » par excellence. La chercheuse remonte aux origines du mythe pour en décrire l'orientalisme constitutif, qui se trouvera à la base des adaptations successives dans des films comme *Carmen Jones* d'Otto Preminger (1954), *U-Carmen eKhayelitsha* de Mark Dornford-May (2003) ou *Bollywood Carmen* de la BBC (2013). Néanmoins, souligne Davies, comme le spectacle de la différence

risque d'approfondir l'exotisme, aucune Carmen ne peut réellement s'intégrer dans la culture de réception. Si Carmen est voyageuse, c'est aussi parce qu'elle ne peut s'enraciner nulle part.

Les deux derniers chapitres de l'ouvrage abandonnent le terrain du cinéma pour examiner une réinterprétation musicale, d'une part, et les transformations du spectacle opératique, d'autre part. « Carmen de Bizet à Stromae : l'Éros narcissique » de Christine Rodriguez (Université Toulouse Jean Jaurès) présente une analyse très intéressante du tube du chanteur belge où la référence à la gitane serait en apparence effacée. Or, Rodriguez réussit à démontrer par le biais d'une analyse triptyque (niveaux discursif, fictionnel et structurel) que Carmen reste l'incarnation de la passion et de l'amour chez Stromae. Au-delà du message didactique de la chanson, qui transforme Carmen en la Toile et dénonce l'obsession pour Twitter, Stromae semble dire que la vraie Carmen, la femme fatale associée traditionnellement à des connotations négatives, représente aujourd'hui la célébration de l'amour et de l'altérité, voire de l'amour de l'altérité, auquel nous avons substitué notre propre narcissisme amplifié sur les réseaux sociaux.

Finalement, Clair Rowden (Université de Cardiff) et Lola San Martín Arbide (EHESS de Paris) analysent des mises en scène récentes de l'opéra de Bizet dans leur article « Final féministe : les défis de la mise en scène au XXI^e siècle. #JeSuisCarmen » pour s'interroger sur la manière dont on peut s'approcher de la violence faite à Carmen dans le contexte de *MeToo*. En s'appuyant surtout sur deux exemples, la mise en scène de Leo Muscato et Cristiano Chiarot à Florence en 2018, qui a changé le dénouement de l'histoire, et celle de Barry Kosky (Francfort, 2018), qui adopte une perspective rompant avec la binarité homme-femme, les chercheuses montrent les difficultés rencontrées par les metteurs en scène lorsqu'il s'agit d'actualiser Carmen. Si les critiques de ces réinterprétations sont nombreuses et mettent en évidence les enjeux politiques de ces adaptations, Rowden et San Martín soulignent dans leur conclusion que les réappropriations sont de toute façon inévitables : l'histoire de Carmen aujourd'hui est foncièrement différente de celle qui a été créée il y a presque deux cents ans.

La place stratégique de ce dernier chapitre ne s'explique pas uniquement par la chronologie. Les articles composant *Carmen revisitée / Revisiter Carmen* ont passé en revue les différentes significations et interprétations que Carmen a pu recevoir depuis sa naissance jusqu'à nos jours, mais c'est le dernier chapitre qui annonce les principaux enjeux actuels et futurs du mythe dans le contexte de la quatrième vague du féminisme. Si les ouvrages critiques consacrés au mythe de Carmen se sont multipliés dans les derniers temps tout comme les voyages de Carmen à travers les siècles, les continents et les genres, la contribution principale de *Carmen revisitée / Revisiter Carmen* à la recherche est son ancrage dans le présent et dans les études sur le genre. Parce qu'il ne

faut pas oublier que si Carmen peut adopter les visages multiples de l'altérité, elle est avant tout une femme appartenant au « deuxième » sexe. En ce sens, revoir o revisiter Carmen et les violences faites aux femmes que met en scène la nouvelle de Mérimée semble une priorité, qui entraînera encore sûrement de nouvelles adaptations et autant d'analyses critiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

MÉRIMÉE, Prosper (2014 [1845]) : *Carmen*. [Paris], Bibliothèque numérique de TV5 Monde.
URL : <https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/115/Carmen>.

Les images du deuil : l'écriture de Georges Perec et le cinéma*

Hermes SALCEDA

Universidad de Vigo

hermes.salceda@uvigo.es

<https://orcid.org/0000-0002-7919-9854>



L'œuvre de Georges Perec s'est affirmée, au fil des ans, après le décès de l'auteur, comme une des plus importantes et des plus novatrices aventures littéraires de la deuxième moitié du XX^e siècle, certes dans le domaine francophone, mais bien plus largement sur le plan international. L'on pourrait retenir comme trait caractéristique de cette aventure littéraire la volonté d'exploration, de la littérature, de la langue, de la mémoire, du regard porté sur le monde qui nous entoure. Cette conception de son projet d'écrivain comme exploration des possibles de l'écriture, du regard et de l'exercice de la mémoire a donné lieu à une œuvre qui se situe à la croisée de diverses disciplines : l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, les arts plastiques, la rhétorique. On comprend alors que dans la dernière décennie se

soient multipliées les expositions, les gestes, les méthodes, les dispositifs perecquiens ayant inspiré nombre de plasticiens.

Parmi les différents types d'écriture qu'il a explorés on trouve autant les grands genres que les discours mineurs, moins sérieux, l'essai pseudo scientifique, les pièces radiophoniques, les cartes postales, les mots croisés ou l'écriture pour le cinéma. Une vue d'ensemble des rapports de Perec au cinéma manquait cependant, et c'est bien ce vide que vient combler le petit volume *Perec et le cinéma* qui enrichit l'excellente

* À propos de l'ouvrage de Christelle Reggiani, *Perec et le cinéma* (Paris, Nouvelles éditions Place, 2022, 105 pages. ISBN : 978-2376280965).

collection « Le cinéma de poètes » des Nouvelles éditions Place. L'essai est signé par Christelle Reggiani, une des plus importantes spécialistes, qui a consacré sa vie universitaire aux études perecquiennes, oulipiennes et rousselliennes. La préface à l'édition de l'auteur dans la Pléiade, qu'elle a dirigée, constitue une introduction incontournable à son œuvre. Les lecteurs reconnaîtront dans *Perec et le cinéma* certains des thèmes et des points de vue que la critique a déclinés au long de différents essais, notamment dans *L'Éternel et l'éphémère : temporalités dans l'œuvre de Georges Perec* (2010). Tels le rapport des formes à la mémoire, le rapport de l'écriture à l'image, la potentialité et les limites de la contrainte, le rapport des contraintes aux formes, mais pris en charge ici par une écriture plus littéraire.

Le livre, dans les pages duquel on sent à la fois la rigueur d'une scientifique et l'amour d'une perecquienne pour son auteur, est, en effet, très riche et fin quant aux perspectives critiques adoptées, aux hypothèses et aux interprétations formulées à l'égard des différents projets cinématographiques de l'auteur. Une toile d'araignée est tissée qui relie entre eux – sous des prismes variés, parfois à partir de détails biographiques, parfois à partir de rapports formels, parfois à partir des positions d'énonciation – les livres de l'auteur et ses textes pour le cinéma. Reggiani fouille les moindres traces de l'image en mouvement dans l'œuvre de Perec, les textes publiés, les entretiens, les projets sont passés au peigne fin pour en extraire les commentaires critiques, les goûts de l'auteur, ses pratiques d'écriture cinématographique comme scénariste, comme commentateur, son usage des titres de films comme générateurs textuels. L'auteure évoque avec plaisir les traductions homophoniques de titres de films qui donnèrent lieu, en 1981, à une plaquette offerte en guise de vœux à ses amis. *Hiroshima mon amour* est traduit « Hire au chyme, ah, Mona mûre » et génère « Mona tu n'es plus de première jeunesse et certaine phase de ta digestion me met très en colère ». Perec témoignant ainsi de son attachement à la matière écrite davantage qu'à la matière iconique.

Soulignons aussi la richesse et la précision de sa documentation, chacune des réalisations et chacun des projets est rigoureusement référencé et contextualisé dans l'œuvre et la biographie de l'auteur, et le rôle tenu par Perec dans chaque aventure cinématographique rigoureusement précisé.

Pour la génération de Perec le cinéma s'est imposé comme une évidence et il est devenu l'art à travers lequel on se reconnaissait. Le cinéma constitue une des principales formes que prend la culture de masses à partir des années 1950-1960 et probablement celle qui est davantage présente dans les textes de Perec ; la musique populaire de son époque occupe, par exemple, très peu de place dans ses textes. Ainsi, le rapport de Perec au cinéma est d'abord celui d'un cinéphile enthousiaste ; il aurait vu pendant l'écriture des *Choses* à peu près 200 films (p. 11), l'auteur avouait lui-même dans un entretien, en 1979, qu'à une époque il allait au moins une fois par jour au cinéma (p. 12). À travers les goûts de Jérôme et Sylvie dans *Les Choses* (1965), on voit bien ceux bien tranchés de l'amateur de cinéma, qui sont de fait ceux des intellectuels de son

temps. Christelle Reggiani rappelle qu'à l'origine des *Choses* on trouvait d'abord le cinéma, le livre – ayant été initialement pensé comme un scénario – devait s'appeler *La Grande aventure*. Le compagnonnage entre l'aventure créative de Perec et le cinéma fut récurrent : l'auteur a participé de différentes façons à treize films, soit comme scénariste, soit comme réalisateur, soit comme écrivain, soit comme producteur et il a conçu dix-sept projets inaboutis.

Cette constatation faite, Christelle Reggiani pose une hypothèse forte, en faveur de laquelle elle égrène des arguments, preuves à l'appui, au long des pages, en l'occurrence que l'abandon du cinéma permet chez l'écrivain la venue de l'écriture et des textes littéraires : « L'œuvre de Perec témoigne au fond de la culture d'un cinéphile dont l'écriture reste cependant habitée par la découpe fixe du cadre photographique et ne parvient donc pas à transmuier la contemplation des images vivantes en « exercice profitable » (p. 72) ; la cinéphilie allant « de pair avec l'inaboutissement [...] des commandes cinématographiques régulièrement acceptées » (p. 67). Comme générateur d'écriture, nous rappelle Reggiani, Perec préférera de loin l'image fixe de la photographie à l'image en mouvement.

Pourtant, l'écrivain s'est souvent dit influencé par le cinéma et certains critiques n'ont pas manqué de faire le rapprochement, notamment de ses descriptions, avec, par exemple, les techniques du travelling. Les « effets visuels » abondent certes dans les textes perecquiens, mais parler d'une « écriture cinématographique » serait abusif et contradictoire comme le montre, de manière convaincante, Christelle Reggiani.

Parmi les textes produits par Perec pour le cinéma il convient surtout de s'arrêter sur ceux qui impliquent une réflexion sur la mémoire. Comme pour l'ensemble de son écriture on retrouve dans les rapports de l'écrivain au cinéma les traces de l'histoire intime, de la mémoire déchirée par la deuxième guerre mondiale et les camps de concentration. Georges Perec écrit pour donner un tombeau à sa mère et son rapport aux images est aussi conditionné par ce deuil. Le défilé de photogrammes, écrit Reggiani, donnant dans un suggérant épilogue à son essai une forme plus littéraire (p. 78), n'était sans doute pas le type d'images dont l'écriture de Perec avait besoin pour la forme de son deuil. Dans cette écriture marquée par le deuil il est certes question de voir, d'ouvrir grand les yeux, de « rester présent au monde » et de récupérer des images, de les inscrire dans le temps et de donner forme, mais c'est là un travail d'écriture qui a demandé à l'écrivain G. Perec – Reggiani insiste – de prendre congé du cinéma. « Les images du deuil » serait alors un sous-titre possible pour le volume et aussi une indication pour les lecteurs.

Le cinéma permettrait alors à l'auteur de créer ce que Christelle Reggiani appelle des substituts mémoriels qui comblent le manque de souvenirs d'enfance (p. 47) ; l'écriture cinématographique prolongeant alors de diverses façons celle de *Wou le souvenir d'enfance*. Dans cette écriture du deuil occupent une place particulière le commentaire pour l'émission de télé *La vie filmée des français* et *Portraits d'Ellis Island* avec

Robert Bober (1980). Perec disait avoir retrouvé sa propre histoire dans le documentaire *La vie filmée des français* : « J'ai donc travaillé sur des documents où j'ai presque retrouvé ma propre histoire. Un de ces films se déroulait dans mon quartier d'enfance et c'était comme si j'avais été avec ma mère et mes parents, dans l'image. » (p. 46). On reconnaîtra aussi dans le commentaire de *La Vie filmée* le même regard perecquien qui fait émerger tout ce qui dans la syntaxe de la vie quotidienne tend à être négligé (p. 48). L'écriture poétique de Perec accompagnant le film de Robert Bober sur Ellis Island pose de manière très claire les questions de l'identité, de la mémoire, de la judéité et des camps de concentration récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre : « je suis venu questionner ici [...] l'errance, la dispersion, la diaspora [...] quelque chose qui est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d'être juif » (p. 39).

Perec (1985 : 11), l'homme dont le métier étaient les lettres, le rigoureux formaliste expérimentateur du domaine littéraire, rêvant d'« écrire tout ce qu'il était possible à un homme d'écrire », ne s'approprie jamais l'écriture cinématographique de manière expérimentale. Alors que les nouveaux romanciers avaient parfaitement saisi les possibilités que le langage cinématographique pouvait offrir à leur façon de concevoir le récit, de manière assez surprenante cela n'a jamais été le cas des oulipiens. Ainsi, le rapport aux images en mouvement ouvre davantage chez lui la voie à une écriture souvent plus intime et plus lyrique. Ainsi, *Récits d'Ellis Island*, co-écrit avec Robert Bober, donne lieu à une sorte de prose poétique inédite chez l'auteur, comme si l'image débloquent une poésie qu'il s'interdisait normalement dans ses livres ; et Christelle Reggiani de conclure : « Ainsi, largement émancipée d'une œuvre littéraire à laquelle elle ne se rattache pas de façon évidente la lecture de l'écrit cinéma apparaît comme un complément de l'œuvre littéraire dont elle propose en somme des possibles non réalisés » (p. 43). Seul le projet inabouti *Signe particulier : Néant* (1978) qui devait constituer une transposition en images de la contrainte lipogrammatique fait exception à cette règle.

Le livre est très riche et fin quant aux hypothèses et aux interprétations formulées à l'égard des différents projets. Signalons à titre d'exemple l'analyse des différences énonciatives entre les textes et les transpositions filmiques de *Les Lieux d'une fugue* (1976) et de *Un Homme qui dort* (1974), dans les deux cas « la disjonction de l'image et de la bande son produit l'effet d'une durée suspendue, une sorte d'apesanteur temporelle » (p. 33) qui convient tout à fait à l'espèce de flâneur extrême, somnambule radical, qui arpente la ville dans le film sans jamais être ébloui par les néons.

L'écriture de Christelle Reggiani dans sa façon d'aborder son sujet sait habilement jouer sur différents plans et niveaux de lecture, elle offre aux amateurs une ouverture jouissive à un pan de l'écriture de Georges Perec qui n'a pas encore été assez exploitée et pour les critiques nombre de pistes à prolonger. Ne se contentant pas de proposer des commentaires, *Perec et le cinéma* fait lire à travers un choix, généreux et soigné, de citations et d'extraits, d'avis, de critiques, de passages, l'engagement

cinématographique de l'écrivain ; un florilège de textes résonnant entre eux que tous les perecquiens seront heureux de (re)découvrir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOBER, Robert & Georges PEREC (1980) : *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*. Réalisation de R. Bober, texte et commentaires de G. Péric.
- PAMART, Michel & Claude VENTUR (1975) : *La vie filmée des Français, deuxième partie : 1930-1934*. Réalisation de M. Pamart et Cl. Ventur, commentaire de G. Péric. Production INA.
- PEREC, Georges (1985) : « Notes sur ce que je cherche ». *Penser/Classer*. Paris, Seuil, coll. Librairie du XXe siècle, 2003, 9-15.
- PEREC, Georges (2017) : *Œuvres I-II*. Paris, Gallimard coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- PEREC, Georges & Bernard QUEYSANNE (1974) : *Un homme qui dort*. Réalisation de G. Péric et B. Queysanne d'après le roman éponyme de Georges Péric. Production Dovidis-Sarpec [Disponible en DVD].
- REGGIANI, Christelle (2010) : *L'Éternel et l'éphémère : temporalités dans l'œuvre de Georges Péric*. Amsterdam, Rodopi.
- STAROBINSKI, Jean (1999) : *Razones del cuerpo*. Introduction de Fernando Vidal, trad. et postface de Julián Mateo Ballorca, Valladolid, Cuatro Ediciones.

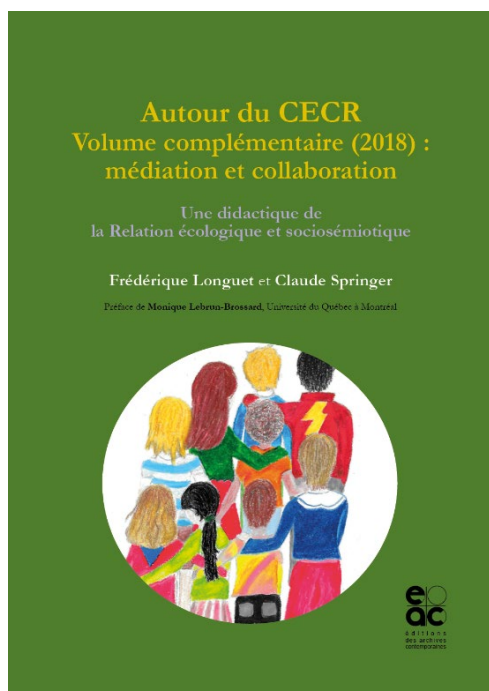
Hacia un nuevo MCER. Objetivo: mediación*

Gemma SANZ ESPINAR

Universidad Autónoma de Madrid

gema.sanz@uam.es

<https://orcid.org/0000-0003-0639-5712>



Las obras didácticas que evalúan críticamente los aportes del Marco común europeo de referencia (en adelante, MCER; Consejo de Europa, 2002¹) escasean y a menudo no se conocen más que en círculos especializados en Didáctica y Didactología de lenguas-culturas extranjeras. Sin embargo, son necesarias al menos por dos razones: 1) resulta necesaria la exégesis presente en dichas obras críticas, por la densidad conceptual del MCER, así como por el cambio de paradigma en la concepción de la lengua (pragmática, textual, social) y en la orientación pedagógica hacia la acción (pedagogías activas y enfoque social y cultural de la acción); 2) una lectura externa impulsa la reflexión científica (Sanz Espinar, 2020).

En 2018², la publicación por el Consejo de Europa de una actualización del *Marco común europeo de referencia para las lenguas: enseñar, aprender, evaluar. Volumen complementario* (en adelante, MCER/VC) produce una nueva reacción entre los didactólogos en el ámbito francófono. Podemos

* Acerca del libro de Frédérique Longuet y Claude Springer, *Autour du CECR Volume complémentaire (2018): médiation et collaboration. Une dialectique de la Relation écologique et sociosémiotique* (París, Éditions des archives contemporaines, 2021, 362 p. ISBN: 9782813004055. DOI: <https://doi.org/10.17184/eac.9782813004055>).

¹ 2001, para las versiones en inglés y francés.

² 2018 para la versión en inglés y francés; 2021 para la traducción en español.

mencionar *CECR, par ici la sortie !* de Maurer y Puren (2019), donde ya se ilustra de manera combativa el palmario objetivo certificativo del MCER/VC, cuyo enfoque, supuestamente orientado a la acción, no es una «verdadera» perspectiva orientada a la acción, sino que sigue manteniendo los objetivos de los enfoques comunicativos con poca atención a la co-acción y no corrige algunas de las carencias ya señaladas para el MCER.

Presentamos aquí *Autour du CECR Volume complémentaire (2018): médiation et collaboration. Une dialectique de la Relation écologique et sociosémiotique*, de Longuet y Springer, obra que aporta otras críticas y contrapuntos, pero sobre todo profundiza en las bases pedagógicas del MCER/VC. Si bien el MCER se posicionaba engañosamente como neutro con respecto a los enfoques pedagógicos, el MCER/VC explicita unas bases teóricas para el aprendizaje que toman como referencia la teoría sociocultural de Vygotsky (1979, 1995), quien se valió de la noción de mediación para explicar el aprendizaje.

Longuet y Springer «complementan» el *Volumen complementario*, evaluando en qué medida logra lo que anuncia. Los autores se posicionan para su visión crítica en una «Didáctica de la Relación ecológica y socio-semiótica», que se presenta como una perspectiva orientada a la acción fiel a sus principios, una verdadera perspectiva ecológica y sociocultural de la mediación (en la lectura más actualizada de esta noción de Vygotsky). El libro es en sí mismo un ejercicio de mediación para acercarnos a este nuevo y complejo concepto de *mediación* según el MCER/VC. Con 362 páginas, se estructura del siguiente modo: Prefacio, Introducción, Capítulo 1, Capítulo 2, Capítulo 3, Capítulo 4, Conclusiones, Glosario y Bibliografía general (que se suma a la bibliografía asociada a cada capítulo).

La obra se inicia con el Prefacio de Monique Lebrun-Brossard, profesora emérita de Didáctica de las lenguas de la Universidad de Québec à Montréal, titulado «La langue et les nouvelles littératies». En él abundan las referencias a expertos en Didáctica de la enseñanza y aprendizaje de las lenguas de uno y otro lado del Atlántico Norte. Se apunta a que lo esencial será «rescatar», «sacar a la luz» un nuevo enfoque pedagógico, «nuevo» por poner en el centro una teoría del aprendizaje de las lenguas en ruptura con lo propuesto por el MCER (2001) y en parte por el MCER/VC (2018). Dado que el *Volumen complementario* dice tomar como referencia la teoría pedagógica de Vygotsky, en la que el profesor-mediador acompaña al aprendiz de otro modo, *Autour du CECR Volume complémentaire (2018)* tiene una clara orientación hacia la nueva formación del profesor-mediador de lenguas-culturas extranjeras.

En la Introducción, Longuet y Springer plantean el triple objetivo de su obra: 1) explicitar la nueva orientación sociocultural que amplía el MCER/VC, con un mayor desarrollo de las nociones de mediación y de colaboración; 2) proponer una nueva didáctica: la Didáctica de la Relación ecológica y socio-semiótica y 3) sugerir nuevas investigaciones en Didáctica de lenguas extranjeras. Los autores recuerdan las

circunstancias que han llevado a actualizar el MCER: el contexto mundial complejo tanto en lo digital como en lo cultural; más concretamente, el contexto social europeo en el que, con la evolución de las migraciones y de las antiguas sociedades multiculturales, estas se han transformado ya en buena parte en pluriculturales (objetivo del MCER en 2000).

Parece, pues, necesario adaptar a este nuevo contexto la concepción de la Relación entre aprendices y enseñantes. De ahí, que la propuesta sea aprovechar el potencial plurilingüe y pluricultural que los individuos de estas sociedades ya poseen para reconocerlo, explicitarlo e integrarlo en una Didáctica de corte integrado: «La clase de lenguas se puede por tanto considerar un ecosistema socio-semiótico que se reconstruye a diario» (Longuet y Springer, 2021: XII).

Capítulo 1. «Le Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs (2018): Une mise à jour fondamentale du CECR 2001». En este capítulo se explicita la paradoja de que el nuevo MCER/VC se sustente sobre una concepción socio-semiótica del aprendizaje, mientras el utilitarismo (evaluación certificativa) sigue siendo el eje central, lo que no permite el pleno desarrollo de la teoría histórico-sociocultural que subyace, ni de los objetivos de aprendizaje (si pensamos más en la formación o en una evaluación formativa).

Capítulo 2. «Nouvelles orientations théoriques: Paradigme de la Complexité et Théorie historico-socioculturelle». Los autores sitúan la Didáctica en el paradigma de la complejidad de Edgar Morin. En primer lugar, se compara la lectura actual limitada que se hace de Vygotsky en la Didáctica de contexto anglófono, y en concreto en el MCER/VC (2018)³, con la lectura en contexto francófono más fiel y amplia: el concepto de *acción social*, el papel de la lengua y lo translingüístico son motores de la teoría vygotskyana. Los autores acercan esta teoría a otras cognitivas, como la *Gestalt* en psicología o la semántica del prototipo de Kleiber en lingüística, pues plantean un modo flexible de percibir y categorizar el mundo: la relación entre lengua y pensamiento en ellas demuestra que las categorizaciones, vía la lengua, no son ni estáticas, ni permanentes, ya sea social o temporalmente. A su vez, se desarrolla una reflexión sobre qué es aprender activamente y sobre la relación entre la acción de aprender y el mundo, a través de la teoría de la *enacción* de Maturana y Varela, quienes ven en la «acción» no solo un fenómeno dirigido desde un actor o agente hacia un objeto o hacia el otro, sino que, durante el aprendizaje, el aprendiz y el mundo se modifican sinérgicamente en la acción o *en(-)acción*. Cobra así otro sentido tanto el concepto de *acción (social)*, como los de *aprendizaje activo* y *aprendizaje colectivo*.

Esta concepción del sistema complejo aprendiz-entorno de aprendizaje parte de considerar un sistema donde lengua-pensamiento están íntimamente ligados y donde las operaciones cognitivas están mediadas por el lenguaje de un modo más

³ Cuyos autores beben de dicha lectura limitante.

complejo de lo que muestran las teorías conductistas o cognitivistas actuales. En definitiva, en la teoría psicosocial o sociocultural de Vygotsky, la escuela debe activar el desarrollo por medio de experiencias «culturales vividas colaborativamente», siendo esto el centro del aprendizaje y no solo un simple *gadget* para el aprendizaje. Conceptos como la *creatividad colaborativa*, la *inteligencia colectiva* o la *apprenance*⁴ serán pues clave para el aprendizaje de las lenguas. Por último, pasa a un primer plano el elemento afectivo en el aprendizaje de las lenguas. La experiencia de aprendizaje no tiene una base lógica o mental, sino primariamente emocional-vivencial.

Capítulo 3. «Les nouveaux descripteurs de la Médiation et de la Collaboration : Un processus de transposition didactique». Es en este capítulo donde se ahonda en las bases epistemológicas del concepto, más complejo y elaborado, de *mediación* que se maneja en el MCER/VC y sus cruces con la competencia para el *trabajo colaborativo* y la *pluriculturalidad*.

Ciertamente, con el MCER, ya resultaba complejo para el profesorado de lenguas extranjeras enseñar estos tres elementos por su escasa presencia y falta de descriptores, pero ¿hasta qué punto se ha facilitado la tarea con 24 tablas de descriptores con contenidos, destrezas, estrategias, estructurando el ámbito de otro modo y existiendo solapamientos y cruces de tablas y actividades? Así vemos que de la división en mediación oral y escrita (mediación interlingüística) en el MCER (sin ninguna tabla de descriptores asociada)⁵, pasamos, en el MCER/VC, a una concepción de la mediación de tipo cognitivo y relacional: mediación de textos, de conceptos y de la comunicación. Las tablas de descriptores de mediación cuentan con algunas relativas al trabajo colaborativo y la competencia pluricultural y no solo corresponden a actividades, sino que contamos con 5 tablas de estrategias de mediación. Por otro lado, la *cooperación* no solo se clasifica entre las actividades mediación, sino también en las de *interacción* oral o escrita (al menos 3 tablas de *interacción* se refieren explícitamente en su título a *cooperación*).

El nuevo desarrollo de la noción de mediación en el MCER/VC pretende incluir también el aspecto de *mediatización* por la tecnología; aspecto que también está ubicado en unas nuevas tablas de *interacción en línea*. Finalmente, el propio aprendizaje (¿y todas las estrategias de aprendizaje?) es una mediación, como vemos en esta cita del MCER/VC que toman los autores:

[...] dans la médiation, l'utilisateur/apprenant agit comme un acteur social créant des passerelles et des outils pour construire et transmettre du sens soit dans la même langue, soit d'une

⁴ Para Carré (2016), la «apprenance» tiene al menos tres dimensiones: disposición personal (capacidad/actitud/saber/estrategias), prácticas de aprendizaje (acción, aprendizaje en acción) y entornos de aprendizaje (todos los elementos del contexto de aprendizaje).

⁵ Solo encontramos una tabla incompleta de *mediación* en Rosen-Reinhardt (2004), que Riba (2016) no menciona.

langue à une autre (médiation interlangues) L'accent est mis sur le rôle de la langue dans des processus tels que créer l'espace et les conditions pour communiquer et/ou apprendre, collaborer pour construire un nouveau sens et faire passer les informations nouvelles de façon adéquate. Le contexte peut être social, pédagogique, linguistique ou professionnel (Conseil de l'Europe, 2018: 106).

Capítulo 4. «Des apprentissages à réinventer pour un monde bouleversé: Propositions pédagogiques pour des déclinaisons écologique et sociosémiotique». Tras las distintas exégesis, clarificaciones y descripciones de novedades del MCER/VC, este capítulo hace una serie de propuestas englobadas bajo el término de «Didactique de la Relation, de la reliance, écologique et sociosémiotique» y presenta 6 estudios de casos: experiencias de formación en mediación con futuros profesores y experiencias de formación en mediación de futuros profesores de lenguas extranjeras durante sus prácticas en centros de primaria y secundaria.

Tomando en cuenta, por un lado, la presencia de la hiperconectividad presente en la sociedad y culturas actuales, y del caos (complejidad) informativo que esta genera en las nuevas generaciones a las que los profesores enseñan, los autores plantean el doble aspecto técnico y social de la red, con la doble vertiente de control vs. libertad. Se opone el modelo de «red» y el de «rizoma». La imagen del rizoma se propone por ser más adecuada para representar el tipo de Relaciones sociales que crea internet y lo multimedia. No se trata solo de una hiperconexión, sino de una criollización cultural (construcción de identidades múltiples):

Une didactique de la Relation est ouverte sur le métissage et la créolisation culturels, elle ne cherche pas à transmettre la pureté linguistique et culturelle de la langue étrangère. Elle ne s'intéresse pas au "contact" des langues mais aux transferts, germinations, créolisations qui émergent. Ce serait une erreur d'envisager un monde dans lequel il suffirait d'échanger et de transmettre des informations simples et routinières, de médier en toute neutralité pour apaiser les conflits et emporter l'adhésion à des valeurs qui seraient universelles, incolores et inodores, images véhiculées par le CECR 2018 (p.: 215).

Las experiencias docentes relatadas muestran algunos conceptos de base para una formación en mediación y una aplicación en clase de lengua extranjera:

- identificación de objetos culturales (compartidos) para ser mediados;
- mediación de los mismos: re-semiotización, ampliación, (re-)creación, (re)interpretar;
- transmediación: tratamiento multimedia de los mismos, con reelaboración de textos e imágenes, sonido, vídeo... en géneros digitales multimodales, con una

función social, o incluso política, es decir, con poder transformativo en una visión humanista, más que utilitarista, del uso de la tecnología;

- planteamiento de tareas individuales y, sobre todo, colectivas: hiperficción multimedia, creación de filme de animación, vídeos, fotos o creaciones musicales, álbumes digitales, emisión de webradio; todo ello en lo que sería un desarrollo de la multialfabetización o alfabetización multimodal o mediática e informacional (*multilittéracie*);
- respeto de la propia cultura individual del alumno (ecología de las lenguas o ecolingüística). La orientación ecológica en Didáctica de las lenguas sería respetuosa con el medio del aprendiz, con el acervo lingüístico y cultural en el que se desarrolla y la Didáctica del plurilingüismo se alinea con ello lamentando la situación actual: «Alors qu'on le définit comme acteur social, on lui refuse en fait toute possibilité d'exprimer une vision personnelle de la culture, de ses cultures vivantes et de ses lectures du monde» (p. 223).

«Conclusión general». Los autores concluyen que hay algunos objetivos anunciados en el MCER/VC que no se han plasmado ni alcanzado: en materia de mediación, en cuanto a la «ruptura didáctica» y la aplicación de un modelo de aprendizaje sociocultural. Los aspectos socio-semiótico y ecológico no estarían integrados. De ahí su propuesta ejemplificada de una Didáctica de la relación ecológica y socio-semiótica. Un verdadero giro social que se orienta hacia una nueva formación del profesorado y nuevos tipos de investigaciones en el marco de la Didáctica de lenguas y culturas extranjeras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARRÉ, Philippe (2016): «L'apprenance : des dispositions aux situations». *Éducation Permanente*, 207, 7-24. URL: [https:// hal.parisnanterre.fr/hal-01410790](https://hal.parisnanterre.fr/hal-01410790)
- CONSEJO DE EUROPA (2002): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*. Madrid, MEFP/ Instituto Cervantes.
- CONSEJO DE EUROPA (2021): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Madrid, MEFP/Instituto Cervantes.
- MAURER, Bruno & Christian PUREN (2019): *CECR : par ici la sortie !* París, Éditions des Archives Contemporaines.
- RIBA, Patrick (2016): *Niveaux C1/C2 pour le français. Éléments pour un référentiel*. París, Didier.
- ROSEN-REINHARDT, Evelyne. (2004): «Du niveau A1 au niveau C2. Étude relative à la répartition des compétences et des exposants linguistiques», *in* Jean-Claude Beacco, Simon

Bouquet & Rémy Porquier (coords.), *Niveau B2 pour le français. Textes et références*. París, Didier, 17-118.

SANZ ESPINAR, Gemma (2020): «Reseña de B. Maurer y C. Puren : *CECR : par ici la sortie !* París, Éditions des archives contemporaines, 2019, 322 p.», *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 35: 1, 121-124 DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/thel.69218>

VYGOTSKY, Lev (1979): *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona, Crítica.

VYGOTSKY, Lev (1995): *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Buenos Aires, Ediciones Fausto.