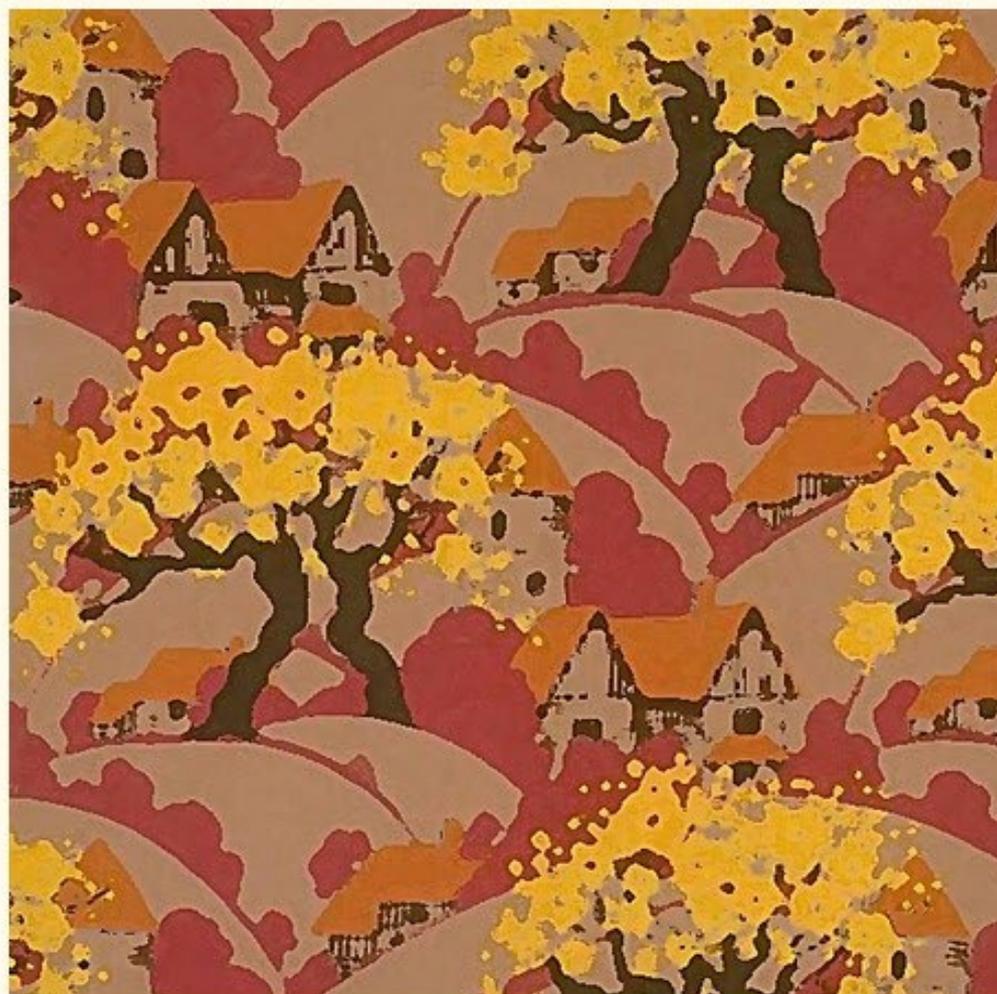


Cédille

revista de estudios franceses



nº 26

(otoño / automne 2024)

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

Cédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que, desde 2005, 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. Todas las propuestas se enviarán a través de la plataforma OJS: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/about/submissions>.

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

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

Contacto: revista.cedille@gmail.com || cedille@ull.edu.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)

Subdirector

Marc Viémon (Universidad de Sevilla)

Secretaria

M^a Àngels Llorca Tonda (Universidad de Alicante)

Consejo de Redacción

Karmele Alberdi Urquizu (Universidad de Granada), Pilar Andrade Boué (Universidad Complutense de Madrid), Esther Bautista Naranjo (Universidad de Castilla – La Mancha), Dominique Bonnet (Universidad de Huelva), Maria Dolors Cañada Pujols (Universitat Pompeu Fabra), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), María José Hernández Guerrero (Universidad de Málaga), Juan Jiménez Salcedo (Université de Mons), Ana I. Labra Cenitagoya (Universidad de Alcalá), Vicente E. Montes Nogales (Universidad de Oviedo), Françoise Olmo Cazevielle (Universitat Politècnica de València), Pedro Pardo Jiménez (Universidad de Cádiz), Alba Rodríguez García (Universidad de La Laguna), Marta Saiz Sánchez (Universidad Complutense de Madrid), Ana Belén Soto Cano (Universidad Autónoma de Madrid), Jesús Vázquez Molina (Universidad de Oviedo) y Javier Vicente Pérez (Universidad de Zaragoza)

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).

ÍNDICE SUMMARY

José M. Oliver	3
Presentación del nº 26 de <i>Cédille</i> Presentation of <i>Cédille</i> , 26	
MONOGRAFÍA 19	
Fanny Martín Quatremare	17
Repenser le monde : nouvelles perspectives dans l'écriture de femmes ivoiriennes. Avant-propos Rethinking the World: New Perspectives in the Writing of Ivorian Women. Foreword	
Elena Cuasante Fernández	21
Escritoras marfileñas de la A a la Z Ivorian Women Writers from A to Z	
Isabel Esther González Alarcón & Syrine Daoussi	37
Échos et jeux de miroir autour de la figure dictatoriale chez Kourouma et Fanny-Cissé Echoes and Mirror Games around the Dictatorial Figure in Kourouma and Fanny-Cissé	
Carmen Mata Barreiro	63
Travail de mémoire et dimension éthique dans l'œuvre de Véronique Tadjó Véronique Tadjó's Novels: Memory and Ethics	
Virginia Iglesias Pruvost	79
<i>Loin de mon père</i> (2010) de Véronique Tadjó ou la quête mémorielle d'une métisse franco-ivoirienne à l'identité fragmentée <i>Loin de mon père</i> by Véronique Tadjó: the Memorial Quest of a Franco-Ivorian Woman of Mixed Heritage with a Fragmented Identity	
Juan José Guzmán-Pérez	93
<i>La femme du Blanc</i> de Muriel Diallo : une quête identitaire polyphonique Muriel Diallo's <i>La femme du Blanc</i> : A Polyphonic Quest for Identity	

Elisabet Sánchez Tocino	117
El pelo afro como elemento discursivo en la obra de la artista marfileña Laetitia Ky	
Afro Hair as a Discursive Element in the Works of the Ivorian Artist Laetitia Ky	
Luisa Montes Villar	147
Altérités spatiales dans le roman postcolonial : « l'ailleurs » et « le nulle part » dans <i>Les nègres n'iront jamais au paradis</i> de Tanella Boni	
Spatial Alterities in Postcolonial Novel : « l'ailleurs » ('elsewhere') and « le nulle part » ('nowhere') in <i>Les nègres n'iront jamais au paradis</i> by Tanella Boni	
Elisabet Sánchez Tocino & Elena Cuasante Fernández	163
Tanella Boni a son mot à dire	
Tanella Boni has Something to Say	
VARIA	
Ismail Abejja	175
Oralité et stratégies énonciatives dans <i>Le déterreur</i> de Mohammed Khair-Eddine	
Orality and Enunciative Strategies in Mohammed Khair-Eddine's novel <i>Le déterreur</i>	
Eduardo Aceituno Martínez	193
Quelques sources espagnoles de Philippe Desportes	
Some Spanish Sources of Philippe Desportes	
Héctor Leví Caballero Artigas	215
Fraseología y traducción en el ámbito literario. Análisis de la adaptación al francés de <i>El amigo Melquiades</i>	
Phraseology and Translation in the Literary Field. Analysis of the French Adaptation of <i>El amigo Melquiades</i>	
José Cano Martínez	231
Tradición literaria y utopía en las teorías de la novela de René Girard y György Lukács	
Literary Tradition and Utopia in the Theories of the Novel by René Girard and György Lukács	
Adela Cortijo Talavera	253
Blast, el cómic poético <i>néo noir</i> de Manu Larcenet	
Blast, the Poetic Neo Noir Comic by Manu Larcenet	
Iva Dedková	279
De l'ancienne à la nouvelle orthographe du français : le cas de la presse francophone	
From Old to New French Orthography: The Case of the Francophone Press	

Marta García Romero & Ariane Ruyffelaert	309
La interculturalidad en Lengua y Lingüística del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada	
Interculturality in Language and Linguistics of the Bachelor's Degree in French Studies at the University of Granada	
Patricia Lopez-Garcia	331
Gammes fréquentielles optimales : Indices de progression en perception exolingue	
Optimal Frequency Ranges: Indicators of Exolingual Perception Progression	
Isabelle Marc	353
Chanter Renée Vivien au XXI ^e siècle : réécriture et militantisme dans <i>Treize poèmes</i> , de Pauline Paris	
Singing Renée Vivien in the 21st Century: Rewriting and Activism in <i>Treize poèmes</i> , by Pauline Paris	
Dominique Ninanne	369
Ils défendaient les arbres. Les écrivains de la Belgique « fin de siècle » face à la dégradation du patrimoine naturel et arborescent	
They Defended the Trees: «Fin-de-siècle» Belgian Writers Confronting the Degradation of the Natural and Arboreal Heritage	
Estéfano Rodríguez Peláez & Beatriz Sánchez Cárdenas	403
Étude des cadres sémantiques dans la couverture des Gilets jaunes en Espagne: perspectives médiatiques	
Study of Semantic Frameworks in the Coverage of the Yellow Vests in Spain: Media Perspectives	
Ángeles Sánchez Hernández & Gabriel Díez Abadie	423
Réappropriation de l'Histoire par le passé familial dans <i>Le pays des autres</i> de Leïla Slimani	
Reappropriating History through the Family Past in Leïla Slimani's <i>Le pays des autres</i>	
Inés Andrea Sollitto	441
Génesis y disputas en torno a <i>Mémoires de ma vie</i> de Mathilde Mauté	
Genesis and Disputes Surrounding <i>Mémoires de ma vie</i> by Mathilde Mauté	
Rajib David Sorkar Gómez	471
Juegos de rol orientados a la acción para el desarrollo de la interacción oral en francés	
Action-Oriented Role-playing Games for the Development of Oral Interaction in French	

- Carlota Vicens-Pujol** 499
 Religieuses en voyage (1604-1727) : le travail de la description dans leurs récits fondateurs
 Nuns Journeys (1604-1727): the Description Work in their Foundational Travel Stories
- Mohammed Rida Zgani** 517
 Saisir l'intime ou la quête du moi artiste dans *Souvenirs dormants* de Patrick Modiano
 Capturing the Intimate or the Quest for the Artistic Self in Patrick Modiano's *Souvenirs dormants*

NOTAS DE LECTURA

- Helena Daza Carmona** 531
 Reivindicación del papel del traductor en los textos científico-técnicos de agronomía y viticultura
 The Role of the Translator in Scientific and Technical Texts on Agronomy and Viticulture
- Fatima Ezzahra Elbachiri Fathi** 537
 Portée des émotions au niveau de la langue et conséquences en matière de communication
 The Impact of Emotions on Language and the Consequences for Communication
- José María Fernández Cardo** 543
 Autoficción, endoficción y xenografía en femenino: itinerarios de la literatura francesa contemporánea
 Autofiction, Endofiction and Xenography in the Feminine: Itineraries in Contemporary French Literature
- Carlo Girelli** 547
 Analyser le discours touristique en interaction : nouvelles démarches sociolinguistiques *in situ*
 Analysing Tourism Discourse in Interaction: New Sociolinguistic Approaches
- Bruno Grossi** 551
 La monomanía del genio. Sarraute y la genealogía del tropismo
 The Monomania of Genius: Sarraute and the Genealogy of Tropism
- Adriana Lastičová** 557
 L'histoire d'*Homo spiritus* et du sacré au fil du temps
 The History of *Homo spiritus* and the Sacred over Time

IN MEMORIAM

- Naget Khadda** 561
In memoriam Charles Bonn
In memoriam Charles Bonn

Presentación de *Çédille* nº 26

Con la puntualidad que nos caracteriza, nos satisface compartir con la comunidad francesista un nuevo volumen de *Çédille*, el que hace el número 26, que contiene un total de treinta y tres aportaciones firmadas por treinta y siete investigadoras e investigadores pertenecientes a distintos centros y universidades de Argelia, Argentina, Chequia, Colombia, Francia, España, Italia y Marruecos.

Este volumen, que ve la luz en la segunda semana de diciembre de 2024, se abre con la decimonovena entrega de la serie MONOGRAFÍAS, que trata sobre la actualidad de la literatura costamarfileña femenina. Así, bajo el título de *Repenser le monde : nouvelles perspectives dans l'écriture de femmes ivoiriennes*, se han reunido siete artículos que están precedidos de un «Avant-propos» de la profesora de la Universidad de Granada Fanny Martín Quatremare, coordinadora del dossier, que se cierra con una entrevista realizada a la escritora Tanella Boni por Elisabet Sánchez Tocino y Elena Cuasante Fernández, profesoras de la Universidad de Cádiz.

En el primero de estos siete artículos centrales Elena Cuasante nos ofrece un panorama, a modo de pequeño repertorio, de las escritoras de Costa de Marfil. Seguidamente, Isabel Esther González Alarcón, profesora de la Universidad de Almería, y Syrine Daoussi, profesora de la Universidad de Granada, muestran las correspondencias que sobre la figura del dictador se establecen entre Ahmadou Kourouma y Fatou Fanny-Cissé. La escritora Véronique Tadjó y el compromiso con la memoria ocupan la atención de Carmen Mata Barreiro, docente e investigadora de la Universidad Autónoma de Madrid, y de Virginia Iglesias Pruvost, profesora de la Universidad de Granada, en sendos trabajos sobre esta autora. A continuación, la búsqueda de la identidad a través de distintas voces del pasado se analiza por el profesor de la Universidad de Granada Juan José Guzmán-Pérez en una novela de Muriel Diallo. El siguiente artículo lo firma también Elisabet Sánchez Tocino, que en esta ocasión muestra cómo la artista Laetitia Ky se sirve de las esculturas capilares que lleva a cabo para construir un discurso vindicativo y resistente de la mujer marfileña. El último de estos artículos es obra de Luisa Montes Villar, que, a la luz de los estudios poscoloniales, analiza los problemas de «espacialidad» presentes en una novela de Tanella Boni.

La sección VARIA contiene, en esta ocasión, dieciséis artículos que se presentan siguiendo el orden alfabético de los apellidos de sus autoras y autores. Como es habitual en esta revista, son distintos y variados los temas que abordan estos trabajos, siendo los más abundantes aquellos relacionados con los estudios literarios. Así, Eduardo Aceituno Fernández, profesor de la Universidad de Zaragoza, pone al descubierto nuevas fuentes españolas que sirvieron de inspiración a Philippe Desportes, el célebre poeta de la segunda generación de la Pléiade. Por otra parte, la investigadora y docente de la Universidad de las Islas Baleares, Carlota Vicens-Pujol, analiza los paisajes descriptivos en algunos relatos de viaje escritos por diferentes monjas misioneras de los siglos XVII y XVIII. A su vez, la profesora de la Universidad de Oviedo Dominique Ninanne examina, desde una perspectiva geopoética, la posición de tres destacados

escritores belgas del periodo de entre siglos en la defensa de los árboles y bosques. La noción de lo íntimo en Patrick Modiano y la búsqueda del yo artístico es el centro de la reflexión que lleva a cabo el profesor de la Université Chouaib Doukkali, Mohammed Rida Zgani. La literatura francófona de autores norteafricanos también es objeto de estudio en este número; así Ismail Abejja, profesor de la Université Sidi Mohammed Ben Abdellah, se ocupa de reconocer las estrategias enunciativas que emplea el escritor amazigh Mohammed Khair-Eddine en una de sus novelas; mientras que los profesores de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Ángeles Sánchez Hernández y Gabriel Díez Abadie, se sirven de una de las últimas novelas de Leïla Slimani para abordar la interpretación de la(s) memoria(s) en el contexto de una historia colonial. En el ámbito de la historia de la literatura francesa, Inés Andrea Sollitto, investigadora en la Universidad del Salvador, recurre también a la autobiografía para desentrañar el carácter reivindicativo de las memorias de la exesposa de Paul Verlaine. La fórmula poética de un cómic de Manu Larcenet es el objeto del estudio que efectúa Adela Cortijo Talavera desde la Universitat de València. La profesora Isabelle Marc, de la Universidad Complutense de Madrid, analiza un álbum de la cantante Pauline Paris basado en un poemario de Renée Vivien, autora de culto para las comunidades lesbianas. Desde el campo de la teoría y crítica literarias, el investigador del CSIC José Cano Martínez contrapone las ideas de György Lukács y René Girard en el uso de la tradición novelística occidental para interpretar la modernidad. En relación con la lengua francesa, se ofrecen varias contribuciones. Así, Iva Dedková, profesora de la Ostravská univerzita examina el uso de la ortografía tradicional y de la ortografía rectificada en un corpus periodístico de cuatro países francófonos. Por su parte, Estéfano Rodríguez Peláez y Beatriz Sánchez Cárdenas, profesores de la Université de Nice - Côte d'Azur y de la Universidad de Granada respectivamente, realizan un análisis semántico del tratamiento de los chalecos amarillos en dos periódicos españoles de ideología contrapuesta. En relación con la enseñanza del FLE, por una parte, Patricia Lopez-Garcia, profesora de la Universitat de València, da cuenta de un experimento fonético en sujetos trilingües catalano-hablantes; por otra, Rajib David Sorkar Gómez, de la Universidad del Norte, plantea cómo el uso de juegos de rol incide en el desarrollo de la competencia interaccional. El profesor de la Universidad de Málaga Héctor Leví Caballero Artigas muestra los procedimientos llevados a cabo por un taller de traducción a la hora de adaptar al francés las unidades fraseológicas presentes en un sainete de principios del siglo XX. Cierra este bloque misceláneo la contribución de las profesoras de la Universidad de Granada Marta García Romero y Ariane Ruyffelaert, que analizan la presencia de la dimensión intercultural en las asignaturas de carácter lingüístico del grado en Estudios Franceses de su universidad.

La sección NOTAS DE LECTURA contiene seis reseñas de otras tantas obras publicadas en los tres últimos años. En primer lugar, Helena Daza Carmona presenta el libro de Manuela Álvarez Jurado titulado *La visibilidad del traductor en los tratados*

de agricultura, agronomía, viticultura y vinificación (1773-1900), publicado por la editorial Comares (2022) y prologado por Brigitte Lépinette. Seguidamente, Fatima Ezzahra Elbachiri Fathi da cuenta de la obra colectiva que, bajo el título de *Argumentation, communication, outils numériques et transfert de connaissances* (Comares, 2023), se estructura en cinco capítulos firmados por Patrick Charaudeau, Marina-Oltea Paunescu, Eleni Tziafa y Rania Voskaki, así como por Aránzazu Gil Casadomet y Marta Tordesillas, que han coordinado el volumen. La tercera reseña es obra de José María Fernández Cardo y se ocupa de otra obra colectiva reciente: *Littérature interculturelle en Europe. Nouvelles perspectives : migration, écriture féminine et auto-fiction* (Peter Lang, 2024), de cuya edición y presentación se han encargado Margarita Alfaro, Beatriz Mangada y Ana Belén Soto. El volumen cuenta con un prólogo de Véronique Porra y contribuciones de Arzu Etensel Ildem, Vasiliki Lalagianni, Vicente Montes, Jean-Marc Moura, Diego Muñoz y Maria Spiridopoulou. Carlo Girelli se hace eco del libro dirigido por Claudine Moïse y Adam Wilson, *La part langagière du tourisme. Langage et société* (Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 2023), en el que participan también Larissa Semiramis Schedel y Jean-Didier Urbain, además de Adam Jaworski y Crispin Thurlow con la versión francesa de un artículo de 2010. La quinta nota de lectura, redactada por Bruno Grossi, se ocupa del libro de Nathalie Sarraute, *Une réalité inconnue. Essais et entretiens, 1956-1986* (Gallimard, 2023) que ha editado Ann Jefferson bajo la dirección de Jean-Yves Tadié. Finalmente, Adriana Lastičová resume el contenido del extenso ensayo de Frédéric Lenoir, *L'Odysée du sacré. La grande histoire des croyances et des spiritualités des origines à nos jours* (Albin Michel, 2023).

Por último, se cierra este número 26 con la sección *IN MEMORIAM*, en la que Naget Khadda, profesora emérita de la Université d'Alger y de la Université Paul Valéry Montpellier 3, dedica una sentida nota necrológica a Charles Bonn, el gran valedor de los estudios literarios magrebíes.

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

Entre las principales novedades que se han producido en este ámbito desde nuestro anterior número, podemos destacar las siguientes.

El 20 de junio de 2024 la empresa Clarivate hizo pública la actualización correspondiente a 2023 de su Journal Citation Indicator (JCI), herramienta que trata de medir el factor de impacto de las revistas científicas reconocidas por la Web of Science. Comprobamos, así, que *Çédille* mantiene su posición en el tercer cuartil (Q3) de la materia «Literature, Romance» al situarse en el puesto 80 de 116 revistas, logrando un JCI Percentil de 31,47.

En el Índice Dialnet de Revistas (IDR) relativo al año 2023 y dado a conocer a finales de julio de 2024, *Çédille* aparece en el segundo cuartil de las materias «Filología

Moderna» (posición 16 de 52) y «Filologías» (posición 120 de 318), surgiendo por primera vez en el tercer cuartil de «Lingüística» (posición 53 de 71).

Por último, *Çédille* ha renovado, un año más, el sello de calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECyT), obteniendo, además, la mención de buenas prácticas editoriales en igualdad de género y siendo clasificada en el primer cuartil de las especialidades de «Literatura» (posición 19 de 86) y de «Lingüística» (posición 16 de 80).

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)



Carbus Plus+



Clasificación Integrada de Revistas Científicas



CiteFactor. Academic Scientific Journals



CNKI Scholar



Consortium of Online Public Access Catalogues



Crossref



Dialnet



Dialnet Métricas

	<i>DICE (CSIC)</i>
	<i>Dimensions</i>
	<i>Directory of Open Access Journal</i>
	<i>Dulcinea</i>
	<i>EBSCO</i>
	<i>ESCI (Web of Science – Clarivate Analytics)</i>
	<i>European Reference Index for the Humanities</i>
	<i>EuroPub</i>
	<i>Sello de Calidad Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología</i>
	<i>Google Académico</i>
	<i>IBZ Online (de Gruyter)</i>
	<i>ICI World of Journals</i>
	<i>Index Copernicus International</i>
	<i>International Institute of Organized Research</i>
	<i>Información y Documentación de la Ciencia en España</i>
	<i>Infobase Index</i>
	<i>In-Rech</i>



Journal Base [CNRS]



Journal Citation Reports [Clarivate]



Journal Finder



Journal Metrics



Journal Scholar Metrics



Journal Table of Contents



Federation of Finnish Learned Societies



Latindex



Literature Online



MIAR



Microsoft academic



Mir@bel



MLA Directory of Periodicals



Norwegian Directorate for Higher Education and Skills



Open Science Directory



ProQuest



Publons



Ranking of Excellence in Research for Australia

	<i>REDIB</i>
	<i>Regesta Imperii</i>
	<i>RESH</i>
	<i>RETI</i>
	<i>ROAD</i>
	<i>Science Gate</i>
	<i>Scientific Commons</i>
	<i>SCImago Journal & Country Rank</i>
	<i>Scopus</i>
	<i>Serials Union Catalogue</i>
	<i>Sherpa-Romeo</i>
	<i>SOCOLAR</i>
	<i>Catalogue du Système Universitaire de Documentation</i>
	<i>Ulrich's Periodicals Directory</i>
	<i>WorldCat</i>
	<i>Zeitschriftendatenbank</i>

Panel de evaluadores

Con el fin de preservar, en la medida de lo posible, la relación entre evaluadores y propuestas presentadas, *Çédille* no hace público el panel de expertos que ha participado en el proceso de evaluación de cada número en cuestión, sino que lo hace

por periodos temporales¹. Por ello, en esta ocasión nos limitamos a presentar seguidamente el panel de expertos –ajenos al Consejo Editorial– que han intervenido, entre el 1 de julio de 2023 y el 30 de junio de 2024, en el proceso de evaluación de los trabajos recibidos:

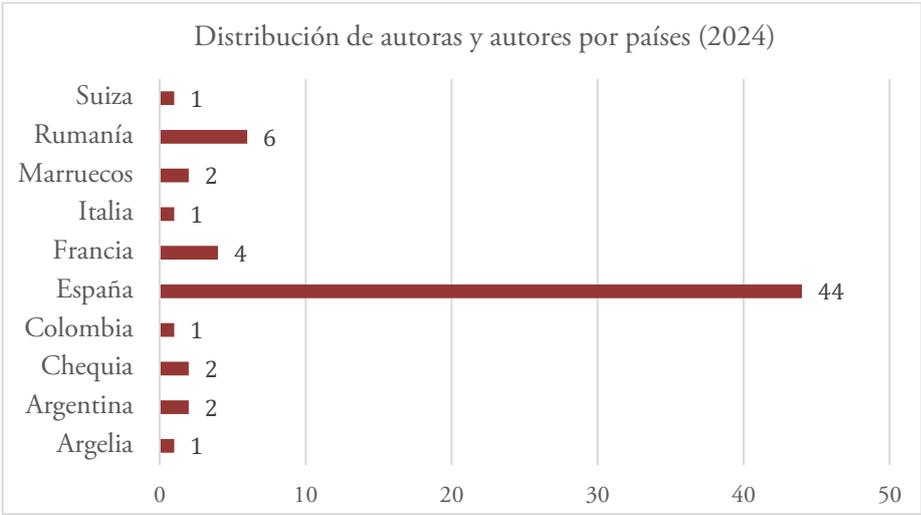
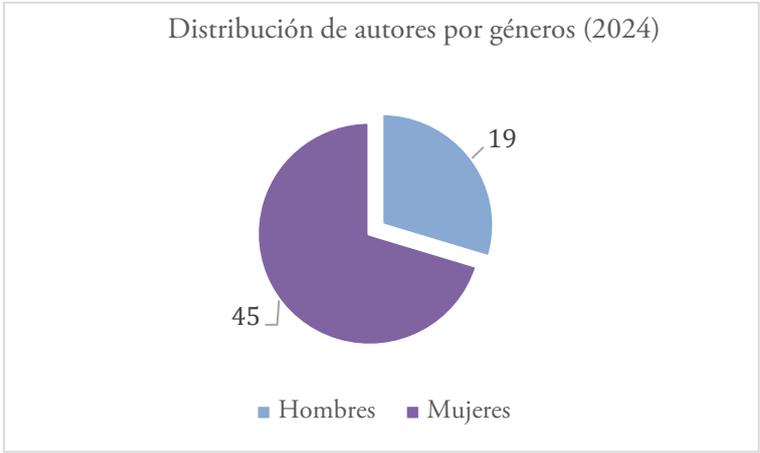
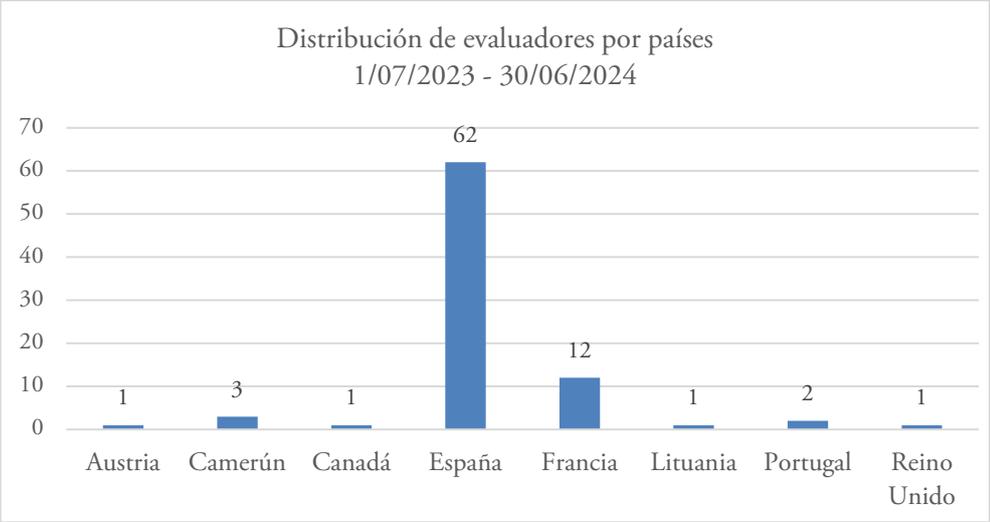
Margarita Alfaro Amieiro (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); Florian Alix (Sorbonne Université. FRA); Martha Alonso Moreno (Universidad de Alcalá. ESP); José Luis Arráez Llobregat (Universitat d'Alacant. ESP); Belén Artuñedo Guillén (Universidad de Valladolid. ESP); Anne Aubry (Universidad Pablo de Olavide. ESP); Françoise Bacquelaine (Universidade do Porto. POR); Florence Baills (Universitat de Lleida. ESP); María Tanagua Barceló Martínez (Universidad de Málaga. ESP); André Bénit (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); María Luisa Bernabé Gil (Universidad de Granada. ESP); Magali Brunel (Université Paul Valéry – Montpellier III. FRA); Marina Isabel Caballero Muñoz (Universidad de Sevilla. ESP); Daniéla Capin (Université de Strasbourg. FRA); Rémi Carbonneau (Université de Montréal. CAN); Àngels Catena Rodulfo (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP); Isaac David Cremades Cano (Universidad de Murcia. ESP); Elena Cuasante Fernández (Universidad de Cádiz. ESP); Syrine Daoussi (Universidad de Granada. ESP); Rosa de Diego Martínez (Universidad del País Vasco. ESP); Cristian Díaz Rodríguez (Universidad de La Laguna. ESP); Blaise Michel Djomaleu Kamadeu (Université de Bamenda. CAM); Martin Enguene Enguene (Université de Yaoundé I. CAM); Marta Estrada Medina (Universitat Autònoma de Barcelona. ESP); Mercedes Eurrutia Cavero (Universidad de Murcia. ESP); Benjamin Fagard (Centre national de la recherche scientifique. FRA); Flavie Fouchard (Universidad de Sevilla. ESP); Romain Gillain (Instituto Politécnico de Leiria. POR); Isabel Esther González Alarcón (Universidad de Almería. ESP); Cristina González de Uriarte Marrón (Universidad de La Laguna. ESP); Esmeralda González Izquierdo (Université Sorbonne Nouvelle. FRA); Aude Grezka (Université Sorbonne-Paris-Nord. FRA); Diana Holmes (University of Leeds. UK); Ana María Iglesias Botrán (Universidad de Valladolid. ESP); Isabel Jiménez Gutiérrez (Universidad Pablo de Olavide. ESP); Eva Lavric (Universität Innsbruck. AUT); Brigitte Lépinette (Universitat de València. ESP); José Máximo Leza Cruz (Universidad de Salamanca. ESP); Elena Llamas Pombo (Universidad de Salamanca. ESP); María Llombart Huesca (Université Paul Valéry - Montpellier III. FRA); Juan Manuel López Muñoz (Universidad de Cádiz. ESP); Mercedes López Santiago (Universitat Politècnica de València. ESP); Jordi Luengo López (Universidad Pablo de Olavide. ESP); Beatriz Mangada Cañas (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); Carmen Mata Ribeiro (Universidad Autónoma de

¹ Pueden consultarse los listados de evaluadores que se han publicado anteriormente 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) y números sucesivos.

Madrid. ESP); Justin Olivier Mballa (Université de Yaoundé I, CAM); Albert Morales Moreno (Universitat Oberta de Catalunya. ESP); Diego Muñoz Carrobles (Universidad de Alcalá. ESP); Franck Neveu (Sorbonne Université. FRA); Dominique Ninanne (Universidad de Oviedo. ESP); Julia Ori Korosmezei (Universidad Complutense de Madrid. ESP); Concepción Palacios Bernal (Universidad de Murcia. ESP); Silvia Palma (Université de Reims. FRA); Claudia Pena López (Universidad de Valladolid. ESP); Maribel Peñalver Vicea (Universitat d'Alacant. ESP); Patricia Pérez López (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ESP); María Teresa Pisa Cañete (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP); Montserrat Planelles Iváñez (Universitat d'Alacant. ESP); Gisella Policastro Ponce (Universidad de Córdoba. ESP); Paola Prieto López (Universidad de Oviedo. ESP); Ana María Ramos Sañudo (Université Paris Nanterre. FRA); Martine Renouprez (Universidad de Cádiz. ESP); María Esclavitud Rey Pereira (Universidad Complutense de Madrid. ESP); María Victoria Rodríguez Navarro (Universidad de Salamanca. ESP); Laurence Rouanne (Universidad Complutense de Madrid. ESP); Hélène Rufat Perelló (Universitat Pompeu Fabra. ESP); Rafael Ruiz Álvarez (Universidad de Granada. ESP); Nelly Sanchez (Université de Limoges. FRA); Antonia Sánchez Villanueva (Universidad de Almería, ESP); Gabriel Sansano Belso (Universitat d'Alacant. ESP); Gemma Sanz Espinar (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); Justine Scarlaken (Universidad Complutense de Madrid. ESP); Alfredo Segura Tornero (Universidad de Castilla – La Mancha. ESP); Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid. ESP); Cristina Solé Castells (Universitat de Lleida. ESP); María Pilar Suárez Pascual (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); Ángela Suárez Rodríguez (Universidad de Oviedo. ESP); Lourdes Ángeles Terrón Barbosa (Universidad de Valladolid. ESP); Marta Tordesillas Colado (Universidad Autónoma de Madrid. ESP); Jorge Valdenebro Sánchez (Université de Lorraine. FRA); Vassili Hélène Vassiliadou (Université de Strasbourg. FRA); Frederik Verbeke (Universidad del País Vasco. ESP); Carlota Vicens Pujol (Universitat de les Illes Balears. ESP); Jeļena Vladimirska (Latvijas Universitāte. LT).

Estadísticas correspondientes al periodo 2023-2024

A continuación, ofrecemos la representación gráfica del panel de evaluadores que acabamos de detallar, así como los gráficos, correspondientes al año 2024 (números 25 y 26), relativos a la distribución de autores por géneros y por países donde están ubicados sus centros de investigación:



**Repenser le monde :
nouvelles perspectives dans l'écriture de femmes ivoiriennes.
Avant-propos**

Fanny MARTÍN QUATREMARE

Universidad de Granada

fmquatremare@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-8497-6718>

Colonie française depuis 1893, la Côte d'Ivoire accède à la souveraineté nationale en 1960. Durant la période coloniale elle fait partie de l'AOF (Afrique-Occidentale française), gouvernée depuis Dakar, les lois et décrets sont fixés par la France. Ainsi l'implantation de la langue française a suivi le même cursus que les colonies françaises, elle s'est faite à travers l'école et s'est imposée comme un instrument d'évolution du peuple africain. Lors de son indépendance, l'État désigne tout de même le français comme langue officielle et va dès lors se déployer dans toutes les sphères de la vie publique. Par ailleurs, de nos jours, selon Kouadio (2008 : 184) « la connaissance du français apparaît comme la condition de la promotion sociale ». Ainsi la littérature de la Côte d'Ivoire s'écrit dans sa grande majorité en français depuis ses débuts qui ont eu lieu lors de l'époque de la colonisation. Bruno Gnaoule-Oupoh (2000) explique dans son ouvrage *La littérature ivoirienne* que les premiers écrivains ivoiriens sont issus de l'École primaire supérieure de Bingerville mise en place par les colons où les étudiants jouent des scènes de théâtre, au départ, entre les membres de l'école puis à un public de plus en plus élargi. Le premier à rédiger et publier sa pièce de théâtre est Bernard B. Dadié en 1933 intitulée *Les villes*. Il sera également le précurseur du conte en 1942, de la poésie en 1945 et s'illustre dans la nouvelle en 1948 dans le n° 4 de la revue *Présence Africaine*. En 1950, il publie le recueil de poèmes *Afrique debout* pour éveiller la conscience de ses compatriotes ainsi que son premier roman, *Climbié*, en 1956 où il désigne les méfaits de la société coloniale. Ce mouvement littéraire prend de l'ampleur dans les années 1960, période durant laquelle l'écriture en Côte d'Ivoire devient de plus en plus revendicative, portant le combat pour l'émancipation, non seulement du peuple ivoirien, mais aussi de l'ensemble du peuple noir.

Les femmes de Côte d'Ivoire prennent plus tardivement la plume, soit quarante-trois ans après celle des hommes, en 1976, avec *Les Danseuses d'Impé-eya, Jeunes filles à Abidjan* de Simone Kaya. Les raisons sont évidentes, la scolarisation tardive des jeunes-filles ainsi que les traditions patriarcales politiques et sociales n'ont pas facilité leur entrée et leur épanouissement dans le champ littéraire. L'ouvrage historique d'Henriette Diabaté sur *La marche des femmes sur Grand Bassam* suivra de peu celui de Simone Kaya. Or, pour ces deux femmes, l'entrée dans le panorama des lettres ne fut pas simple, elles durent essuyer de nombreuses critiques. Dès lors, une belle floraison d'écrivaines voit tout de même le jour. En 1977, la nouvelle *La Citadine* de Regina Yaou est primée par les Nouvelles Éditions Africaines, puis au cours des années 1980 les femmes entrent en force dans le panorama littéraire avec Anne-Marie Adiaffi, Assamala Amoi, Micheline Coulibaly, Muriel Diallo, Gina Dick, Flore Hazoumé, Goley Niantié Lou, Ida Zirignon, entre autres. D'ailleurs, la poésie féminine ivoirienne voit le jour avec *Latérite* de Véronique Tadjou et *Labyrinthe* de Tanella Boni, tous deux publiés en 1984. Issaki Kouassi (2020) remarque que depuis les années 1990, les écrivaines ivoiriennes d'expression française placent la dénonciation politique au cœur de leurs œuvres. Leur écriture vise à susciter une prise de conscience face aux réalités de leur société. Aujourd'hui, cette forme de rébellion littéraire continue, brisant tous les tabous, qu'ils soient d'ordre politique ou social.

Quelques chercheurs se sont penchés sur les romans des Ivoiriennes, dans un ouvrage collectif dirigé par Moussa Coulibaly, *Le roman féminin ivoirien* (2015), où sont dégagés les thèmes principaux des romancières ivoiriennes tels que la polygamie, les mariages forcés, la quête d'émancipation, l'éducation mais aussi les dénonciations politiques. De son côté, Viviane Gbadoua (2013 : 276) dans *La littérature féminine ivoirienne* dément les thèses reléguant l'écriture des Ivoiriennes aux questions féminines, et selon elle, les Ivoiriennes revendiquent leur place dans la société sans se limiter à dépeindre leur condition féminine. Finalement, Akissi Kouassi (2020) citée ci-dessus, retrace dans un article l'histoire du roman féminin ivoirien où elle évoque, d'une part, l'évolution de l'écriture des femmes centrée sur leur condition féminine vers la dénonciation politique et sociale puis d'autre part, nous invite à poursuivre les recherches autour des écrits de femmes ivoiriennes :

La littérature féminine suscite à l'heure des *genders studies*, des spécialisations en genre, un intérêt grandissant où le genre est devenu à la fois un enjeu et un défi. En effet, il est intéressant, à l'heure où la problématique de la femme gagne un regain de vitalité, de faire une sorte de bilan au sujet de la place et de l'évolution du roman féminin ivoirien. Visiter cette branche se pose avec acuité d'autant plus que l'histoire de la prose romanesque féminine ivoirienne demeure obscure (Kouassi, 2020 : 66).

Ainsi, cette monographie est le résultat d'une étude pluridisciplinaire autour de quelques écrivaines et artistes ivoiriennes dans le but de poursuivre cette mise en lumière de certaines œuvres qui, pour règle générale, sont fort méconnues et encore moins reconnues par la sphère littéraire européenne, à tel point qu'il est parfois difficile, voire impossible, de se procurer leurs ouvrages. Il s'agit alors de donner la parole à ces autrices et faire ressortir d'une part le regard clairvoyant qu'elles ont sur leur société et le monde, mais aussi pour nous lecteur de découvrir une autre mentalité, une autre façon d'envisager le monde.

Le volume s'ouvre sur un panorama de la littérature francophone ivoirienne où Elena Cuasante dresse une liste exhaustive des œuvres féminines. La réflexion se poursuit avec Isabel Esther González Alarcón et Syrine Daoussi grâce à une étude comparative entre *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma et *Madame la Présidente* (2015) de Fatou-Cissé qui dévoilent une satire de la situation socio-politique ivoirienne. Nous plongeons ensuite dans l'univers de Véronique Tadjou, à travers, d'une part, le travail de Carmen Mata Barreiro, qui nous enseigne la portée universelle de l'écriture engagée de l'auteur ainsi que son travail de mémoire autour des principaux maux africains dans ses romans *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2017) et *En compagnie des hommes* (2000) et d'autre part, à travers l'étude de Virginia Iglesias Pruvost qui se penche sur l'impact de l'exil et du métissage sur les constructions identitaires dans l'ouvrage *Loin de mon père* (2010). Luisa Montes Villar, nous introduit dans l'univers de Tanella Boni à travers une analyse de la poétique de l'espace dans son roman *Les nègres n'iront jamais au Paradis* (2006) liée aux enjeux de mémoire et de pouvoir. Juan José Guzmán-Pérez nous approche de Murielle Diallo et des problématiques de la femme migrante africaine dans la société française contemporaine autour de son roman *La femme du Blanc* (2011), où plusieurs voix narratives nous plongent dans un univers différent. De son côté Elisabet Sánchez Tocino démontre que les artistes ivoiriennes évoluent au rythme des exigences mondiales technologiques en nous présentant le travail de Laetitia Ky, qui publie sur la toile des photos accompagnées de messages revendicateurs des sculptures capillaires qu'elle crée à l'aide de fils métalliques et d'extensions. Cette artiste dénonce les situations auxquelles les femmes africaines et occidentales continuent d'être confrontées tout en offrant une lueur d'espoir vers l'égalité et le respect. Finalement, la parole est donnée à Tanella Boni grâce à un entretien réalisé au printemps 2024 où elle répond à quelques questions concernant sa création littéraire et l'avenir de son pays. Elle nous illumine à propos des difficultés de l'écriture pour une femme aussi bien d'un point de vue personnel dans la sphère familiale que d'un point de vue créatif et de revendication. Comment et quoi écrire pour un meilleur monde ? Tels sont ses principaux questionnements.

Ces travaux réunis montrent que les œuvres des Ivoiriennes s'inscrivent certes dans une perspective d'affirmation de l'identité féminine tout en questionnant les normes sociales et la situation politique mondiale, mais surtout, elles construisent une

littérature qui réfléchit et éveille chez le lecteur des questionnements éthiques. L'écriture engagée des Ivoiriennes aborde les problèmes de notre temps, elle suscite une conscience planétaire et nous invite à repenser le monde.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BONI, Tanella (1984) : *Labyrinthe*. Togo, Éditions Akpagnon.
- BONI, Tanella (2006) : *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Paris, Le serpent à plume.
- COULIBALY, Moussa (2015) : *Le roman féminin ivoirien*. Paris, L'Harmattan.
- DADIÉ, Bernard (1950) : *Afrique debout*, Paris, Seghers.
- DADIÉ, Bernard (1956) : *Climbié*. Paris, Seghers.
- DIABATÉ, Henriette (1975). *La marche des femmes sur Grand Bassam*. Abidjan, Nouvelles Éditions africaines.
- DIALLO, Muriel (2011) : *La femme du Blanc*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.
- FANY-CISSÉ, Fatou (2015) : *Madame la Présidente*. Abidjan, NEI-CEIDA
- GBADOUA UETTO, Viviane (2013) : *Littérature féminine ivoirienne. Une écriture plurielle*. Paris, L'Harmattan.
- GNAOULE, Oupoh (2000) : *La littérature ivoirienne*. Paris, Karthala - CEDA
- KAYA, Simone (1976) : *Les Danseuses d'Impé-eya, Jeunes filles à Abidjan*. Abidjan, INADES.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998) : *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris, Seuil
- KOUADIO N'GUESSAN, Jérémie (2008) : « Le français en Côte d'Ivoire : de l'imposition à l'appropriation décomplexée d'une langue exogène ». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 40/41, 179-197.
- KOUASSI, Akissi (2020) : « Histoire du roman féminin ivoirien : du moi à la dénonciation politique ». *Série A-FLASH*, 7(4), 33-54.
- TADJO, Véronique (1984) : *Latérite*. Paris, Monde Noir Poche, Hatier.
- TADJO, Véronique (2000) : *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*. Arles, Actes Sud.
- TADJO, Véronique (2010) : *Loin de mon père*. Arles, Actes Sud.
- TADJO, Véronique (2017) : *En compagnie des hommes*. Paris, Éditions Don Quichotte.

Escritoras marfileñas de la A a la Z

Elena CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz

elena.cuasante@uca.es

<https://orcid.org/0000-0002-6240-0021>

Resumen

Concebido como una aportación complementaria al presente monográfico, «Las escritoras marfileñas de la A a la Z» pretende ser una introducción útil a la literatura escrita por mujeres en Costa de Marfil. Con casi medio siglo de historia esta literatura ha ido evolucionando hacia una mayor variedad de géneros cultivados, temáticas e incluso formatos artísticos, lo cual es buena prueba de su dinamismo. Tras un primer apartado en el que se resumen las principales líneas de dicha evolución, se ha elaborado un repertorio bibliográfico exhaustivo y actualizado que puede servir de base a futuras actividades de investigación.

Palabras clave: escritoras marfileñas, literatura femenina de Costa de Marfil, literatura juvenil e infantil.

Résumé

Conçu comme une contribution complémentaire à cette monographie, « Les femmes écrivains ivoiriennes de A à Z » se veut une introduction utile à la littérature écrite par les femmes en Côte d'Ivoire. Avec près d'un demi-siècle d'histoire, cette littérature a évolué vers une plus grande variété de genres cultivés, de thèmes et même de formats artistiques, ce qui est une bonne preuve de son dynamisme. Après une première partie résumant les grandes lignes de cette évolution, un répertoire bibliographique exhaustif et actualisé a été dressé, pouvant servir de base à de futures activités de recherche.

Mots-clés : femmes écrivaines Ivoiriennes, littérature féminine Ivoirienne, littérature pour enfants et adolescents.

Abstract

Conceived as a complementary contribution to this monograph, «Ivorian women writers from A to Z» aims to be a useful introduction to literature written by women in Côte d'Ivoire. With almost half a century of history, this literature has been evolving towards a greater variety of cultivated genres, themes and even artistic formats, which is good proof of its dynamism. After a first section summarising the main lines of this evolution, an exhaustive and

* Artículo recibido el 12/05/2024, aceptado el 30/09/2024.

updated bibliographical repertory has been compiled, which can serve as a basis for future research activities.

Keywords: Ivorian women writers, Ivorian women's literature, children and young adult literature.

1. La literatura escrita por mujeres en Costa de Marfil

A pesar de su indudable interés, la literatura marfileña no ha sido objeto habitual de acercamientos monográficos, sino que suele abordarse de manera conjunta en manuales generales sobre la literatura negro-africana. Entre las raras excepciones a esta regla pueden citarse algunos textos como *Anthologie de la littérature ivoirienne* (1983), de Ahmadou Kone, Gérard D. Lezou y Joseph Mlanhoro y, más recientemente, *La Littérature Ivoirienne* (2000) y *Dictionnaire des romans ivoiriens* de Bruno Gnaoule-Oupoh. De la lectura de estos trabajos se puede extraer un panorama general que arranca con Bernard Dadié, quien con *Les Villes* (1933) se convirtió en el padre fundador de la literatura marfileña de expresión francesa. Tras él fueron apareciendo otros escritores importantes, entre los que destacan Amadou Koné, Amadou Kourouma –responsable de grandes clásicos como *Les Soleils des indépendances* (1968)–, Gauz, etc.

La incorporación de la mujer marfileña a la escritura no tendrá lugar hasta más de cuatro décadas después. Este retraso se debe en parte a la tardía escolarización femenina en el país –«Ce décalage de plus d'une décennie entre la scolarisation des garçons et des filles, en Côte d'Ivoire, ne sera pas sans incidence sur l'entrée des femmes sur la scène littéraire ivoirienne...» (Gnaoulé-Oupoh, 2000: 19)–, pero también tiene que ver con otras cuestiones sociales y culturales a las que la escritora Tanella Boni alude como sigue:

Cela ne signifie nullement qu'elles ne s'intéressent pas à la littérature de manière générale, bien au contraire. Cela s'expliquerait peut-être par le poids des traditions, les mentalités qui évoluent très lentement. Et puis, pour écrire, il faut du temps pour soi. Il faut que la femme puisse avoir le courage d'arracher ce temps. La femme travaille beaucoup pour la société, la famille, les autres. L'écriture est une activité solitaire et exige que l'on soit disponible pour le faire, que l'esprit conquiert une liberté relative face aux contraintes extérieures. Or, objectivement, ces contraintes pèsent plus lourd pour les femmes que pour les hommes (Biton Koulibaly, 1993: 26).

La situación empieza a cambiar a partir de 1975, decretado año internacional de la mujer por la ONU, una fecha que puede tomarse como referencia para datar el acceso a la literatura de las mujeres africanas y, más específicamente, de las marfileñas:

Désormais libres de ses actes et de sa pensée, l'écrivaine ivoirienne a donc pris la parole pour d'abord dénoncer l'ensemble des pratiques qui emprisonnaient sa vie dans un carcan dont il

lui était difficile de se libérer avant de s'orienter vers d'autres thématiques (Kouassi, 2020: 38).

A partir de esta fecha, se publicarán sucesivamente textos mayores, como *Les Danseuses d'Impé-Eya* (1976) de Simone Kaya, *Djigbô* (1977) de Fatou Bolli o *Un impossible amour. Une Ivoirienne raconte* (1983), de Akissi Kouadio. Todas estas narradoras integran lo que hoy conocemos como la primera generación de escritoras marfileñas, caracterizada por un conjunto de rasgos entre los que se cuentan la condición no profesional de sus integrantes –muchas de ellas son responsables de sólo uno o dos títulos y compaginan el ejercicio de la literatura con otras actividades laborales–, la elección del género autobiográfico y la presencia de redes temáticas comunes, a saber la escuela colonial, la conciliación de la tradición y la modernidad y, por supuesto, la descripción del universo femenino marfileño.

Obra de transición, *Lezou Marie ou les écueils de la vie* (1983) de Regina Yaou marca el paso hacia la segunda generación de escritoras, que aporta novedades relevantes tanto en el carácter de lo contado como en los géneros cultivados. Poco a poco, la autobiografía va quedando atrás en favor de los relatos ficcionales, al tiempo que el yo femenino, amparado en el refugio de la ficción, comienza a desafiar los tabúes sociales y a tratar temas más controvertidos como el matrimonio poligámico, el sentido de la maternidad, el suicidio, la locura o la escisión. Esta es la vía escogida por Marie-Gisèle Aka Amani –*Les Haillons de l'amour* (1983)–, Anne-Marie Adiaffi –*Une vie hypothéquée* (1984), *La Ligne brisée* (1989)–, Fatou Kéita –*Rebelle* (1998), novela en la que por primera vez se aborda sin tapujos y en exclusiva el tema de la escisión femenina y de sus consecuencias físicas y mentales– y la citada Regina Yaou, que en los años venideros publicará novelas de título tan ilustrativo como *La Révolte d'Affiba* (1985) y *Le Prix de la révolte* (1997).

Sin duda, esta progresión temática de la literatura femenina se reproduce de manera similar en todos los países de África negra francófona. No obstante, la segunda generación de escritoras marfileñas presenta peculiaridades muy significativas, asociadas fundamentalmente a la elección de géneros poco practicados en el continente africano o raramente asociados a la literatura femenina.

Werewere Liking por ejemplo, es responsable de una producción teatral de más de quince títulos entre 1979 y 2018, que alterna con la poesía, el cuento infantil y la novela. En este último género destaca *Elle sera de jaspe et de corail : journal d'une Misovire* (1991), que propone una alternativa al ideario feminista tal y como se traduce en el ámbito occidental. Más concretamente, Liking inventa el neologismo «misóvira» con objeto de designar a la mujer independiente y fuerte que no encuentra hombres a su altura:

Ce qui peut arriver de pire à une femme : ne pas trouver un homme qu'elle puisse admirer. Elle se sent entourée par des « larves » uniquement préoccupés par leurs panses et leurs bas-

ventres et incapables d'une aspiration plus haute que leur tête,
incapables de lui inspirer ces grands sentiments qui agrandissent.
Alors elle devient misovire (Liking, 1991: 18).

Tanella Boni, además de la poesía, explora el subgénero de novela de denuncia social –poco practicado por las mujeres en el resto de países de África–, que le permite abordar cuestiones como la inmigración intrafricana –*Les Baigneurs du lac rose* (1995)–, las guerras internas, las violencias étnicas y el éxodo en Costa de Marfil –*Matins de couvre-feu* (2005)–, las complejas relaciones históricas entre África y Europa y el drama de la inmigración a Francia –*Les Nègres n'iront jamais au paradis* (2006)– o, más recientemente, la catástrofe medioambiental que supuso el vertido tóxico de un carguero en aguas marfileñas en 2006 y que fue ocultada por el gobierno –*Sans parole ni poignée de main* (2023). Eso no es todo, pues Tanella Boni debe ser reconocida también como una pionera en el género del ensayo, al que –mucho antes que Alain Mabanckou o Léonora Miano– acude para reflexionar sobre cuestiones sociales y literarias que le inquietan.

Como Tanella Boni, Véronique Tadjo cultiva regularmente la poesía al tiempo que no duda en denunciar el genocidio ruandés en su novela *L'Ombre d'Imana ou Voyage jusqu'au bout du Rwanda* (2001) o la crisis del ébola en *En compagnie des hommes* (2017). No obstante, donde Tadjo encuentra su mejor forma de expresión es en el relato infantil y juvenil, un género que, según la autora, tiene un alcance trascendente: «Faire lire les enfants, c'est finalement avoir l'espoir que la littérature africaine ne s'en portera que mieux, mais aussi miser sur un avenir plus serein et pacifique dans un monde souvent abandonné aux conflits armés et sanglants» (Chabot, 2010: 32). La historia de un joven senegalés que crece y evoluciona gracias a la lectura es precisamente el argumento de su última novela, *Le Voyage de Yao* (2019), muy popular tras ser adaptada a la gran pantalla –tanto más cuanto que cuenta con la presencia del conocido actor Omar Sy. Además de Véronique Tadjo, otras escritoras como Jeanne de Cavally, Josette Abondio y Micheline Coulibaly se unen a sus homólogos masculinos –empezando por el precitado Bernard Dadié– en lo que sin duda es un compromiso colectivo de la literatura marfileña, y que Tanella Boni explica así:

La littérature pour enfants est, d'un autre point de vue, une littérature qui doit s'acquérir dès le plus jeune âge. Les jeunes d'aujourd'hui seront des adultes de demain c'est-à-dire les acteurs d'une Afrique en pleine mutation. Les Écrivains doivent en tenir compte et ceux qui ont une sensibilité pour cette littérature devront proposer aux tout petits et aux adolescents des livres qui plaisent et instruisent. Des livres qui leur parlent de leur environnement immédiat, des livres d'évasion, de science-fiction etc. (Biton Koulibaly, 1993: 26).

Más diversa genéricamente¹, más rica temáticamente, la segunda generación de escritoras marfileñas se revela también como la más productiva², pues, como hemos constatado muchas de sus autoras siguen publicando con regularidad y profusión. Dicho esto, en los últimos años la literatura marfileña escrita por mujeres sigue ganando espacio gracias a la aparición de nuevas fórmulas expresivas. En este sentido, no podemos ignorar el éxito de la novela sentimental. También aquí hay que volver sobre Regina Yaou, quien –bajo el pseudónimo de Joëlle Anskey– saca al mercado en 1999 *Symphonie et Lumière*, primer libro de la colección «Adoras» de NEI. Inspirada en las telenovelas, esta colección marcará en Costa de Marfil el inicio del género de la «novela rosa», muy apreciado por el gran público. Con todo, es justo señalar que en estos seriales no sólo se abordan cuestiones amorosas, sino también aspectos tan trascendentes como la escisión o las enfermedades de transmisión sexual. En cualquier caso, Yaou abrió el camino para que, actualmente, autoras más recientes hayan podido cultivar con éxito este género, entre ellas Azota Ouattara con la serie *Les coups de la vie* –que cuenta actualmente con siete entregas y que ha sido adaptada para la televisión– y Fatou Fanny-Cisse con *De mère en fille* (2019).

Igualmente exitosa ha sido la incorporación del género de la novela gráfica gracias a Marguerite Abouet: compuesta por ocho volúmenes publicados entre 2005 y 2023, la saga *Aya de Yopougon* ha sido traducida a diferentes lenguas y adaptada al cine en forma de película de animación –nominación a los premios César incluida. Más tarde, en 2010, esta misma autora inicia una nueva serie destinada al público infantil titulada *Akissi*.

La literatura marfileña, como vemos, sigue viva gracias a su flexibilidad, a su capacidad de responder a los desafíos que imponen los nuevos tiempos y las nuevas tecnologías. En este sentido, no podemos terminar este recorrido sin aludir a nuevas voces del panorama actual como Yehni Djidji, Hamitraore, Michelle Lora o Isabelle Boni-Claverie, que están consiguiendo transmitir su mensaje literario adaptándose a

¹ Otras escritoras que combinan varios géneros al mismo tiempo son Assamala Amoi y Flore Hazoumé.

² A esta circunstancia no es ajena la aparición de editoriales africanas. Hasta los años 60, los escritores africanos tenían muy difícil el acceso a la publicación. La creación de la casa editorial Présence africaine por parte de Alioune Diop abrió una nueva oportunidad que, sin embargo, y por el hecho de tener solo sede en París, resultaba inaccesible para los autores residentes en África. Hubo que esperar a los años 70 y principios de los 80 para que la situación fuese algo más ventajosa. En 1972, y por iniciativa del por entonces presidente de Senegal Léopold Sédar Senghor, aparecen en Dakar las «Nouvelles Éditions Africaines» (NEA). Su éxito fue inmediato y pronto se creó una filial en Costa de Marfil con el nombre de NEI («Nouvelles Éditions Ivoiriennes»). En 1977 nace CEDA (Centre d'édition et de diffusion africaines), especialista en manuales escolares que poco a poco fue ampliando su línea hacia otros campos. Las décadas de los 80 y 90 fueron sin duda las más activas de la edición en África, sin embargo, los problemas económicos, la escasez de ventas –recordemos que en África el libro sigue siendo un objeto de lujo– y las contradicciones de los propios escritores –muchos africanos prefieren publicar en Francia por razones evidentes de repercusión– llevaron a las editoriales a cerrar o a reformularse. Es el caso de NEA y CEDA, que, aunque siguen estando activas, en la actualidad se centran exclusivamente en la literatura infantil.

los formatos propios de la comunicación en las redes sociales, o Muriel Diallo –primera escritora en publicar en formatos bilingües en los que combina lenguas africanas y el francés– todo ello manteniendo un mismo compromiso: el de la lucha por el desarrollo cultural y social en Costa de Marfil.

En las páginas que siguen ofrecemos una bibliografía completa y actualizada de la literatura marfileña escrita por mujeres. En ella se incluyen autoras hoy olvidadas por la crítica, así como otras consagradas o emergentes. Todas ellas, en cualquier caso, han contribuido decisivamente a la construcción de un patrimonio literario colectivo que cuenta ya con cincuenta años de historia.

2. Relación de escritoras marfileñas de la A a la Z

ABONDIO, Josette (1932-)

- *Kouassi Koko...ma mère*, Abidjan, Édilis, 1993.
- *Le Rêve de Kimi*, Abidjan, Editions Neter, 1999.
- *Le Jardin d'Adalou*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2012.
- *La Dernière ruse de compère araignée*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2013.
- *Le Royaume du cœur*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2013
- *Tant qu'elle aime*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens. 2015.

ABOUEY, Margueritte (1971-)

Novela gráfica y cómic:

- *Aya de Yopougon*, tome 1, París, Gallimard, 2005.
- *Aya de Yopougon*, tome 2, París, Gallimard, 2006.
- *Aya de Yopougon*, tome 3, París, Gallimard, 2007.
- *Aya de Yopougon*, tome 4, París, Gallimard, 2008.
- *Aya de Yopougon*, tome 5, París, Gallimard, 2009.
- *Aya de Yopougon*, tome 6, París, Gallimard, 2010.
- *Akissi, attaque de chats*, París, Gallimard, 2010.
- *Bienvenue, dessins de Singeon*, París, Gallimard, 2010.
- *Akissi, super-héros en plâtre*, París, Gallimard, 2011.
- *Akissi, vacances dangereuses*, París, Gallimard, 2012.
- *Délices d'Afrique*, París, éditions Alternatives, 2012.
- *Bienvenue, dessins de Singeon*, tome 2, París, Gallimard, 2012.
- *Akissi, rentrée musclée*, París, Gallimard, 2013.
- *Akissi, mixture magique*, París, Gallimard, 2014.
- *Bienvenue, dessins de Singeon*, tome 3, París, Gallimard, 2014.
- *Akissi, sans amis*, París, Gallimard, 2015.
- *Akissi, faux départ*, París, Gallimard, 2016.
- *Essi dans la forêt des monstres*, París, éd. Wakatoon, 2017
- *Commissaire Kouamé, Un si joli jardin*, París, Gallimard 2017.

- *Akissi, mission pas possible*, París, Gallimard, 2018.
- *Akissi, aller-retour*, París, Gallimard, 2019.
- *Akissi, enfermés dedans*, París, Gallimard, 2020.
- *Un homme tombe avec son ombre*, París, Gallimard, 2021.
- *Aya de Yopougon*, tome 7, París, Gallimard, 2022.
- *Aya de Yopougon*, tome 8, París, Gallimard, 2023.

Filmografía

- OUBRERIE, Clément³ & Marguerite ABOUET, *Aya de Yopougon*, 2013.
- ABOSSOLO MBO, Emil & Marguerite ABOUET, *C'est la vie !* [série télévisée *Aya de Yopougon* (2005)], 2015-2019:.

ADIAFFI, Anne-Marie (1951-1994)

- *Une vie hypothéquée*, Abidjan, NEA⁴, 1984.
- *La Ligne brisée*, Abidjan, NEA, 1989.

AKA AMANI, Marie-Gisèle (1971-)

- *Les Haillons de l'amour* Abidjan, CEDA⁵, 1983.

AMOI, Assamala (1960-)

Relato corto:

- «Impasse», Abidjan, CEDA, 1987.

Poesía:

- *Poèmes de la rive du fleuve*, Brazzaville, Éditions Lemba, 2004.
- *Murmures de saisons*, Brazzaville, Edición propia, 2005.

Novela:

- *Appelez-moi*, Abidjan, CEDA, 1997.
- *Le Deuil des émeraudes*, París, La Bruyère Editions, 2005.
- *Comme on tire sur l'oiseau qui chante*, París, Éditions Publibook, 2010.
- *Avion par terre*, París, Éditions Anibwé, 2010.
- *S'il fait beau demain*, Abidjan, Éditions Eburnie, 2020.

Novela juvenil:

- *Pourquoi les plantes ne se déplacent pas*, Montreal, Éditions Hurtubise, 1994.
- *La Colère du roi des plantes*, Abidjan, NEI⁶, 1998.
- *La Carapace perdue*, Vanves, EDICEF, 2000.
- *Coucou le moineau*, Dakar, BLD Éditions, 2006.
- *Dem Dikk*, Dakar, BLD Éditions, 2006.

³ Clément Oubrerie es también ilustrador de sus novelas gráficas.

⁴ NEA corresponde en las referencias a Nouvelles Éditions Africaines con sede en Costa de Marfil hasta la creación de la filial en el país.

⁵ CEDA corresponde en las referencias a Centre d'Édition et de Diffusion Africaines.

⁶ NEI corresponde en las referencias a Nouvelles Éditions Ivoiriennes.

- *Vivi le vent*, Dakar, BLD Éditions, 2006.
- *Dab Dab le caneton*, Dakar, BLD Éditions, 2006.
- *Comme on tire sur l'oiseau qui chante*, Paris, Publibook, 2010.
- *Le Chasseur et la princesse*, Vanves, EDICEF, 2012.
- *Un monstre dans la ville*, Treichville, Editions Eburnie, 2013.

BOLLI, Fatou⁷

- *Djigbo*, Abidjan, CEDA, 1977.

BONI, Tanella (1958-)

Poesía:

- *Labyrinthe, Lomé*, Lomé, Éditions Akpagnon, 1984.
- *Grains de sable*, Éditions Le Bruit des autres, 1993.
- *Il n'y a pas de parole heureuse*, Éditions Le Bruit des autres, 1997.
- *Chaque jour l'espérance*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- *Ma peau est fenêtre d'avenir*, Abidjan, Rumeurs des âges, 2004.
- *Gorée île baobab*, Le Bruit des autres, 2004,
- *Le Rêve du dromadaire*, Cotonú, Ruisseaux d'Afrique, 2009.
- *Jusqu'au souvenir de ton visage*, Paris, Alfabarre, 2010.
- *L'Avenir a rendez-vous avec l'aube*, Ici et ailleurs, 2011.
- *Toute d'étincelles vêtue*, Vents d'ailleurs, 2014.
- *Là où il fait si clair en moi*, Paris, Bruno Doucey, 2017.
- *Insoutenable frontière*, Paris, Bruno Doucey, 2022.

Novela:

- *Une vie de crabe*, Dakar, NEAS⁸, 1990.
- *Les Baigneurs du lac Rose*, Abidjan, NEI, 1995.
- *Matins de couvre-feu*, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.
- *Les Nègres n'iront jamais au paradis*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.
- *Sans parole ni poignée de main*, Abidjan, Éditions Nimba, 2023.

Ensayo:

- *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Paris, Éditions du Panama, 2008.
- *La Diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- *Habiter selon Tanella Boni*, Paris, Éditions Muséo, 2018.

Literatura juvenil:

- *De l'autre côté du soleil*, Abidjan, NEA-EDICEF, 1991.
- *La Fugue d'ozone*, Abidjan, NEA-EDICEF, 1992.
- *L'Atelier des génies*, Paris, Éditions Acoria, 2001.

⁷ Se trata de un seudónimo literario. Hasta la fecha se desconoce la verdadera identidad de la escritora.

⁸ NEAS corresponde en las referencias a Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.

- *Myriam Makeba : une voix pour la liberté*, París, Éditions À dos d'âne, 2009.
- *Wangari Maathai : celle qui guérit la Terre*, París, Éditions À dos d'âne, 2016.

Relato corto:

- « Peau de sel » en *Les Chaînes de l'esclavage*, París, Éditions Florent Massot, 1998.
- « Le Paradis est toujours ailleurs » en *Nouvelles voix d'Afrique*, París, Hoëbeke, 2002.
- « Ici, il n'y a pas le feu » en *Dernières nouvelles de la Françafrique*, París, Éditions Vents d'ailleurs, 2003.
- « Le petit chien de Madame l'Œil » en *Dernières nouvelles du colonialisme*, París, Éditions París, Vents d'ailleurs, 2006
- « L'Étrangère » en *Ancrage africain*, Argel, Éditions Apic, 2009.

BONI-CLAVERIE, Isabelle (1972-)⁹

- *Trop noire pour être française*, París, Editions Tallandier, 2017.
- *La Grande dévoreuse*, Abidjan, NEI, 2000.

COULIBALY, Micheline (1950-2003)

- *Nan, la bossue*, Abidjan, CEDA, 1988.
- *Le Chien, le chat et le tigre*, Abidjan, CEDA, 1988.
- *Le Prince et la souris blanche*, Abidjan, CEDA, 1988.
- *L'Écureuil et le cochon*, Montreal, Édition Hurtubise 1994.
- *Les Confidences de Médor*, Abidjan, Édition Edilis, 1996.
- *Kaskou l'intrépide*, Abidjan, NEI/Edilis, 2002.
- *Embouteillage*, Abidjan, Édition Edilis, 1992.
- *Les Larmes de cristal*, Abidjan, Édition Edilis, 2000.
- *Secrets*, Abidjan, Édition Edilis, 2001.
- *La Frange d'or du nuage noir*, Abidjan, Édition Edilis, 2003.
- *Kamba la sorcière*, Abidjan, NEI, 2004.

DE CAVALLY, Jeanne (1926-1992)

Novela juvenil:

- *Papi Abidjan*, Abidjan, NEA, 1978.
- *Poué-Poué le petit cabri*, Abidjan, NEA, 1981.
- *Le Réveillon de Boubacar*, Abidjan, NEA, 1981.
- *Cocochi, le petit poussin jaune*, Abidjan, NEA, 1987.
- *Bley et sa bande*, Abidjan, NEA, 1985.

⁹ Isabelle Boni-Claverie, es realizadora y productora. Su llegada a la literatura se produce de manera inversa a la de la mayoría de las autoras de este estudio. Tras presentar en 2015 en la cadena Arte su documental autobiográfico *Trop noire pour être française*, la marfileña decide ampliar su experiencia con una autobiografía con el mismo título.

DIALLO, Muriel (1967-)

Relato:

- *Le Peintre maudit*, Abidjan, CEDA, 1998.
- *Le Fils de l'aurore*, Montreal, Éditions Hurtubise, 1999.

Cuento:

- *La Femme-arbre et le chasseur*, París, L'Harmattan, 2004.
- *L'Aiguille de l'épervier, bilingue français-moré*, París, L'Harmattan, 2004.
- *Aïda et l'arc-en-ciel, bilingue français-wolof*, París, L'Harmattan, 2004.

Novela juvenil:

- *Le Mineur et le boulanger*, París, Éditions Vents d'ailleurs, 2007.
- *Phi l'éléphant sert à rien*, Dakar, A vol d'oiseaux éditions, 2008.

Ilustraciones:

- *Nelson Mandela, Libre corps et âme*, París, Éditions À dos d'âne, 2017.

DJIDJI, Yehni (1988-)

- *Intimes confidences*, Abidjan, NEI-Adoras, 2010.
- *Les Plus belles lettres d'amour*, Abidjan, NEI-Adoras, 2010.
- *Côte d'Ivoire: 50 ans d'indépendance*, Abidjan/París, Frat Mat Ed/ R. Laffont, 2010.
- *Une passion interrompue*, Abidjan, Balafons, 2012.

FANNY-CISSÉ, Fatou (1971-2018)

- *Une femme, deux maris*, Abidjan, NEI-CEDA, 2012.
- *Je ne veux plus que mon mari sorte*, Abidjan, Cercle Média, 2013.
- *Un mari en garde partagée*, Abidjan, NEI-Adoras, 2014.
- *Flagrant délit*, Abidjan, Cercle Média, 2014.
- *La Sueur du cœur*, Abidjan, Cercle Média, 2015.
- *Madame la Présidente*, Abidjan, NEI-CEDA, 2015.
- *Maeva*, Abidjan, NEI-CEDA, 2017.
- *Les Nuages du passé : violence en milieu scolaire*, Abidjan, Cercle Média, 2019.
- *La Blessure*. Abidjan/ Montreal, CEDA/ Éditions Hurtubise, 2001.

HAMITRAORE (1979-)

- *Le Couteau brulant*, Abidjan, Frat-Mat Edition, 2012.
- *Caché derrière le mur*, Abidjan, L'Harmattan-Côte d'Ivoire¹⁰, 2016.
- *À l'aube des lendemains incertains*, Abidjan, L'Harmattan-Côte d'Ivoire, 2022.

¹⁰ En la actualidad existe una filial de la editorial parisina L'Harmattan en Costa de Marfil.

HAZOUMÉ, Flore (1959-)

Relato corto:

- *Rencontres*, Abidjan, NEA, 1984.
- *Cauchemars*, Abidjan, EDILIS, 1994.

Novela:

- *La Vengeance de l'albinos*, Abidjan, EDILIS, 1996.
- *Une vie de bonne*, Abidjan/Montreal, CEDA/Hurtubise, 1999.
- *Le Crépuscule de l'homme*, Abidjan, CEDA, 2002.
- *Et si nous écoutons nos enfants*, Abidjan, CEDA, 2002.
- *Au coin de la rue, la vie m'attendait*, Zoum éditions, 2006.
- *Je te le devais bien...*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2012.
- *Juste une question de cœur. La réconciliation par les mots*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2015.

KAYA, Simone (1937-2007)

- *Les Danseuses d'impé-eya. Jeunes filles à Abidjan*, Abidjan, INADES, 1976.
- *Le Prix d'une vie*, Abidjan, CEDA, 1984.

KEÏTA, Fatou (1965-)

Novela:

- *Rebelle*, París /Abidjan, Présence Africaine/NEI, 1998.
- *Et l'aube se leva...*, París/Abidjan, Présence Africaine/CEDA/NEI, 2006.

Cuento infantil:

- *Le Petit garçon bleu*, Abidjan, NEI, 1996.
- *Sinabani, la petite dernière*, Abidjan, NEI, 1996.
- *La Voleuse de sourires*, Abidjan, NEI, 1996.
- *Le Retour de la voleuse de sourires*, Abidjan, NEI, 1997.
- *Le Coq qui ne voulait plus chanter*, Abidjan, NEI, 1999.
- *Le Boubou du père Noël*, Abidjan, NEI, 2000.
- *Kyatou cache ses dents*, Abidjan, NEI, 2000.
- *Les Billes de Karim*, Abidjan, NEI, 2001.
- *Le Billet de 10 000 F*, Abidjan, NEI, 2002.
- *Tiratou la petite guenon*, Abidjan, NEI, 2004.
- *Un arbre pour Lollie*, Abidjan, NEI, 2005.
- *La Colère de la petite souris*, Abidjan, NEI/CEDA, 2006.
- *La Véritable histoire du singe*, Abidjan, NEI/CEDA, 2006.
- *Le Chien qui aimait les chats !*, Abidjan, NEI, 2009.
- *Tout rond !*, Abidjan, NEI, 2009.
- *HAÏTI, sauvée par ma poupée*, Abidjan, NEI, 2010.
- *La Petite pièce de monnaie*, Abidjan, NEI, 2011.

- *À l'école du Tchologo*, Abidjan, NEI/CEDA, 2013.

KOUADIO, Akissi (1940-)

- *Un impossible amour : une Ivoirienne raconte* Abidjan, Inades, 1983.

KOUAME, Adjoua Flore (1964-)

- *La Valse des tourments*, Abidjan, NEI, 1998.
- *La Valse des destins*, Abidjan, NEI-CEDA, 2013.
- *La Valse du chaos à l'étoile : Recueil de nouvelles*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2014.

LORA, Michelle (1968-)

Cuentos infantiles:

- *La Ceinture de madame Fourmi*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2009.
- *Siggly et son ballon*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2011.
- *Syggly ne partage pas ses jouets*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2011.
- *La Tortue sur le dos*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2011.
- *Les Larmes en or*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2011.
- *La Petite fille au doigt mouillé*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2012.
- *Le Premier Noël de Férima*, Abidjan, Les Classiques ivoiriens, 2013.
- *Nouh-Welly*, Abidjan, éditions COM'CEDIT, 2013.
- *La Princesse Dato*, Abidjan, éditions COM'CEDIT, 2014.
- *La Méaventure de Tavly*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2016.
- *Le Voyage de Cabosse*, tome 1, Abidjan, éditions Eburnie, 2015.
- *Le Tabouret royal*, Abidjan, éditions Eburnie, 2015.
- *Le Voyage de Cabosse*, tome 2, Abidjan, éditions Eburnie, 2017.
- *Le Moustique et l'éléphant*, Abidjan, éditions Eburnie, 2017.
- *Thamima la capricieuse*, Abidjan, Cercle Edition, 2017.
- *Le Secret de Zokou*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2021.

Obras colectivas:

- *Identités individuelles, identités collectives*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- *La Bouche plurielle*, Paris, L'Harmattan, 2012.

OUATTARA, Anzata (1974-)

- *L'Odeur de la haine*, Abidjan, éditions Mouna, 2018.
- *Altiné ... mon unique péché*, Abidjan, Les classiques Ivoiriens, 2014.
- *Ferlah ou le dernier maillon de la chaîne*, Abidjan, éditions Mouna, 2019.
- *Un rêve presque impossible*, Abidjan, éditions Mouna, 2019.
- *La Révolte de Agba le manioc*, Abidjan, éditions Mouna, 2020.
- *Best of les coups de la vie*, Abidjan, éditions Mouna. 2009-2023 [serie de 7 tomos].

Filmografía:

- *Best of les coups de la vie*, tome 1 (Go Media) 2009.
- *Best of les coups de la vie*, tome 2 (Go Media) 2010.
- *Best of les coups de la vie*, tome 3 (Go Media) 2011.
- *Best of les coups de la vie*, tome 4 (Go Media) 2012.
- *Best of les coups de la vie*, tome 5 (Go Media) 2013.

TADJO, Véronique (1955-)

Poesía:

- *Latérite*, París, Hatier, 1983.
- *À mi-chemin*, París, L'Harmattan, 2000.

Novela:

- *À vol d'oiseau*, París, L'Harmattan, 1988.
- *Le Royaume aveugle*, París, L'Harmattan, 1991.
- *L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, París, Actes Sud, 2001.
- *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, París, Actes Sud, 2005.
- *Champ de bataille et d'amour* París, Présence Africaine, 2006.
- *Loin de mon père*, París, Actes Sud, 2010.
- *En compagnie des hommes*, París, Don Quichotte Éditions, 2017.

Literatura infantil:

- *La Chanson de la vie*, París, Monde Noir Poche Jeunesse, Hatier, 1989.
- *Mamy Wata et le monstre*, Abidjan, NEI, 1993.
- *Le Seigneur de la danse*, Abidjan, NEI, 1993.
- *Le Grain de maïs magique*, Abidjan, NEI, 1995.
- *Grand-mère Nanan*, Abidjan, NEI, 1996.
- *Le Bel oiseau et la pluie*, Abidjan, NEI, 1998.
- *Masque, raconte-moi*, París-Abidjan, EDICEF-NEI, 2002.
- *Si j'étais roi, si j'étais reine*, Abidjan, NEI, 2004.
- *Ayanda, la petite fille qui ne voulait pas grandir*, París, Actes Sud Junior, 2007.
- *Nelson Mandela, non à l'apartheid !*, París, Actes Sud Junior, 2010.
- *Les Enfants qui plantaient des arbres*, París, Oskar, 2013.
- *Léopold Sédar Senghor, le poète des paroles qui durent*, París, À dos d'âne, 2014.
- *Graça Machel, championne des enfants*, París, À dos d'âne, 2017.
- *Le Voyage de Yao*, París, Seuil Jeunesse, 2019.

WEREWERE LIKING (1950-)

Teatro:

- *La Puissance de Oum*, Abidjan, CEDA, 1979.
- *Une nouvelle terre* suivi de *Du sommeil d'injuste*, Abidjan, NEA, 1980.
- *Les Mains veulent dire et La Rougeole arc-en-ciel*, Abidjan, NEA, 1987.

- *Singue Mura*, Eyo Ki-Yi éditions, 1990.
- *La Veuve Diyilèm*, Abidjan, Éditions Balafons, 1991.
- *Un Touareg s'est marié avec une Pygmee*, Bruselas, Lanzman, 1992.
- *Héros d'eau*, Abidjan, Éditions Balafons, 1993.
- *Quelque chose Afrique*, Abidjan, Éditions Balafons, 1995.
- *L'Enfant Mbénè*, Abidjan, Éditions Balafons, 1996.
- *La Queue du diable*, Abidjan, Éditions Balafons, 1997.
- *Médée ou les risques d'une réputation*, Turín, Edizioni Libreria Stampatori, 2004.

Teatro para marionetas:

- *La Main qui donne*, Niza, 2013.
- *Ton pied, mon pied*, Abidjan, 2015.
- *L'Arbre Dieu*, Abidjan, 2016.
- *Contes d'élévations*, Abidjan, 2018.

Novela:

- *À la rencontre de ...*, Abidjan, NEA, 1980.
- *Orphée d'Afrique*, París, L'Harmattan, 1981.
- *L'Amour cent voies*, París, Publi-Sud, 1988.
- *Elle sera de jaspe et de corail: journal d'une Misovire*, París, L'Harmattan, 1991.
- *L'Espionne des ancêtres*, Abidjan, NEI, 2004.
- *La Mémoire amputée*, Abidjan, NEI, 2004.
- *Le Testament de Mima*, París, TABALA Éditions, 2021.

Poesía:

- *On ne raisonne pas le venin*, París, Saint Germain des Prés, 1997.
- *Les Cités fantastiques*, Abidjan, NEI-CEDA, 2013.
- *L'Éternelle reine, 50 ans de peinture et de poésie*, París, TABALA Éditions, 2019.
- *Migration de la parole suivie de Poétique des arts, Fusion des temps*, Abidjan, Éditions Éburnie, 2021.

Cuentos:

- *Liboy Li Nkundung. Le tambour de l'union*, Abidjan, Les classiques Africains, 1982.
- *Contes d'initiations féminines*, Abidjan, Les classiques Africains, 1983.

YAOU, Regina (1955-2017)

- *Lezou Marie ou les écueils de la vie*, Abidjan, NEA, 1982.
- *La Révolte d'Affiba*, Abidjan, NEA, 1985.
- *Aihui Anka*, Abidjan, NEA, 1988.
- *Le Prix de la révolte*, Abidjan, NEI, 1997.
- *Les Germes de la mort, tome 1 : Brah la villageoise*, Abidjan, NEI, 1998.
- *L'Indésirable*, Abidjan, CEDA, 2001.

- *Histoires étranges*, Abidjan, Éditions Neter, 2002.
- *Le Glas de l'infortune*, Abidjan, CEDA, 2005.
- *Coup d'État*, Abidjan, NEI, 2009.
- *Histoires si étranges*, Abidjan, Éditions Vallesse, Éditions Éburnie, 2009.
- *Dans l'ancre du loup*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2010.
- *Opération fournaise*, Abidjan, NEI-CEDA, 2012.
- *Les Souris de Simakouss*, Abidjan, NEI-CEDA, 2012.
- *Abbé Anselme-La rupture*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014.
- *Le Séjour du morceau de bois dans...*, en *Nouvelles de Côte d'Ivoire*, Paris, NEI-CEDA, 2014.
- *Sœurs de sang*, Abidjan, Vallesse Éditions, Collection Yenian 2014.
- *Terribles meurtrissures*, Abidjan, Vallesse Éditions, Collection Yenian 2015.

Publicaciones de Regina Yaou con los pseudónimos de Joëlle Anskey o Ruth Owotchi:

- *Symphonie et lumière*, Abidjan, NEA-Adoras, 1999.
- *Cœurs rebelles*, Abidjan, NEA-Adoras, 1999.
- *La Fille du lagon*, Abidjan, NEA-Adoras, 2000.
- *Les Miraculés*, Abidjan, NEA-Adoras, 2001.
- *Le Contrat*, Abidjan, Puci, 2004.
- *Tendres Ennemis*, Abidjan, Puci, 2004.
- *L'Amour en exil*, Abidjan, Puci, 2004.
- *Piège pour un cœur*, Abidjan, Puci, 2004.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BITON KOULIBALY, Isaïe (1993): «Tanella Boni présidente des écrivains Ivoiriens». *Amina*, 270, 26.
- CHABOT, Monique (2010): «*Loin de mon père*, le dernier ouvrage de Véronique Tadjo: La réalité peut être plus forte que la fiction ». *Amina*, 487, 32.
- GNAOULÉ-OUPOH, Bruno (2000): *La littérature Ivoirienne*, París, Karthala.
- GNAOULÉ-OUPOH, Bruno (2013): *Dictionnaire des romans ivoiriens*. París, L'Harmattan.
- KONE, Amadou; Gérard DAGO LEZOU & Joseph MLANHORO, (1983): *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Abidjan, CEDA.
- KOUASSI, Akissi Florence Aboua (2009): «Histoire du roman féminin ivoirien: du moi à la dénonciation politique». *Annales de l'Université de Moundou*, 7: 4, 33-54.

Échos et jeux de miroir autour de la figure dictatoriale chez Kourouma et Fanny-Cissé

Isabel Esther GONZÁLEZ ALARCÓN

Universidad de Almería

igonzale@ual.es

<https://orcid.org/0000-0001-8670-8584>

Syrine DAOUSSI

Universidad de Granada

sdaoussi@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-4422-5418>

Resumen

Dieciocho años separan *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), novela de Ahmadou Kourouma, de *Madame la Présidente* (2016), escrita por Fatou Fanny-Cissé. Las autoras parten de la hipótesis de que Cissé encontró en Kourouma una gran inspiración que le ayudó a esbozar una feroz crítica tanto de la corrupción política como de los dictadores mediante la creación del personaje femenino de Fitina. En cuanto a la metodología empleada, las autoras establecerán un estudio comparativo entre las dos novelas que comparten un objetivo común, el de criticar el envilecimiento de la clase política de Costa de Marfil. El análisis se basará en los trabajos de Gnaoulé-Oupoh (2000), de Gbadoua Uetto (2013) y de Kouassi (2020).

Palabras clave: Fatou Fanny-Cissé, Ahmadou Kourouma, sátira, dictador, corrupción.

Résumé

Dix-huit ans séparent *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), roman d'Ahmadou Kourouma, de *Madame la Présidente* (2016), écrit par Fatou Fanny-Cissé. Les auteures partent de l'hypothèse que Cissé a trouvé en Kourouma une grande inspiration qui l'a aidé à esquisser une critique féroce de la corruption politique et des dictateurs à travers la création du personnage féminin Fitina. Sur le plan méthodologique, les auteures établiront une étude comparative entre les deux romans, qui partagent un objectif commun, celui de critiquer l'avilissement de la classe politique en Côte d'Ivoire. L'analyse s'appuiera sur les travaux de Gnaoulé-Oupoh (2000), de Gbadoua Uetto (2013) et de Kouassi (2020).

Mots clé : Fatou Fanny-Cissé, Ahmadou Kourouma, satire, dictateur, corruption.

Abstract

Eighteen years separate *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), a novel by Ahmadou Kourouma, from *Madame la Présidente* (2016), written by Fatou Fanny-Cissé. The

* Artículo recibido el 15/06/2024, aceptado el 8/10/2024.

authors start from the hypothesis that Cissé found in Kourouma a great inspiration that helped him to outline a fierce critique of both political corruption and dictators through the creation of the female character Fitina. In terms of methodology, the authors will establish a comparative study between the two novels, which share a common objective, that of criticising the debasement of the political class in Côte d'Ivoire. The analysis will be based on the work of Gnaoulé-Oupoh (2000), Gbadoua Uetto (2013) and Kouassi (2020).

Keywords: Fatou Fanny-Cissé, Ahmadou Kourouma, satire, dictator, corruption.

Cela dit, je pourrais écrire sur la politique, pas pour vilipender un président, mais plutôt pour caricaturer tous les maux de la scène politique, du parti unique au multipartisme. Car, en définitive, c'est le peuple qui souffre.

Fatou Fanny-Cissé (*apud* Sangaré, 2013)

1. Introduction

La phrase prononcée ci-dessus par Fatou Fanny-Cissé lors d'un entretien en 2013 met d'une part en relief la nécessité de parler des problèmes politiques de son pays et, d'autre part, son corollaire évident qui affecte tous les Ivoiriens, à savoir la souffrance d'un peuple. Elle préfigure de façon intéressante l'écriture de son roman *Madame la Présidente* (2016), où comme elle le dit si bien, la caricature est omniprésente.

Afin de mieux comprendre l'émergence de la littérature critique vis-à-vis des dysfonctionnements politiques en Côte d'Ivoire, il nous semble nécessaire de jeter dans un premier temps un bref regard panoramique sur l'histoire littéraire de ce pays, avec un éclairage particulier sur les deux auteurs qui sont les piliers du présent article, à savoir Ahmadou Kourouma et Fatou Fanny-Cissé qui ont pour point commun d'être des figures qui ont contribué à renouveler la littérature du pays.

À la suite de l'indépendance de la Côte d'Ivoire en 1960, le critique Bruno Gnaoulé-Oupoh dans son ouvrage *La Littérature ivoirienne* (2000) met en lumière quatre grandes étapes de l'histoire littéraire du pays. La dernière est celle commencée dans les années soixante, à l'origine d'un vent de renouvellement qui a soufflé de manière concomitante sur la Côte d'Ivoire et sur la France. L'année 1968 suppose un tournant dans l'histoire française et ses anciennes colonies vont également être impactées par l'onde de choc, soit par la présence de nombreux étudiants étrangers à

Paris¹ qui s'imprègnent du climat contestataire de l'époque, soit par les idées qui traversent les frontières. Gnaoulé-Oupoh considère Kourouma comme faisant partie des « écrivains des indépendances », à la suite des mouvements politiques et sociaux qui ont agité la France et la Côte d'Ivoire :

La quatrième étape est marquée, dès le départ, par une rupture décisive. Sous l'effet conjugué des nombreuses crises politiques qui ont secoué la Côte d'Ivoire entre 1959 et 1967 et de l'onde de choc des barricades de 1968 en France où séjournaient de nombreux étudiants ivoiriens, des étudiants choisissent de rompre le silence. Ils décident de dénoncer les injustices criardes, le gaspillage effréné, les crimes gratuits et odieux dont se sont rendus coupables les dirigeants. C'est le début dans la littérature ivoirienne de l'ère de la contestation, de la critique sociale qu'inaugurent les œuvres de Bernard Dadié, Charles Nokan et Ahmadou Kourouma (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 10).

1.1. Ahmadou Kourouma

Kourouma s'était installé en Algérie de 1964 à 1969, pays qu'il allait quitter l'année suivante pour la France. En ce qui concerne sa production littéraire, Kourouma écrit en 1968 son premier roman, *Les Soleils des indépendances*, qui porte un regard très critique sur les gouvernants de l'après-décolonisation. Le climat de révolte lié à mai 1968 et l'onde de choc que nous avons mentionnée précédemment implique des transformations en profondeur, voire des révolutions dans certains cas au sein de différents pays africains francophones, comme le souligne Blum :

Il s'agira donc de révoltes et/ou révolutions dont les scènes ont été la France et l'Afrique francophone immédiatement post-coloniale. Du fait de ces mouvements, les pouvoirs en place sont parfois tombés, et l'on peut alors employer sans ambiguïté le terme de « révolution ». Dans d'autres cas, les pouvoirs restent en place mais cela ne signifie pas que les transformations induites n'aient pas été profondes. Il n'y en a pas moins des évolutions considérables que l'on ne peut apprécier que sur le long terme. « Mai » est devenu presque un nom commun depuis Mai 68 mais il a existé aussi dans l'espace francophone, des mouvements sociaux moins connus que l'on peut rapprocher ou comparer à Mai 68, ou, pour mieux dire connecter, à Mai 68. Certains ont aussi eu lieu en mai tel le « Mai sénégalais », en mai 68 également, le « Mai dahoméen » en mai 69, ou le « Mai malgache », en mai 1972 (Blum, 2018 : 5).

¹ «Durante los años sesenta la *rive gauche* es un hervidero de vanguardias políticas e intelectuales, de agitación cultural. A los jóvenes de la época que llegaban del extranjero les choca precisamente la libertad e innovación que destila ese espacio» (Clemente Escobar, 2023:11).

Ces remous sur la scène politique ont entraîné des répercussions sur les écrivains ivoiriens, qui ont ressenti le besoin de coucher sur le papier le climat d'instabilité politique et sociale provoqué par les crises politiques postérieures à l'indépendance du pays. Gnaoulé-Oupoh résume ainsi l'évolution du roman postcolonial :

D'une littérature romanesque et nouvelliste de voyage, encore largement dominée par l'autobiographie, avec des personnages principaux qui partent à la conquête du savoir, d'un mieux-être ou animés par la simple curiosité de voir du pays et s'instruire, on passe, à partir de 1968, à une production s'inspirant de la réalité immédiate, c'est-à-dire soucieuse de rendre compte de la situation nouvelle créée par les indépendances africaines (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 289).

La citation met en relief une évolution thématique intéressante au sein du roman ivoirien où, suite à une posture individuelle initiale, les écrivains se préoccupent dorénavant du collectif impacté par les indépendances et la réalité quotidienne qu'ils mettent au cœur de leurs récits. Par ailleurs, Gnaoulé-Oupoh met à nu le dénominateur commun des romanciers des indépendances, tous viscéralement indignés par les problèmes politiques, économiques et sociaux que traverse la Côte d'Ivoire :

S'il y a une réalité sur laquelle l'unanimité des romanciers des indépendances est établie, c'est la reconnaissance de fait que la situation politique, économique et sociale que connaît leur pays est véritablement gangrenée par de nombreux problèmes qui doivent être absolument résolus.

Ils ont pour nom : inégalités criardes, injustice, népotisme, corruption généralisée, confiscation des libertés d'association et d'expression. En raison de l'omnipotence du parti unique et de la persistance des réflexes autoritaires monopartisans en dépit du multipartisme officiellement déclaré (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 319).

Cette situation insupportable a amené Kourouma à proposer un renouvellement aussi bien thématique qu'esthétique avec son roman *Les Soleils des Indépendances* (1980) qualifié comme étant « le roman de la rupture » par Gnaoulé-Oupoh, tant au niveau formel qu'au niveau thématique. En effet, le critique ajoute au sujet de ce roman : « Ce livre est en effet la toute première œuvre romanesque ivoirienne portant exclusivement sur la vie politique et sociale de la Côte d'Ivoire indépendante » (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 297).

Une fois de plus, il est important de souligner les liens entre réalité politique et fiction subversive dans le roman de Kourouma, ici *Les Soleils des Indépendances* :

C'est ici le lieu de préciser que les observations que Kourouma fait dans ce roman sur la pratique du pouvoir, au-delà du caractère général que la critique leur a le plus souvent conféré,

reposent sur des faits et événements précis, qui ont marqué la grande crise politique que la Côte d'Ivoire a connue dans les toutes premières heures de son indépendance.

L'allusion que fait Kourouma aux complots fictifs, organisés par la direction du PCDI-RDA entre 1959 et 1964 est directe. Beaucoup d'indices dans l'œuvre l'attestent (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 299).

En 1998, le troisième roman de Kourouma, intitulé *En attendant le vote des bêtes sauvages*, relate l'histoire d'un chasseur appartenant à la « tribu des hommes nus » qui accède au pouvoir en tant que dictateur. Ce livre, récompensé par le Prix du Livre Inter, évoque de manière transparente le parcours du président togolais Gnassingbé Eyadema et de plusieurs autres figures politiques africaines contemporaines.

Nous avons parlé d'écrivains jusqu'à présent, et notamment de Kourouma. Mais qu'en est-il des romancières ? L'apparition tardive des femmes sur la scène littéraire ivoirienne s'explique par de nombreux facteurs socio-éducatifs qui les ont maintenues à l'écart de l'accès au système scolaire, comme le souligne Kouassi :

La position marginale qui a été faite aux jeunes filles dans le système éducatif colonial a beaucoup pesé dans le retard que les femmes ivoiriennes ont accusé au plan de l'expression littéraire. L'enseignement féminin en Côte d'Ivoire n'a, à proprement parler, pas été pendant longtemps une préoccupation de l'administration coloniale. L'éclipse de la femme sur la scène littéraire s'explique par son entrée tardive à l'école, le poids des traditions, la conception que la société avait de la femme et de son rôle social (Kouassi, 2020 : 5).

1.2. Romancières ivoiriennes: de Simone Kaya à Fatou Fanny-Cissé

Le premier roman écrit par une écrivaine ivoirienne est intitulé *Les Danseuses d'Impé-Eya*, et a été écrit par Simone Kaya en 1976 (cf. Kouassi, 2020). Les premiers romans des écrivaines ivoiriennes, d'abord essentiellement centrés sur la femme –qu'il s'agisse de sa corporéité ou de son rôle dans la société– connaissent progressivement une évolution thématique. En effet, les crises politiques et sociales prennent la place centrale au sein de leurs récits. Peu à peu, se fait jour une évolution thématique, dans la mesure où l'on passe des thèmes centrés sur la femme à des thèmes de société et politiques, comme le souligne Florence Kouassi (2020 : 5) :

Après avoir fait une auto-représentation de la femme en proie à la douleur, au corps transformé par la maternité ou par la vieillesse et au corps rongé par l'angoisse de la stérilité dans une société qui contrôle la virginité, le plaisir féminin et la fertilité, aux canons tracés par la société elle-même, la romancière s'est tournée, comme les hommes vers l'aspect politique. Aujourd'hui, la romancière ivoirienne n'a ni sujet tabou ni

thème au-delà de ses compétences. Elle s'est lancée à l'aventure de l'écriture en adaptant sa production littéraire aux contextes sociaux récents de leur pays.

Nous aimerions mettre en exergue le fait que le cheminement thématique des romans écrits par des femmes a été le même que celui de leurs confrères masculins : ici encore, les écrits passent de la narration de l'individualité à celle de la collectivité, par le prisme de l'instabilité politique. Instabilité qui se reflète concrètement en 1990, qui correspond à une année de rupture dans l'histoire du roman féminin en Côte d'Ivoire avec l'émergence de la critique politique au sein des romans écrits par des femmes. En effet, l'actualité du pays sert d'embrasseur à la dénonciation politique, comme le coup d'Etat de 1999 en Côte d'Ivoire qui a servi d'inspiration au roman éponyme, *Coup d'Etat*, de Regina Yaou. Les écrivaines ivoiriennes utilisent donc leurs œuvres pour dénoncer les crises contemporaines, y compris le génocide au Rwanda et l'épidémie d'Ebola, comme le fait Véronique Tadjou dans ses romans *L'ombre d'Imana* (2000) et *En compagnie des hommes* (2017).

Fanny-Cissé est particulièrement connue pour ses œuvres *Une femme, Deux maris* (2012) et *Madame la Présidente* (2016). Dans *Une femme, deux maris*, elle aborde des sujets tabous comme la polyandrie dissimulée, inspirée d'un fait divers, où une femme gère secrètement deux foyers avec des maris et des enfants dans des localités différentes, sans que l'un ou l'autre mari ne le soupçonne, jusqu'à sa mort où la vérité éclate. Ce roman met en avant la dénonciation sociale des problèmes liés aux femmes.

Madame la Présidente plonge le lecteur dans les répercussions de la crise post-électorale de 2010 en Côte d'Ivoire, à travers le personnage de Fitina, une femme ambitieuse qui utilise des moyens extrêmes, y compris des sacrifices humains, pour accéder au pouvoir. Son règne est marqué par la corruption et la répression, et le roman se termine par une révolte mystique des victimes de ses actions. Ce livre reflète les crises politiques en Afrique et en particulier celle de la Côte d'Ivoire.

À la lumière des éléments mentionnés *supra*, il apparaît que Kourouma et Fanny-Cissé sont des écrivains subversifs vis-à-vis des figures dictatoriales en Côte d'Ivoire. Il existe par conséquent des échos entre leurs œuvres qui poursuivent un objectif commun, celui de critiquer les dictateurs. Ce fait s'illustre par leur choix de situer leurs romans dans deux républiques fictives, mais hautement représentatives de la Côte d'Ivoire. La diégèse de Kourouma prend corps au sein de la République du Golfe et celle de Fanny-Cissé a pour théâtre la République de Louma.

En somme, les deux écrivains choisis ont, chacun leur tour, été influencés par l'actualité politique qui a eu un impact direct sur leur production littéraire, se cristallisant en la dénonciation de la figure des dictateurs. Voyons à présent davantage en détail la vie et l'œuvre de Kourouma et de Fanny-Cissé.

Ahmadou Kourouma est né en 1927 près de Boundiali, au nord de la Côte d'Ivoire. Il sera éduqué par son oncle qui est infirmier, chasseur, musulman et fétichiste

malinké. Ses études secondaires brillamment terminées, il part à Bamako (Mali) pour entrer à l'École Technique Supérieure. En 1949, il est accusé d'avoir participé à une manifestation étudiante indépendantiste. C'est pourquoi il décide de s'enrôler comme soldat dans l'armée française, de 1950 à 1954, lors de la guerre d'Indochine. Après quatre ans, il reprend ses études et devient actuaire. En 1960, la Côte d'Ivoire se déclare indépendante. À partir de ce moment, Kourouma, qui était marié à une Française, décide de retourner dans son pays natal afin de s'y installer. À son arrivée, Houphouët-Boigny², considérant notre écrivain comme un autre opposant à son régime, l'emprisonne pour plusieurs semaines. Extrêmement déçu par celui-ci, Kourouma échappe à la torture, mais il est privé du droit au travail. Cette période de chômage lui permet d'écrire, à l'âge de quarante-quatre ans, son premier roman, *Les Soleils des Indépendances* (1980), où il montre au lecteur une histoire révolutionnaire qui pointe et dénonce les problèmes qui touchent la société contemporaine africaine. Aucun éditeur ne l'écoute³. Mais en 1967, les Lettres Françaises de l'Université de Montréal décernent le prix au manuscrit de *Les Soleils des Indépendances* à qui, par hasard, Kourouma l'avait envoyé⁴. Finalement, en 1970, les éditions du Seuil acceptent de publier son ouvrage.

En 1998, il termine son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, où il va dénoncer les maux qui surviennent en Afrique : la tyrannie, l'anarchie, la tromperie, la fiction, la magie et la corruption des dictatures africaines⁵.

² « Félix Houphouët-Boigny (1905-1993) est l'une des figures politiques majeures de l'histoire de l'Afrique occidentale française du XX^e siècle et un acteur de premier ordre dans l'histoire des relations franco-africaines d'après les indépendances. Co-fondateur du Rassemblement Démocratique Africain (RDA) en 1946, – mouvement politique qui joua un grand rôle dans l'évolution politique de l'AOF après 1945 (cf. Brunet La Ruche & Dulucq : s.d., en ligne) –, il est à maintes reprises élu député. Il fait également partie du gouvernement Guy Mollet en 1956, avec un poste de ministre délégué à la Présidence du Conseil. Pour la première fois, un élu africain occupait dans un gouvernement français un poste d'envergure. La loi-cadre Defferre – qui accorde l'autonomie aux territoires d'outre-mer – porte d'ailleurs sa marque. Il est ensuite nommé ministre d'État au sein du cabinet Bourgès-Maunoury, puis ministre de la Santé publique et de la Population dans le gouvernement Gaillard. En mai 1958 enfin, il est ministre d'État dans l'éphémère gouvernement dirigé par Pierre Pflimlin » (Douluç, 1961, en ligne). En somme, Félix Houphouët-Boigny a déjà une longue carrière politique derrière lui quand il proclame l'indépendance de la Côte d'Ivoire le 7 août 1960 et en devient président de la République.

³ Au départ, Kourouma a essuyé de nombreux refus avant d'être publié et consacré sur la scène littéraire, son entrée en littérature ne s'est pas faite de manière aisée.

⁴ Le manuscrit original a été modifié à la demande de l'éditeur avant d'être publié et un grand travail de réécriture et de coupure de certains passages a été effectué sous la houlette de l'éditeur André Vachon.

⁵ Il écrira d'autres romans, tels que *Monné, outrages et défis* (1990) et *Allah n'est pas obligé* (2000) qui reçoit le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des Lycéens (2000) et où il nous montre la guerre civile de Sierra Leone. Mais malheureusement il meurt en 2003, avant de finir son cinquième roman où il racontait la guerre civile en Côte d'Ivoire, *Quand on refuse on dit non* (2004), publié à titre posthume.

En somme, il s'agit d'une littérature qui invite le lecteur à réfléchir sur les problèmes sociaux en Afrique, et qui tente de lever le poids de l'échec d'un continent victime de l'indépendance ainsi que des orientations politiques de ses nouveaux dirigeants :

À l'amertume engendrée par les soleils trompeurs des indépendances [...] a succédé un sentiment généralisé de faillite et de résignation qu'alimente l'accumulation des échecs et des trahisons d'une Afrique décidément « mal partie ». Les écrivains s'en font naturellement l'écho (Chevrier, 1999 : 76).

Le « nouveau roman » africain francophone, qui s'inscrit lui aussi dans une période historique précise, veut retranscrire la situation sociale et politique de l'Afrique dans ses pages. À côté de celui-ci, on retrouve d'autres auteurs comme Yambo Ouologuem et son ouvrage *Le devoir de la violence* (1968), ou Alioum Fantouré (1972) qui a écrit *Le cercle des tropiques* et plus récemment, au XXI^e siècle, *Madame la Présidente* (2016) de Fanny-Cissé.

Née en Côte d'Ivoire en 1971 sous le nom de Fatoumata Touré-Cissé, Fatou Fanny-Cissé poursuit ses études à l'Université Félix-Houphouët-Boigny. Elle y obtient une maîtrise en Sciences de la Communication, suivie d'un doctorat en Lettres Modernes. Par la suite, elle devient enseignante-chercheuse dans le même département de cette université. Elle a également collaboré avec les Nouvelles Éditions Ivoiriennes et le magazine *Planète Jeunes*. L'écrivaine s'éteint le 22 décembre 2018 en Côte d'Ivoire des suites d'une maladie.

Concernant sa production littéraire, elle fait ses débuts dans le monde de l'écriture en 2000 et publie plus d'une douzaine de livres au cours de sa carrière, parmi lesquels figurent les titres notables, comme *Une femme, deux maris*, *Meva* et *Madame la Présidente*. Ses publications incluent des romans, des nouvelles, des œuvres sentimentales et de la littérature jeunesse. Son dernier ouvrage, intitulé *De mères en filles*, est publié à titre posthume en 2019.

Le thème de la cause féminine est central dans les écrits de Fanny-Cissé, comme en témoignent les titres de ses livres. Mais Fanny-Cissé s'est également distinguée par son engagement littéraire à travers des œuvres dénonçant les violences et les injustices, notamment celles liées aux crises politiques en Côte d'Ivoire. Ses écrits reflètent également les défis sociopolitiques du pays et utilisent la littérature comme un moyen de résistance et de témoignage face aux abus de pouvoir et aux conflits.

2. Crise de la démocratie

En 1960 commence la fin des empires coloniaux. L'Organisation des Nations Unies (ONU) décide d'accorder le droit aux peuples africains de disposer d'eux-mêmes. Dans le cas de l'Afrique, le colonialisme laisse de graves conséquences, telles

que la division du continent et de sa population. À cette difficulté s'en ajoute une autre : le processus de démocratisation.

Comme Roas signale (2011 : 153), Kourouma introduit le genre fantastique dans le cadre réaliste du récit dans le but de décrire des événements politiques qui appartiennent à l'histoire de l'Afrique pendant la décolonisation :

Por su parte, lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.

C'est cette Afrique mourante que Kourouma décrit avec un style nouveau, un style qui est le résultat de la fusion de deux civilisations : la culture française et négro-africaine, ainsi que de deux langues, le malinké et le français.

Nous avons choisi comme encarts de lecture dans cet article, deux personnages littéraires : Koyaga (Kourouma, 1998) et Fitina (Fanny-Cissé, 2016). Ceux-ci montreront, à travers leur comportement et leur évolution, en tant que politiciens et dictateurs des Républiques imaginaires, la situation socio-politique en Côte d'Ivoire.

Tout comme Kourouma, Fanny-Cissé a connu une crise politique qui l'a fortement inspirée. Il s'agit de la crise ivoirienne des années 2010-2011, également connue sous le nom de crise post-électorale, survenue après le second tour de l'élection présidentielle de 2010, le premier scrutin en dix ans. Cette crise a été déclenchée par la contestation des résultats par le président sortant, Laurent Gbagbo, qui a refusé d'accepter sa défaite face à Alassane Ouattara. Bien que la Commission électorale indépendante et la communauté internationale aient reconnu la victoire de Ouattara, Gbagbo a revendiqué sa propre victoire, soutenu par le Conseil constitutionnel. Après cinq mois de tensions intenses, Gbagbo a été arrêté le 11 avril 2011, à la suite de l'offensive des Forces républicaines de Côte d'Ivoire à Abidjan. Le 6 mai 2011, Alassane Ouattara a été officiellement proclamé président de la République par le Conseil constitutionnel.

Dans son rapport du 10 août 2012, la Commission d'enquête nationale mise en place après l'investiture de Ouattara a estimé le nombre de victimes de cette crise à 3 248 (1 452 imputées au camp Gbagbo, 727 au camp Ouattara et 1 069 non attribuées).

Cette crise post-électorale a profondément marqué la société ivoirienne. C'est pourquoi les écrivains tels que Fanny-Cissé ont utilisé leur plume pour dénoncer le bain de sang et les actions dictatoriales. Kouassi (2020 : 5) explore dans son article cette interaction entre politique et littérature : « La crise post-électorale qu'a connue la Côte d'Ivoire suite aux élections de 2010 n'est pas passée inaperçue chez les femmes. Avec *Madame la Présidente* de Fatou Fanny-Cissé, elle est au cœur de la trame ».

En effet, la crise post-électorale a servi à inspirer les écrivains contemporains qui par le biais d'une république fictive, dénoncent des problèmes bien réels, à l'échelle du continent comme du pays en lui-même, et personne n'est dupe : « Même si, *Madame la Présidente* de Fatou Fanny-Cissé se déroule dans la République imaginaire de Louma, le cadre est symptomatique des crises électorales sur le continent africain et particulièrement celle de la Côte d'Ivoire » (Kouassi 2020 : 50). Les républiques fictives africaines servent dès lors à dénoncer des abus de pouvoir de la part d'hommes politiques devenus des dictateurs. Voyons à présent de quelle manière nos deux auteurs dressent le portrait des figures dictatoriales au cœur de leurs romans.

2.1. Figure du dictateur

2.1.1. *Madame la Présidente* de Fatou Fanny-Cissé

Madame la Présidente est un roman qui plonge dans les profondeurs des crises politiques ivoiriennes, à travers le personnage de Fitina, dans la République fictive de Louma. Fitina aspire à devenir présidente et, avec l'aide de son frère Kotigui, elle sollicite les services d'un puissant sorcier, Djomori, qui lui demande de nombreux sacrifices, y compris des sacrifices humains et son célibat. La soif de pouvoir de Fitina la pousse à accepter toutes les conditions imposées. Son règne est marqué par des détournements de fonds publics, la corruption, la suppression des libertés publiques, et la violation des principes démocratiques. Les opposants à son régime sont corrompus ou brutalement réprimés.

Finalement, le roman atteint son apogée avec une révolte mystique, où les fantômes de ses victimes se coalisent pour la combattre. Bien que l'histoire se déroule dans une république imaginaire, elle est symptomatique des crises électorales en Afrique, en particulier celle de la Côte d'Ivoire.

Nous allons à présent dresser le portrait de la protagoniste, Fitina, qui va devenir une dictatrice au fil du roman. En premier lieu, il est important de souligner que ce personnage représente une anomalie dans le paysage politique de la République de Louma et ne laisse personne indifférent, d'une part parce que c'est une femme, et d'autre part par son physique attrayant :

Parmi ces quarante candidats, se distinguait une femme. Cette candidature féminine déchaîna les passions. C'était une première dans l'histoire du pays. Une femme qui brigait la magistrature suprême n'était pas, en effet, chose courante. Pour ne rien gâcher, elle était jolie et conjugait une tête bien faite et une tête bien pleine. Face à cette singulière depuis l'avènement de l'indépendance du pays, l'opinion fut partagée : les uns voyaient dans cette candidature un courage exceptionnel qu'il fallait soutenir jusqu'au bout, tandis que d'autres étaient farouchement opposés à la simple éventualité qu'une femme puisse diriger la nation. Cette femme qui osait briguer le sommet en se jetant ainsi dans l'arène politique, - un milieu appartenant

de façon implicite aux hommes - suscitait de vifs débats dans les cercles d'amis (Fanny-Cissé, 2016 : 15).

De plus, la société machiste ivoirienne que nous dépeint de manière caricaturale Fanny-Cissé associe son célibat, et le fait qu'elle n'ait pas d'enfant, à un caractère inflexible et dur, préfigurant d'une certaine manière la suite des événements :

Fitina est célibataire et sans enfant ! Une femme qui n'est pas mariée à cet âge n'est sans doute pas capable de garder un homme. Elle doit avoir un caractère impossible ! Dis-moi, quelle pitié peut éprouver une femme sans enfant ? Ce serait l'enfer sous sa gouvernance, je vous le dis, s'exclama encore Roger, véhément (Fanny-Cissé, 2016 : 17).

Cette citation de *Madame La Présidente* est, à notre sens, un clin d'œil à Kourouma qui a accordé plusieurs entretiens à Yves Chemla en 1990 et 1998 et où l'écrivain aborde le problème du statut de la femme au sein de la société ivoirienne et plus largement, africaine : « En Afrique, les femmes sont exploitées, surexploitées. Tant qu'elles n'auront pas le rôle qu'elles méritent, nous serons sous-développés. [...] Les Africains n'ont de respect pour la femme qu'en tant que mère. Cela ne suffit pas » (Chemla et Gauvin : 2022).

Kourouma avait déjà conscience que pour atteindre un niveau de développement qui permettrait la mise en place d'un état Providence qui offrirait aux citoyens un cadre optimal pour la politique, l'accès à l'éducation et par conséquent un changement de mentalités, il était nécessaire de changer la perception de la condition féminine par la propre société ivoirienne.

Par conséquent, nous voyons un lien fort entre les deux écrivains, dans la mesure où Fanny-Cissé, enseignante-chercheuse à l'Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody, au Département de Lettres modernes à Abidjan, ne pouvait pas ignorer la production littéraire de l'un des plus grands écrivains ivoiriens postcoloniaux. Kourouma a soulevé des problèmes structureaux de la société africaine comme ceux du statut des femmes et Fatou Fanny-Cissé a cristallisé toute cette problématique en germe chez Kourouma dans toute sa trajectoire littéraire. Par conséquent, il n'est pas étonnant de trouver chez Fanny-Cissé des romans qui traitent à la fois des questions liées aux femmes d'une part, et aux problèmes politiques d'autre part, toujours depuis la perspective féministe.

C'est pour cette raison que la candidate Fitina, qui vise le poste présidentiel, inclut dans son programme la lutte contre la corruption et les abus de toute sorte : « L'équipe de la candidate Fitina, elle, chantait qu'elle lutterait contre la malhonnêteté sous toutes ses formes. Outre le phénomène des "souris" qui dévastait le milieu des fonctionnaires, elle s'intéressait à la corruption pendant les concours [...] » (Fanny-Cissé, 2016 : 44).

Mais une fois élue, Fitina ne donne pas vraiment un exemple de probité car elle concentre de nombreux ministères en une seule et même personne, sa meilleure amie, dont le prénom n'est pas divulgué dans le roman mais que le peuple a ironiquement rebaptisée par la périphrase « la ministre des postes juteux » (Fanny-Cissé, 2016: 67). Le népotisme dont fait preuve Fitina s'illustre lorsque le lecteur découvre la constitution du nouveau gouvernement, où siègent famille et proches :

La présidente Fitina rendit son gouvernement public par l'intermédiaire des médias en milieu de matinée. Il n'était ni pléthorique ni restreint. Il comportait en tout vingt membres. Il respectait aussi la parité : il y avait autant d'hommes que de femmes. Mais comme la perfection n'est pas de ce monde, il y avait un « hic ». Le « hic » était que la meilleure amie de la présidente était non seulement nommée Premier ministre mais elle cumulait aussi les postes de ministre du Pétrole et des Hydrocarbures, de ministre des Infrastructures, et de ministre de l'Économie et des Finances [...] En outre, les trois quarts du gouvernement étaient constitués par des membres de la famille élargie ou par des connaissances proches de la présidente Fitina (Fanny-Cissé, 2016 : 67).

La citation ci-dessus offre au lecteur un parfait exemple de la satire utilisée par Fanny-Cissé, dans la mesure où elle commence par décrire le gouvernement de Fitina qui a l'apparence de la normalité du fait du nombre de membres et du respect de la parité. Elle souligne par la suite le « hic » de ce gouvernement qui, loin d'être un menu détail s'avère être un problème de taille, à savoir celui de l'accumulation des ministères et le népotisme. L'écrivaine provoque le rire du lecteur qui, bien habitué à ces problèmes, voit dans la narration un reflet réel des crises liées aux différents gouvernements.

Lorsque les étudiants et les journalistes osent critiquer les agissements de Fitina, cette dernière musèle au sens propre et figuré les opposants :

Les étudiants pris sur le théâtre des opérations furent copieusement bastonnés et tous enrôlés dans l'armée, filles comme garçons [...] Deux journalistes arrêtés dans le cadre de cette affaire revendiquèrent haut et fort la liberté d'expression et résistèrent aux forces de l'ordre qui les tiraient par leurs vêtements. L'un des deux journalistes exerçait sur une radio étrangère. Il fut conduit à l'aéroport au pas de course avec pour tout bagage, son matériel d'information, son casque et son micro. Jeté dans un avion qui avait tout l'air d'un charter, il fut déposé dans son pays sans autre forme de procès. L'autre journaliste étant originaire du pays, ne pouvait être rapatrié [...] Son collègue expulsé, il cria plus fort qu'on était en train d'assassiner la liberté de la presse. Il fut conduit de force au Palais

et on lui colla les lèvres avec de la colle à bois. « Sans bouche, pas de revendication, pas de journal parlé, n'est-ce pas ? » (Fanny-Cissé, 2016 : 135).

L'écrivaine a de nouveau recours à la satire en utilisant des adverbes tels que « copieusement » bastonnés, pratique malheureusement courante dans le pays. L'ironie se reflète dans la citation quand la narratrice nous informe que les étudiants (opposés à Fitina) se retrouvent dans le camp de Fitina à la suite de la manifestation pour dénoncer son pouvoir dictatorial (enrôlés dans l'armée). Enfin, le fait de coller la bouche des opposants à la colle à bois pour les empêcher de « crier plus fort qu'on était en train d'assassiner la presse » est également d'une ironie mordante.

Les méthodes utilisées par la dictatrice deviendront de plus en plus violentes au fil du récit à l'encontre des manifestants et des opposants :

Certains eurent les membres brisés, d'autres perdirent même la vie, on signala encore des viols de manifestantes dans des maisons inachevées où elles s'étaient réfugiées. Ceux qui eurent de la chance, purent regagner leur domicile, le cœur battant la chamade. Certains se promettaient de ne plus jamais risquer ainsi leur vie, quand d'autres arguaient qu'il fallait continuer de lutter quoi qu'il arrive, envers et contre tout (Fanny-Cissé, 2016 : 136).

Par conséquent, à la lecture des différentes citations, nous constatons un brusque retournement concernant le personnage de Fitina. Elle qui voulait en finir avec toutes les tares de corruption et d'abus de pouvoir s'est transformée en une dictatrice qui ne supporte pas la moindre critique face à son mandat présidentiel. Elle utilise l'intimidation et la violence pour instaurer la crainte chez la population. Fitina suscite également la haine chez ses compatriotes, où qu'ils soient :

On la détestait aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de son pays [...] Trois ans seulement étaient passés depuis le début de son mandat. Il restait cinq bonnes années avant que de nouvelles élections se tiennent, comme le stipulait la Constitution (Fanny-Cissé, 2016 : 154).

En somme, le personnage de Fitina se montre d'une dureté implacable et prêt à étouffer toute voix discordante. Ce personnage est passé d'une femme séduisante et pleine de bonne volonté pour en finir avec les pratiques immorales du pays (corruption, chantages sexuels etc.) à celui d'une femme qui assoit son pouvoir grâce à la magie et aux sacrifices humains et le pérennise par la tyrannie et la violence.

2.1.2. En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma

Bien avant Fanny-Cissé, Kourouma maniait déjà l'ironie et la satire. Il faisait le bilan de la pantomime des décolonisations en écorchant le général de Gaulle au passage :

Après la défaite indochinoise et la guerre d'Algérie, le général de Gaulle et la France décidèrent de décoloniser les possessions françaises de l'Afrique noire [...] Le génie politique du général de Gaulle lui permit de trouver une solution satisfaisante au problème. De Gaulle parvint à octroyer l'indépendance sans décoloniser. Il y réussit en inventant et en entretenant des présidents de la République qui se faisaient appeler pères de la nation et de l'indépendance de leurs pays, alors qu'ils n'avaient rien fait pour l'indépendance de leur République et n'étaient pas les vrais maîtres, les vrais chefs de leurs peuples (Kourouma, 1998 : 76-77).

Ces lignes montrent la critique sévère que Kourouma adresse, d'abord, à la manière du général de Gaulle de répartir et d'organiser les territoires africains décolonisés, et ensuite aux « pères de la nation » (les présidents des républiques africaines) qui ne s'étaient pas mobilisés ni n'avaient combattu pour une Afrique indépendante. En même temps, ces mots reflètent l'incompréhension et l'étonnement de l'auteur face à une situation qui lui semble très injuste, où des chefs d'État gouvernent des républiques africaines pour lesquelles ils ne se sont pas battus. Ils ne connaissent pas, comme lui, comme Kourouma, ce sentiment de lutte contre le colonisateur, pour l'émancipation de l'Afrique.

Fils de Tchao et Nadjouma (du clan des *paléos*), Koyaga, qui est devenu père de la nation et dictateur de la République du Golfe, une république imaginaire, écoute attentivement les conseils qui lui sont donnés :

Le chasseur novice avant de fréquenter la brousse va à l'école des maîtres chasseurs pour les écouter, les admirer et se faire initier. Vous ne devez, Koyaga, poser aucun acte de chef d'État sans un voyage initiatique, sans vous enquérir de l'art de la périlleuse science de la dictature auprès des maîtres de l'autocratie. Il vous faut au préalable voyager. Rencontrer et écouter les maîtres de l'absolutisme et du parti unique, les plus prestigieux des chefs d'État des quatre points cardinaux de l'Afrique liberticide (Kourouma, 1998 : 171).

Ces mots présentent l'ironie acerbe dont Kourouma fait preuve à chaque fois qu'il évoque une situation qui ne lui plaît pas. Le terme « liberticide » retient notre attention. Kourouma parle-t-il d'une Afrique liberticide au lieu d'une Afrique libre ? *Le Nouveau Petit Robert* définit le terme liberticide comme celui « qui détruit la liberté, les libertés » (1993 : 1279). En somme, avec l'emploi de cet adjectif, Kourouma présente un pays où la liberté d'expression et d'action sont absentes.

Koyaga, lorsqu'il devient président à vie de la République (imaginaire) du Golfe, assassine tous les ministres, ainsi que le chef de l'État qui l'avaient précédé. Il pensait que la politique était comme la chasse, « on entre en politique comme on entre

dans l'association des chasseurs » (Kourouma, 1998 : 171). Par conséquent, une fois « maître sans partage » de la République du Golfe, il exercera son pouvoir comme un véritable dictateur :

Jusqu'ici les choses en République du Golfe avaient été bipolaires et limpides ; tout se traitait, se combinait, se jouait entre deux partenaires. Le pouvoir autoritaire et le peuple résigné. En haut, vous le dictateur arrogant, votre armée, votre parti, vos caudataires, vos agents de renseignement. En bas, les paysans abrutis par leurs croyances et leurs misères, patients et muets. Le dictateur dédaigneux, émasculateur et sanguinaire que vous étiez s'était déclaré anticommuniste et avait pour protecteur tout l'Occident (Kourouma, 1998 : 325).

Néanmoins, la situation en République du Golfe change brusquement lorsque le président de France, François Mitterrand, propose à tous les chefs d'État africains de gouverner dans une démocratie. Toutefois, malgré les tensions et les protestations des Africains, l'Afrique fera marche en arrière en matière de démocratie :

La confusion est générale. Les descolarisés lancent des pierres, pillent, incendient, détruisent. Les forces de l'ordre interviennent d'abord en tirant en l'air. Mais des gendarmes sont blessés et tués. Pour se dégager, les forces de l'ordre usent de balles réelles [...] Les représentants des grands pays occidentaux depuis deux jours sont harcelés par Koyaga. Koyaga en vain sollicite leur aide, leur compréhension. Il menace de changer de camp, de devenir rouge, de faire venir en Afrique des Cubains, des Chinois de la Chine continentale, des Coréens de Pyongyang si l'Occident ne court pas à son secours (Kourouma, 1998 : 331-332).

Koyaga, à l'instar de Fitina (Fanny-Cissé, 2016 : 192), essaie de calmer une population furieuse. Mais ce n'est pas suffisant. Les jeunes attaquent le siège du parti unique et l'occupent : « Dès le 5 au matin, l'insurrection éclate et embrase la ville entière. Les bilakoros en colère pillent, incendient, saccagent, volent. Les forces de l'ordre les attaquent, les dispersent, les font fuir » (Kourouma, 1998 : 337). Au milieu du chaos, un message est diffusé à la radio : « Koyaga est mort cette nuit tué par des patriotes. Cette fois bien mort, bien tué » (Kourouma, 1998 : 351)⁶.

Et au grand étonnement de tous, les habitants de la République du Golfe se divisent en deux : une partie exprime son euphorie dans les rues célébrant la mort de

⁶ En parallèle, un autre message est diffusé à la radio dans la République de Louma : « De fil en aiguille, Radio Trottoir avait colporté en quelques minutes la mort de la Présidente dans les recoins des plus insignifiants hameaux du pays. La nouvelle était étonnante et les plus sceptiques se demandaient si ce n'était pas un canular pour voir la réaction des gens. Ils croyaient leur présidente capable du pire (Fanny-Cissé, 2016 : 218).

Koyaga, d'autres, en revanche, doutant de la véracité des faits, ferment les portes de leurs maisons, envahis par la peur.

Cependant, Koyaga n'était pas mort, il était caché : « Les conjurés ignoraient que vous ne dormiez pas plus de trois heures d'affilée dans la même chambre. Ils ne savaient pas que vous changiez de chambre, de lit, de de maîtresse trois fois par nuit. Une demi-heure avant l'attentat, vous aviez heureusement quitté la chambre de l'aile gauche du bâtiment principal au premier. Vous aviez donc encore miraculeusement échappé, vous étiez donc bien vivant » (Kourouma, 1998 : 351).

Comme Fitina (Fanny-Cissé, 2016 : 216), Koyaga décide d'attendre plusieurs jours avant de réapparaître. Et il décide de le faire afin de vérifier qui étaient ses véritables ennemis, les véritables « opposants » au régime : « Nous utiliserons avec mes lycéens la période d'interrègne, d'incertitude pour assassiner, nous débarrasser de tous les opposants qui se seront démasqués » (Kourouma, 1998 : 353). Malheureusement, lorsque Koyaga décide de réapparaître, il est déjà trop tard. Un spectacle apocalyptique régnait dans sa ville natale. Sa mère et son marabout n'étaient plus là, en outre des envoyés spéciaux l'avaient envahie dans sa totalité. Les rues de la ville avaient été occupées par les gens qui effectuaient une marche victorieuse vers la résidence privée de Koyaga, tandis que les chasseurs, venus de toutes les parties de l'Afrique, y étaient arrivés « pour participer aux funérailles de trois mois qu'ils lui devaient » (Kourouma, 1998 : 355). C'était la fin de sa carrière politique. Le dictateur de la République du Golfe ne pouvait ni réapparaître ni punir les « opposants », car il était vraiment mort pour son peuple.

À la lumière des éléments mentionnés supra, il apparaît que les deux romanciers ivoiriens manient la satire pour dénoncer les abus commis par les dictateurs Koyaga et Fitina. Si ces derniers ont pu se hisser au pouvoir et établir leur tyrannie sur un peuple sans défense, c'est grâce à un adjuvant sans faille, la magie, qui devient dès lors indissociable du pouvoir dans les deux romans.

3. Magie liée au pouvoir

La pratique de la sorcellerie est très courante dans la société africaine. C'est d'ailleurs l'un des faits les plus redoutés qui pèsent sur le continent. Elle est présente dans tous les secteurs et c'est la raison pour laquelle les marabouts sont si largement consultés par les milieux politiques et autres. Au sein du paysage politique africain, la magie n'est pas quelque chose de secondaire. En fait le pouvoir ne s'exerce pas sans la magie.

La littérature étant le reflet direct de tous les maux des populations africaine, Bruno Gnaoulé-Oupoh (2000 : 349) constate, vis-à-vis de la sorcellerie et des croyances, qu'« Il y a dans le comportement que les auteurs adoptent à l'égard de ces deux phénomènes sociaux, une unanimité qui est manifeste dans leurs œuvres ». En effet, la sorcellerie apparaît dans de nombreuses situations au long de la vie d'un

individu qui lorsqu'il souhaite fermement quelque chose, n'hésite pas à demander de l'aide aux forces occultes. Nous verrons à présent de quelle manière la sorcellerie est au cœur du roman *Madame la Présidente*.

3.1. *Madame la Présidente* (2016) de Fatou Fanny-Cissé

Pour arriver à son objectif d'être élue Présidente de la République de Louma, Fitina cherche un appui mystique solide, qui lui garantirait un succès sans faille aux urnes :

La candidate Fitina recherchait quelqu'un de puissant, pas un charlatan mais quelqu'un qui s'y connaissait vraiment pour prendre son destin en main sur le plan mystique. Kotigui affirma qu'il avait ouï-dire qu'un homme très puissant avait les compétences pour ce genre de tâches. Son informateur lui avait précisé que ses conditions pouvaient être draconiennes car il était l'homme des situations impossibles. Jusque-là, il était parvenu à ses fins en dépit de tous les obstacles qui s'étaient dressés sur son chemin. On l'appelait Djomori et son informateur affirmait que Djomori possédait la science infuse en matière de sciences occultes : le mot « Jamais » ne faisait pas partie de son vocabulaire (Fanny-Cissé, 2016 : 39).

Le sorcier Djomori apparaît comme la clé à tous les problèmes de Fitina mais semble disposé à demander de nombreux sacrifices afin de réaliser un vœu impossible au départ :

- Alors, pour accomplir ce vœu qui est à priori impossible à réaliser, mais que je peux faire aboutir malgré tout, j'ai trois exigences : premièrement, vous me ferez don de votre fertilité. Deuxièmement, vous me ferez don de la vie d'un albinos. Un sac vide ne pouvant s'adosser un mur, je remplirai le vôtre afin que vous puissiez régner sur la République de Louma.
- Le prix à payer est très lourd, j'en conviens mais il est à la hauteur de vos ambitions (Fanny-Cissé, 2016 : 54).

En plus de la protection mystique quotidienne, Fitina bénéficie du pouvoir de se métamorphoser ou de disparaître, ce qui lui accorde une protection additionnelle quant aux possibles attaques de tous ceux qui aimeraient la voir morte :

Parmi ces indications, figuraient deux mots : un mot qu'elle devait prononcer pour pouvoir disparaître en cas de situation extrême pour se métamorphoser en un animal ou en un objet et le nom de son totem [...] Fitina rangea d'abord précieusement le bout de papier dans la valisette avant de l'en retirer et de le brûler. Il pouvait tomber entre des mains qui lui voulaient du mal et ce serait sa fin car là était consignée toute sa vie désormais. Même Kotigui qui lui avait rapporté le papier avait eu la décence

de ne pas le lire. Elle était donc la seule à connaître son totem secret. De même, elle était la seule à savoir le mot qu'elle devait prononcer pour disparaître de la vue de ses ennemis en cas de malheur (Fanny-Cissé, 2016 : 62).

En somme, l'utilisation de la magie est intrinsèquement liée au pouvoir dans le roman *Madame la Présidente*. C'est une véritable protection qui la rend intouchable et lui permet d'asseoir son pouvoir dictatorial, comme c'est le cas aussi du dictateur Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

Vous venez d'atterrir, d'arriver de votre long voyage. Après la revue de la troupe au pied de la passerelle, vous avez rejoint le salon d'honneur, vous êtes en train de serrer les mains des ministres et ambassadeurs quand le brouhaha éclate. Votre garde personnelle se serre autour de vous pour vous protéger. Vous venez d'échapper à un attentat, à un complot militaire. On vous avait prévenu, vous n'aviez pas cru (Kourouma, 1998 : 252).

3.2. *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) d'Ahmadou Kourouma

La sorcellerie est également très présente dans le roman de Kourouma puisque la mère du dictateur Koyaga, appelée Nadjouma, dispose de la sorcellerie « la plus puissante de notre continent » :

La sorcellerie de Nadjouma, la maman de Koyaga, est la plus puissante de notre continent. Elle est la plus inspirée des magiciennes de notre époque. Son fils est invulnérable. Dans tous les villages de la République du Golfe on se le dit et le répète. On le chante le soir au clair de lune. On le pense et le murmure aussi dans les bureaux climatisés des riches palais des dictateurs de notre vaste continent (Kourouma, 1998 : 273).

Dans cette citation, nous voyons la relation étroite entre Nadjouma et son fils Koyaga, qui a besoin de sa mère, qui dépend de sa protection et de ses conseils.

Nadjouma jouera un rôle important dans la vie du dictateur de la République du Golfe. Tous deux, mère et fils, entretiendront une relation très étroite, soupçonnée même d'amour incestueux :

On vous accuse d'amour incestueux. Accusation à laquelle le maître chasseur ne trouve pas digne de répondre. Mais l'accusation se justifie par votre comportement. Elle s'assoit souvent sur vos jambes ou vous vous asseyez sur ses jambes. Très souvent, vous vous couchez dans le lit de votre mère. Chaque fois que des soucis importants vous tenaillent, vous entrez dans la chambre de votre maman, vous vous débarrassez de votre [...] veste lourde d'une vingtaine de décorations, de votre cravate, de vos chaussures et plongez dans le lit de votre mère. Pour réfléchir (Kourouma, 1998 : 279).

Belle femme, elle possède des pouvoirs de magie, de géomancie. Elle prédit l'avenir et informe Koyaga de tout ce qu'il lui demande. Elle reçoit même la visite d'autres personnes qui demandent à la consulter sur leur avenir, comme celle de hauts responsables politiques de la République du Golfe, de candidats à des postes de responsabilité, y compris des dictateurs africains : « Les dictateurs africains, impressionnés par les miracles par lesquels Koyaga se présente chaque fois devant l'assistance, cherchent à recueillir ses prédictions sur leur avenir » (Kourouma, 1998 : 273).

C'est cette Afrique des marabouts, corrompue et divisée que Kourouma et Fanny-Cissé décrivent avec un style nouveau, un style qui est le résultat de la fusion des deux langues : la langue française et la langue négro-africaine. Tous deux, ils feront de la langue française, une langue plus dynamique et colorée en introduisant dans leur écriture une des vertus de la culture africaine : celle de l'oralité.

4. Procédés d'écriture : oralité, ironie, proverbes

L'oralité est un des piliers fondamentaux de la littérature africaine. Les œuvres de Kourouma et de Fanny-Cissé en sont un exemple clair et nous verrons au cours des lignes suivantes de quelle manière chacun de nos auteurs a recours à des énoncés phraséologiques pour accentuer la portée de son message.

Chez Kourouma, nous retrouvons une abondance de proverbes dans son roman *En attendant le vote des bêtes sauvages*. *Le Nouveau Petit Robert* définit le proverbe comme étant une « formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figuré et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social » (Le Robert, 1993 : 1810). Ces énoncés de sagesse populaire rejoignent sur le plan formel la technique du collage comme le mentionne Chevrier (1999 : 102), permettant ainsi la communication entre l'oral et l'écrit :

On peut estimer que l'entrée en dialogue de l'écrit avec l'oral se manifeste dans un premier temps par la pratique du collage qui consiste, soit à insérer dans le corps du texte des fragments (proverbes, contes, fables, etc.) empruntés à l'oralité, soit à mettre en scène un opérateur de l'oralité (vieillard, griot, conteur) censé de restituer la parole originelle, le texte global demeurant cependant conforme aux règles de la prose romanesque classique.

Nous reproduisons ci-dessous quelques proverbes utilisés par Kourouma dans son roman, souvent liés au pouvoir :

Où un homme doit mourir, il se rend tôt le matin (Kourouma, 1998 : 125).

Celui qui doit vivre survit même si tu l'écrases dans un mortier (Kourouma, 1998 : 178).

Le cri de détresse d'un seul gouverné ne vient pas à bout du tambour (Kourouma, 1998 : 181).

Dans un pouvoir despotique la main lie le pied, dans la démocratie c'est le pied qui lie la main (Kourouma, 1998 : 226).

Comme le souligne Gnaoulé-Oupoh (2000 : 388), l'utilisation de ces proverbes « sont suscités par le contexte sur lequel ils jettent un certain éclairage, contribuant à une meilleure intelligence du texte ». Leur fonction est dès lors utile pour étayer les propos du narrateur et les relier à la sagesse populaire connue de tous.

Chez Fanny-Cissé, les expressions idiomatiques (à présent EI) sont associées à l'oralité, puisque comme le souligne González-Rey (1997 : 291), elles sont « considérées propres à la langue parlée, elles ont hérité toutes les connotations que celle-ci implique : familiarité et banalité, entre autres ». Nous offrons au lecteur trois exemples des nombreuses expressions idiomatiques (ici, expressions imagées) qui émaillent le roman :

À Louma, les affaires de ce genre se réglaient autrement qu'en Occident, avait fait comprendre la présidente Fitina aux bailleurs de fonds. Dans des temps plus reculés, cela se serait simplement réglé sous l'arbre à palabres. En clair, *il n'y avait vraiment pas de quoi fouetter un chat* dans cette affaire de détournement de fonds. (Fanny-Cissé, 2016 : 105-106).

Lorsque le chef de la police lui demanda si revendiquer le rétablissement des réseaux sociaux sur Internet était bien la cause de tout désordre, Kandji lui répondit sereinement que *c'était la goutte d'eau qui avait fait déborder le vase*. L'université manquait d'infrastructures : on courait se chercher une place chaque matin pour acquérir le savoir, les amphithéâtres étaient bondés (Fanny-Cissé, 2016 : 118).

À vrai dire, pendant les opérations « Ville morte » et « Restons à la maison », il ne se passait strictement rien *puisque'il n'y avait pas un chat dans les rues*. La psychose aidant, la vie dans le pays s'arrêtait au grand dam du gouvernement (Fanny-Cissé, 2016 : 147).

Nous pouvons interpréter l'utilisation de ces expressions imagées selon la grille de lecture de González-Rey quant à leur utilisation, dans la mesure où le besoin d'avoir recours à des unités linguistiques hautes en couleurs correspond à un besoin de véhiculer l'affectivité de l'énonciateur, à savoir l'indignation de la narratrice face à tous les abus de pouvoir :

Du point de vue de l'énonciateur, c'est l'affect qui est à l'origine du besoin qu'il éprouve de nommer une réalité interne ou externe à lui au moyen d'une image concrète. Cette réalité provoque en lui un certain état d'âme qui le détermine au choix

d'un langage plus colorié, plus vivant, plus expressif. Il pourrait très bien s'exprimer en termes objectifs, neutres. Or, ses sentiments étant en jeu, il cherche un moyen d'expression plus direct. L'image facilitée dans une EI permet l'actualisation des sentiments internes du locuteur. Elle les rend plus saisissants, dans l'intention de les transcrire avec force. Ainsi donc, les EI servent-elles à matérialiser l'affectivité de l'énonciateur qui choisit ce signe, et non un autre, en raison de son pouvoir d'évocation (González-Rey, 1997 : 295).

En parallèle de l'utilisation des proverbes chez Kourouma et des expressions imagées chez Fanny-Cissé, nous observons un phénomène commun chez les auteurs, à savoir le recours à de nombreuses expressions figées qui sont défigurées à l'aide de métaphores animales. Le défigement est par ailleurs une caractéristique des proverbes baoulé⁷, particulièrement éclairants quant à leur portée socio-culturelle. Nous en reproduisons ci-dessous quelques exemples afin d'illustrer notre propos :

Ils examinèrent sommairement la situation et aboutirent à la conclusion qu'il fallait faire barrage à la dictature naissante du pouvoir de Fitina. « *Il faut tuer le poussin dans l'œuf avant qu'il ne devienne un poulet carnivore* », caricaturait-elle ironiquement (Fanny-Cissé, 2016 : 111).

Au contraire, la présidente Fitina vint lui caresser doucement et tendrement les cheveux avec ses longs doigts manucurés et lui donner des conseils comme une mère l'aurait fait avec sa fille. *Était-elle en train de lécher sa proie avant de la croquer ? Cherchait-elle plutôt à l'apaiser ?* Kandji qui s'attendait au moins à être battue ne comprenait rien à l'attitude de la Présidente. Elle était décontenancée par cette douceur à laquelle elle ne s'attendait pas (Fanny-Cissé, 2016 : 119).

Dans le même temps, les fragiles portes en bois des chambres universitaires furent défoncées à coups de pied dans un fracas épouvantable. Brusquement tirés de leur sommeil, certains étudiants, ne demandant pas leur reste, ne se posèrent pas de questions et se terrèrent où ils le purent. *Lorsque le poisson s'éjecte de l'eau c'est que la température sous l'eau est tellement chaude qu'il est obligé d'en sortir, c'est connu* (Fanny-Cissé, 2016 : 132).

Quand on voit les souris s'amuser sur la peau du chat, on mesure le défi que la mort peut nous infliger (Kourouma, 1998: 67).

Quand le nerf vital est coupé, la poule tue le chat sauvage (Kourouma, 1998 : 117).

⁷ Voir notamment Kouakou et Yao Yao (2018).

Si un canari se casse sur la tête, lave-toi de cette eau (Kourouma, 1998 : 117).

La plume de l'oiseau s'envole et l'air mais elle termine à terre (Kourouma, 1998 : 125).

Un énorme éléphant n'a pas toujours d'énormes défenses (Kourouma, 1998 : 267).

C'est souvent l'homme pour qui tu es allé puiser l'eau dans la rivière qui a excité le léopard contre toi (Kourouma, 1998 : 285).

Dans les deux cas, les proverbes et expressions imagées choisis suivent la thématique principale de cet article : le pouvoir, la politique, les dictateurs africains, en somme, l'environnement socio-politique qui a accompagné l'histoire africaine à partir de son indépendance jusqu'à nos jours.

Il s'avère que le choix de ces expressions orales n'est pas anodin et remplit une fonction satirique, comme le souligne Bédia (2008 : 75) :

S'il s'agit souvent d'allusions mythiques, comme le montrent ces exemples, les traitements narratifs qu'en font les romanciers traduisent la justesse de la satire idéologique pour laquelle ces images sont convoquées opportunément. L'intention des auteurs est tellement nette qu'elle devient prépondérante et, parfois, éclipse partiellement ou totalement l'empirisme, dont la transcription dans le roman devient poésie. C'est le cas du « serpent avaleur de rat » qu'Ahmadou Kourouma utilise pour traduire le rapport de force entre le pouvoir politique contaminé par un accès de dictature et le peuple sans défense. Cette forme de symbolisation qui était déjà la tendance dans les proverbes d'animaux, dont une masse considérable prospère dans les genres oraux, investit les écritures littéraires des auteurs du continent, pour déterminer les contours singuliers d'une intertextualité analysée à l'aune des humanités africaines. En dehors de cette approche de sa réception, le symbolisme animal serait tout simplement détourné d'une de ses fonctions esthétiques.

Il est évident qu'il existe une relation intertextuelle entre les deux écrivains, dans la mesure où ils partagent une même vision du monde politique comme étant un monde cynégétique, dangereux, où il existe des proies et des prédateurs assoiffés de pouvoir et de sang. Les lignes qui suivent expliquent ce lien intertextuel entre les deux romans.

5. Convergences entre les deux œuvres et réflexions pour les lecteurs

Chez les deux auteurs, le monde politique est dépeint comme un monde cynégétique. En effet, le monde politique apparaît chez Fanny-Cissé comme un monde animalisé et elle établit un lien intertextuel entre le roman de Kourouma *En attendant*

le vote des bêtes sauvages (1998) et le sien en citant de manière directe les « bêtes sauvages » qui vivent dans la jungle politique :

Lorsqu'on leur rétorquait que « celui qui ne fait pas de politique la subit », ces populations répliquaient qu'elles acceptaient de subir la politique plutôt que de la pratiquer, car dans la République de Louma et ses environs, le milieu politique était un panier de crabes ou même une mare aux crocodiles. S'y faisaient mordre tous ceux qui s'y aventuraient imprudemment. D'autres la comparaient à une jungle où seules les « bêtes sauvages » avaient droit de cité quand d'autres, enfin, ajoutaient que les démagogues et les roublards arrivaient aussi à tirer leur épingle de ce jeu glauque où les peaux de bananes étaient légion (Fanny-Cissé, 2016 : 11-12).

Par conséquent, il existe une convergence esthétique entre l'œuvre de Fanny-Cissé et Kourouma. La République de Louma est une jungle où se livre un combat mettant en scène l'homme et l'animal. En effet, cette métaphore prend tout son sens si l'on analyse depuis la perspective culturelle mandingue où l'animal est présenté comme le frère nu de l'homme. Dès lors le double de l'homme est l'animal. Ainsi, il est aisé de transposer le monde animal fictif sur le monde humain afin de critiquer des dirigeants réels où cette pratique est interdite et punie de prison ou de mort.

Dans le prolongement du monde politique comme un monde cynégétique, il existe d'autres convergences entre nos deux auteurs, notamment concernant la mort des dictateurs qui finissent dévorés par des animaux. Ainsi nous pouvons mettre en parallèle la fin de *Les Soleils des Indépendances* (1980) avec la fin de *Madame la Présidente* (2016) :

Les gros caïmans sacrés flottaient dans l'eau ou se réchauffaient sur les bancs de sable. Les caïmans sacrés du Horodougou n'osèrent s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya. Vassoko n'était plus qu'à quelques pas. Fama escalada le parapet et se laissa tomber sur un banc de sable. Il se releva, l'eau n'arrivait pas à la hauteur du genou. Il voulut faire un pas, mais aperçut un caïman sacré fonçant sur lui comme une flèche. Des berges on entendit un cri. Un coup de fusil éclata : d'un mirador de la république des Ébènes une sentinelle avait tiré. Le crocodile atteint grogna d'une manière horrible à faire éclater la terre, à déchirer le ciel ; et d'un tourbillon d'eau et de sang il s'élança dans le bief où il continua à se débattre et à grogner [...] Fama inconscient gisait dans le sang sous le pont. Le crocodile râlait et se débattait dans l'eau tumultueuse (Kourouma, 1980 : 191-192).

Dans un tour de force, le fantôme Djalo, l'opposant « aux couilles d'acier », se retrouva du côté opposé à la cage des fauves.

Il empoigna la Présidente et la jeta contre la cage de ses lions. Le fait qu'elle soit leur maîtresse n'arrêta point les félins. Ils étaient friands de chair fraîche et ne faisaient pas de tri. Les lions qui s'attendaient à dévorer les os des squelettes, ne se plaignirent pas outre mesure d'avoir de la chair à mastiquer. Et puis, quel goût auraient eu des os de squelettes ? Dès que le dos de la Présidente s'appuya contre la grille, les fauves y plantèrent leurs griffes, la tirèrent par la peau du cou pour la faire entrer de force dans la cage. Ils firent tant et si bien que bientôt, la présidente Fitina ne fut plus que de la chair à pâté. Qui règne par l'épée périt par l'épée, a-t-on coutume de dire. Ainsi, Fitina, qui avait fait de ses lions une arme de dissuasion, avait-elle fini dévorée par eux. (Fanny-Cissé 2016 : 216).

À la lecture de ces deux extraits, le parallélisme existant entre Fama, le dernier Doumbouya, dévoré par les caïmans et Fitina, dévorée par les lions, le symbole de l'héroïsme, est surprenant. Tous deux connaissent une fin violente qui ferme aussitôt le cycle dictatorial dont souffrait la population. Les animaux qui apparaissent dans les deux récits ont une importance capitale dans la culture malinké : en effet, le caïman symbolise la pureté du pouvoir, et ici, la fin de la dynastie de Fama. Dans la culture mandingue, le lion symbolise le pouvoir. Le processus de sylvisation que souligne Bédia dans son article *Écrire l'humanité par l'animalité* est par conséquent un moyen de dénonciation des figures dictatoriales :

Les animaux chasseurs et les animaux mystiques développent la phonologie du pouvoir. C'est à juste titre que leurs propriétés (courage, rapidité, férocité, violence, prédation...) se prêtent à la psychologie des hommes d'État, de leurs collaborateurs et autres affidés. Dans les cas où il est question de peindre les agissements du pouvoir et de ses appendices : président, ministre, député, militaire, policier, soldat, enfant-soldat, milicien, etc., le mode de sylvisation insiste sur les aspects horrifiants, hideux, bref, tous les sentiments qui suscitent l'inimitié. Il est en résulte alors une dévalorisation du personnage ou le refus de le considérer comme un modèle. De ce point de vue, la *sylvisation* sert à dénoncer l'abjection des dictatures. Ce qui explique que le symbolisme du bestiaire se conçoit concomitamment avec celui des lieux ou des espaces inhospitaliers, hostiles au développement de la vie humaine, de manière à renforcer l'idée de désastre et de chaos. (Bédia, 2008 : 70)

En définitive, ce travail a eu comme objectif de mettre en relief les nombreux parallélismes et jeux de miroirs entre les œuvres *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) et *Madame la Présidente* (2016). En effet, au niveau diégétique, le motif de l'ascension du dictateur symptomatique des crises politiques qu'a traversé la Côte

d'ivoire, initialement présent chez Kourouma dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* est repris par Fanny-Cissé dans *Madame la Présidente*, car il s'agit d'un problème qui est toujours d'actualité. La toile de fond est également similaire entre les deux auteurs, où le monde politique est un monde cynégétique, cruel et sans pitié. Afin de compléter la satire concernant les dictateurs, les deux auteurs ont incorporé une dimension orale à leurs récits, où les proverbes, expressions figées (et défigées) émaillent le récit et provoquent le rire du lecteur grâce à l'utilisation de la satire. Nous partageons l'opinion de Viviane Gbadoua Uetto (2013 : 11) qui déplore l'idée reçue selon laquelle « les écrivains africains n'aborderaient quasiment jamais des questions socio-politiques dans leurs récits du fait de l'exclusion des femmes de la sphère politique dans la vie réelle » (Gbadoua Uetto). En effet, Fanny-Cissé a su, en s'inspirant de Kourouma, devenir elle aussi une figure de la rupture au niveau littéraire, en proposant une satire moderne autour de la figure du dictateur, en l'occurrence une dictatrice, reflet des maux endémiques que traverse la Côte d'Ivoire aujourd'hui encore à l'instar de nombreux pays africains.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÉDIA, Jean-Fernand (2008) : « Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone ». *Francofonía*, 17, 63- 76.
- BLUM, Françoise (2018) : « Années 68 postcoloniales ? “Mai” de France et d'Afrique ». *French Historical Studies*, 41/2, 193-218.
- BRUNET LA RUCHE, Bénédicte & Sophie DULUCQ (s.d. [en ligne]) : « Les chemins politiques, de Brazzaville à la Communauté (1944-1958) ». *Indépendances*, s.n. URL : <https://fresques.ina.fr/independances/parcours/0005/les-chemins-politiques-de-brazzaville-a-la-communaute-1944-1958.html>
- CHEMLA, Yves & Laurent GAUVIN (2022) : « Entretiens avec Kourouma : “C'est une autre histoire qui a alors commencé...” ». *Roman 20-50*, 73/1, 137-167. DOI : <https://doi.org/10.3917/r2050.073.0137>
- CHEVRIER, Jacques (1999) : *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris, Nathan.
- CLEMENTE ESCOBAR, Ángel (2023): *El París insurrecto como imaginario*. Valencia, Tirant Humanidades.
- DOULUC, Sophie (1961 [en ligne]) : « Une déclaration de Felix Houphouët-Boigny ». *Indépendances*, s.n. URL : <https://fresques.ina.fr/independances/fiche-media/Indepe-00110/une-declaration-de-felix-houphouet-boigny.html>
- FANTOURÉ, Alioum (1972) : *Le cercle des Tropiques*. Paris, Présence Africaine.
- FANY-CISSÉ, Fatou (2012) : *Une femme, deux maris*. Abidjan, NEI-CEDA.
- FANY-CISSÉ, Fatou (2016) : *Madame la Présidente*. Abidjan, NEI-CEDA.
- FANY-CISSÉ, Fatou (2017) : *Mèva*. Abidjan, NEI-CEDA

- GBADOUA UETTO, Viviane (2013) : *Littérature féminine ivoirienne : une écriture plurielle*. Paris, L'Harmattan (coll. Études africaines).
- GNAUOLÉ-OUPOH, Bruno (2000) : *La littérature ivoirienne*. Paris, Karthala.
- GONZÁLEZ-REY, María Isabel (1997) : « La valeur stylistique des expressions idiomatiques en français », *Paremia*, 6, 291-296.
- KAYA, Simone (1976) : *Les danseuses d'Impé-Eya*. Abidjan, INADES.
- KOUAKOU, Koffi Joël & Jean-Marc YAO YAO (2018) : « La question du figement formel dans les proverbes baoulé », *Paremia*, 27, 85-94.
- KOUASSI, Akissi Florence (2020) : « Histoire du roman féminin ivoirien : du moi à la dénonciation politique ». *Annales de l'Université de Moundou. Série A-FLASH*, 7/4, 33-54.
- KOUROUMA, Ahmadou (1980) : *Les Soleils des Indépendances*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (1990) : *Monné, Outrages et Défis*. Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (1998) : *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2000) : *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éditions du Seuil.
- KOUROUMA, Ahmadou (2004) : *Quand on refuse on dit non*, Paris, Éditions du Seuil.
- MEJRI, Salah (2008) : « Inférence et structuration des énoncés proverbiaux », in Danielle Leeman (dir.) : *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue. Hommages à Jean-Claude Anscombre*. Chambéry, Université de Savoie, 169-180.
- OUOLOGUEM, Yambo (1968) : *Le devoir de violence*. Paris, Seuil.
- ROAS, David (2011) : *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- LE ROBERT (1993) : *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire de la langue française*. Paris, Éditions Le Robert.
- SANGARÉ, Yacouba (2013) : « Interview / Fatou Fanny-Cissé (écrivaine) : "Pour moi, c'est un homme, une femme" ». *Abidjan.net* (Art et Culture. Le Patriote), 6 juin.
URL : <https://news.abidjan.net/articles/461460/interview-fatou-fanny-cisse-ecrivaine-pour-moi-cest-un-homme-une-femme>
- TADJO, Véronique (2000) : *L'ombre d'Imana*. Arles, Actes sud.
- TADJO, Véronique (2017) : *En compagnie des hommes*. Paris, Don Quichotte.
- YAOU, Régina (2009) : *Coup d'État*. Abidjan, Les Nouvelles Éditions Ivoiriennes.

Repenser le monde : nouvelles perspectives dans l'écriture de femmes ivoiriennes
Fanny Martín Quatremare (coord.)

Travail de mémoire et dimension éthique dans l'œuvre de Véronique Tadjo

Carmen MATA BARREIRO

Universidad Autónoma de Madrid

carmen.mata@uam.es

<https://orcid.org/0000-0001-7720-1490>

Resumen

Este artículo analiza la obra de la escritora Véronique Tadjo, y, particularmente, dos novelas, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* y *En compagnie des hommes*, que evocan dos grandes crisis de la África contemporánea, el genocidio de los tutsi en Ruanda y la epidemia de Ébola, y proponen una reflexión sobre la solidaridad y sobre nuestra responsabilidad frente al futuro del planeta. En una perspectiva interdisciplinar, estudiamos el trabajo de memoria, la dimensión ética y la «conciencia planetaria» (Mbembe, 2023).

Palabras clave: conciencia planetaria, violencia, responsabilidad, *care*, escritora africana.

Résumé

Cet article analyse l'oeuvre de l'écrivaine Véronique Tadjo, et particulièrement deux de ses romans, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* et *En compagnie des hommes*, qui évoquent deux grandes crises de l'Afrique contemporaine, le génocide des Tutsi au Rwanda et l'épidémie d'Ébola, et proposent une réflexion sur la solidarité et sur notre responsabilité face à l'avenir de la planète. Dans une approche transdisciplinaire, nous étudions le travail de mémoire qu'elle y mène, la dimension éthique et la « conscience planétaire » (Mbembe, 2023).

Mots clé : conscience planétaire, violence, responsabilité, *care*, écrivaine africaine.

Abstract

This article focuses on the writing of Véronique Tadjo and especially on her novels *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* and *En compagnie des hommes*, which offers a literary representation of two important crises in Africa, the Rwandan Genocide and the Ebola's epidemic, and calls for the solidarity and the consciousness of our responsibility toward the future of the planet. By a transdisciplinary approach, we study the work of memory, the ethics and the «Planetary Consciousness» (Mbembe, 2023).

* Artículo recibido el 22/03/2024, aceptado el 30/05/2024.

Keywords: Planetary Consciousness, violence, responsibility, care, African writer.

1. Introduction

L'écriture de Véronique Tadjou, poète, romancière, universitaire et peintre franco-ivoirienne, se caractérise essentiellement par une posture qui allie engagement, volonté d'approfondir des sujets qui touchent l'histoire africaine et désir de comprendre et d'aider à comprendre les grands problèmes qui nous concernent tous et toutes. Née en 1955 à Paris, d'un père ivoirien et d'une mère française, elle grandit et fait l'essentiel de ses études à Abidjan, et vit dans plusieurs pays de l'Afrique issue de la colonisation.

Munie d'une double identité et héritage culturel (français et ivoirien) et d'une solide formation universitaire¹, elle fait partie des auteur.e.s qui bâtissent une littérature qui réfléchit et qui s'interroge, et engage un dialogue avec le lecteur autour des questions associées à notre responsabilité comme êtres humains. Elle se rapproche de la posture de sa compatriote, l'écrivaine et philosophe Tanella Boni, qui soutenait, lors du récent colloque *Actualité de la philosophie africaine* (Université Toulouse Jean Jaurès et Sciences Po, Paris, 15-18 janvier 2024), que « notre tâche, c'est de repenser les grands problèmes, les grands sujets de notre temps ».

Même si Tadjou se perçoit toujours comme poète, ses livres les plus reconnus sont ses romans et ses livres pour la jeunesse, où elle analyse les grands mythes tels que Nelson Mandela et la Reine Pokou, et s'inspire de l'histoire familiale (*Loin de mon père*, 2010) et de l'histoire africaine (*Reine Pokou*, 2004, *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, 2000). Chez elle, le roman apparaît comme un genre apte à entreprendre une archéologie de l'histoire et de la mémoire, un travail de quête de vérité et un laboratoire où l'on aborde de graves questions philosophiques telles que la violence et le mal, ainsi que celle de la prise en charge, par l'humanité, de l'équilibre écologique, de la santé des êtres humains et de la nature, revendiquée comme indissociable. Parmi ses romans, deux nous semblent particulièrement riches tant sur le plan du sujet que sur le plan de leur poétique : *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000) et *En compagnie des hommes* (2017).

2. *L'ombre d'Imana* : travail de mémoire et empathie

Le projet de ce roman est né dans le cadre d'une résidence d'écriture au Rwanda, quatre ans après le génocide des Tutsi, à laquelle une dizaine d'écrivains africains, poètes, romanciers et dramaturges – dont Boubacar Boris Diop et Tierno

¹ Elle s'est spécialisée dans le domaine anglo-américain à la Sorbonne Paris IV et a fait une thèse de doctorat en Civilisation africaine américaine. Elle a dirigé le Département de Français et d'Études francophones de l'Université du Witwatersrand à Johannesburg (2007-2015).

Monénembo – ont été invités. L’objectif en était de produire une œuvre de fiction en vue de lutter contre l’oubli et de faire un travail de mémoire. Dans son roman *Murambi, le livre des ossements* (2000), Boris Diop (2011 [2000]: 269) revendique la fonction du romancier : « Le devoir de mémoire est avant tout une façon d’opposer un projet de vie au projet d’anéantissement des génocidaires et le romancier y a son mot à dire ».

Tadjo (2000: 133) expose dans son livre la spécificité de son projet : « Comprendre. Disséquer les mécanismes de la haine. Les paroles qui divisent. Les actes qui scellent les trahisons. Les gestes qui enclenchent la terreur ». Elle assume un double engagement concernant la mémoire du génocide des Tutsi, à savoir travailler « la fiction [...] [comme] matériau » (Tadjo, 2002 : 192), et « apporter au lecteur des bases solides dans la réalité » (Tadjo, 2002 : 192), ce qui l’amène à écarter l’idée d’« une narration classique » (Tadjo, 2002 : 191) et à faire le choix d’un récit hybride qui emprunte des éléments au récit de voyage, aux nouvelles et aux contes.

L’ombre d’Imana. Voyages jusqu’au bout du Rwanda est traversé par un axe chronologique qui détermine sa structure : « Le premier voyage » (Tadjo, 2000 : 9) est suivi de « Le premier retour » (Tadjo, 2000 : 47), auquel succède « Le deuxième voyage » (Tadjo, 2000 : 89), suivi de « Le deuxième retour » (Tadjo, 2000 : 133). Le travail de recherche et d’exploration est nourri par l’empathie, attentive aux souffrances et aux traumatismes d’autrui et intégrant un métadiscours sur la nécessité de témoigner et d’aider l’autre. L’empathie ou la « sollicitude » (Ricoeur, 1990 : 224), perçue par Paul Ricoeur comme un outil herméneutique du soi dont la fonction cruciale est le transfert intersubjectif, rejoint les théories du *care* (le soin, le souci des autres : cf. Carole Gilligan, Joan C. Tronto, Martha C. Nussbaum), pour lesquelles pouvoir se reconnaître en autrui et comprendre à quel point son humanité est la nôtre, est au cœur de l’éthique et constitue le fondement de la solidarité voire d’un nouvel humanisme. Dès l’incipit, Tadjo (2000 : 11) manifeste son adhésion à cette représentation de la littérature, de son travail en écrivaine :

Je parlais avec une hypothèse : ce qui s’était passé nous concernait tous. Ce n’était pas uniquement l’affaire d’un peuple perdu dans le cœur noir de l’Afrique. Oublier le Rwanda après le bruit et la fureur signifiait devenir borgne, aphone, handicapée. C’était marcher dans l’obscurité, en tendant les bras pour ne pas entrer en collision avec le futur.

À son approche empathique du génocide des Tutsi s’ajoute, dans son énonciation, sa revendication de « l’africanité »², associée à la théorie postcoloniale et à la

² Tadjo adhère ainsi à la posture que partagent d’autres écrivain.e.s et chercheur.e.s africain.e.s tel.les qu’Achille Mbembe (2023b : 68), qui revendique les « archives africaines », et Felwine Sarr (2016 : 14), qui invoque l’« Afrotopia », « une utopie active qui se donne pour tâche de débusquer dans le réel africain les vastes espaces du possible et les féconder ».

critique socio-politique qui y est inhérente – comme le souligne Viviane Gbadoua Uetto (2013), dans son étude *Littérature féminine ivoirienne. Une écriture plurielle* –, et que Tadjó (2018) met en relief dans son article « Il est grand temps d'inscrire la littérature du Sud dans l'imaginaire francophone occidental ».

2.1. L'écriture de l'indicible : formes et stratégies

Le recours au récit de voyage, explicité dès le « seuil » (Genette, 1987) du livre, pour aborder l'indicible et « l'intolérable » (Bourdelaïs & Fassin, 2005) du génocide s'est avéré fort pertinent et riche sur le plan narratif et éthique. En effet, Tadjó entreprend ce que Josias Semujanga (2007: 1) perçoit comme « subversion » du récit de voyage et que nous estimons être plutôt une métamorphose ou adaptation de ce genre au moyen de l'intégration ou alliage d'autres genres et discours tels que le reportage et le témoignage. Elle réussit ainsi à dépeindre le processus et l'évolution de l'observation propre au récit de voyage parallèlement à la traduction du voyage intérieur de la narratrice, qui dévoile la peur de la rencontre de la mort dans un pays qui était décrit par des historiens tels qu'Hélène Dumas (2024[2014] : 311) comme un « charnier à ciel ouvert » en 1994. Elle souligne son effort pour apprivoiser les images médiatiques porteuses d'« horreur » (Tadjó 2000 : 11) : « Je ne voulais pas que le Rwanda reste un cauchemar éternel, une peur primaire ».

Ainsi, le roman commence par la description du premier voyage au Rwanda, depuis Durban en Afrique du Sud, où une première rencontre, avec le regard d'un Rwandais qui avait fui son pays et qui survivait en surveillant les voitures, a montré la destruction qu'il avait subie, le néant : « Ses yeux étaient ceux d'un prisonnier, des yeux aveuglés par l'obscurité et le vide » (Tadjó, 2000 :13). En arrivant à la capitale du Rwanda, Kigali, la narratrice explore la ville, ses rues et ses habitants, en essayant de repérer des « vestiges de la guerre » dans cette terre perçue comme « terre de douleurs » (Tadjó 2000 : 19), de même que des indices d'une certaine résilience porteuse d'espoir : « Kigali se dépouille de son passé et endosse les habits d'une nouvelle existence » (Tadjó 2000 : 18). Un discours qui traduit des sensations et des sentiments fait place à des données à l'état brut concernant des « lieux de mémoire » (Nora, 1984) du massacre tels que l'église de Nyamata : « Site de génocide. + ou – 35 000 morts » (Tadjó, 2000 : 19), suivies de la description de la dépouille exhumée d'une jeune femme violée et assassinée sauvagement, « une momie du génocide » qui est exposée « pour l'exemple [...], pour que personne n'oublie » (Tadjó, 2000 : 20), en témoin du Mal absolu.

La mort mise à nu et son odeur et le chaos aux églises de Nyamata et de Ntarama font jaillir la mémoire du massacre. Après la visite des « lieux de mémoire », la narratrice rend hommage à une infirmière italienne, Tonia Locatelli, assassinée par des militaires quand elle a demandé de protéger et de sauver les Tutsi. Elle rend visite à des familles dont la famille Kubwimana (Tadjó, 2000 : 29-32), et à des femmes telles que Consolate (Tadjó, 2000 : 37-38), « qui a fait son deuil du futur » (Tadjó, 2000 : 38),

et Nelly (Tadjo, 2000 : 44-46); et elle y découvre à quel point « [c]’est le pays tout entier qui est blessé. Personne n’est épargné » (Tadjo, 2000 : 31).

Le récit accueille des analyses sur le plan synchronique tels que le degré de responsabilité des coupables du génocide ainsi que d’autres, sur le plan diachronique, concernant la genèse du racisme. Des voix sont convoquées pour aider à la compréhension du génocide telles que celle d’un avocat de Kigali, engagé dans la justice et œuvrant dans le projet de « réconciliation nationale » (Tadjo 2000 : 33), qui disserte sur les catégories de responsabilité concernant les crimes de génocide, et celle d’un journaliste qui analyse le rôle de la campagne de désinformation et de manipulation politique, et qui affirme : « Nous portons tous la responsabilité de cet échec humanitaire » (Tadjo, 2000 : 43).

Aux analyses et aux témoignages, aux descriptions, explications et réflexions, s’ajoutent des nouvelles et des contes tels que « Anastase et Anastasie » (Tadjo, 2000 : 69-77) qui, tout en s’inspirant des témoignages des victimes et de ce que l’écrivaine avait vu et entendu sur les sites du génocide, laisse une large place à l’imagination et s’adresse directement à l’émotion du lecteur : « il fallait donner au lecteur des bases solides dans la réalité. [...] Une fois cela acquis, j’ai laissé parler mon imagination » (Tadjo, 2002 : 192).

2.2. Émotions et dimension politique : formes textuelles du partage

Une des caractéristiques foncières de ce roman est le déplacement de l’intensité émotionnelle, de la situation en elle-même à la relation de la narratrice à son sujet. Nous observons, dès l’incipit, comment la narratrice s’engage dans un processus d’empathie, et dans son récit, elle partage avec le lecteur ses réactions, ses émotions de même que le besoin d’éviter la saturation émotionnelle déclenchée par le poids du résultat de ses découvertes, de ses recherches : « Je ne pouvais plus garder le Rwanda enfoui en moi. Il fallait crever l’abcès, dénuder la plaie et la panser » (Tadjo, 2000 : 11).

La gestion émotionnelle constitue aussi un élément structurant, comme nous pouvons constater lorsque la narratrice énonce « Le premier retour » (Tadjo, 2000 : 47-48). Elle dépeint la façon dont son cheminement de rapprochement du Rwanda a abouti à l’envahissement, à l’emprise du Rwanda sur elle :

Le Rwanda est en moi, en toi, en nous. Le Rwanda est sous notre peau, dans notre sang, dans nos tripes. Au fond de notre sommeil, dans notre esprit en éveil. Il est le désespoir et l’envie de revivre. La mort qui hante notre vie. La vie qui surmonte la mort (Tadjo, 2000 : 48).

Ces paroles traduisent « le choc initial » (Tadjo, 2002 : 191) qui, comme elle décrit lors d’une entrevue, a été provoqué par la réalité physique du génocide lorsqu’elle est allée sur les sites et lorsqu’elle a écouté les témoignages. L’intensité du vécu dans cette première étape de l’expérience lui fait traverser la frontière entre les émotions et les affects et la dimension politique. Et tout en exprimant l’angoisse et la peur, la

narratrice se pose des questions sur l'origine des facteurs de destruction de la société et du vivre-ensemble et sur la façon dont ils l'empoisonnent :

Et j'ai peur quand j'entends parler chez moi d'appartenance, de non-appartenance. Diviser. Façonner des étrangers. Inventer l'idée du rejet. Comment l'identité ethnique s'apprend-elle ? D'où surgit cette peur de l'Autre qui entraîne la violence ? [...] Un jour, la vie quotidienne s'efface pour faire place au chaos. Où étaient enfouies les graines de la haine ? Dans la nuit de l'aveuglement absolu, qu'aurais-je fait si j'avais été prise dans l'engrenage du massacre ? Aurais-je résisté à la trahison ? Aurais-je été lâche ou courageuse ? Aurais-je tué ou me serais-je laissé tuer ? (Tadjo, 2000 : 47-48).

La narratrice partage avec le lecteur le « voyage intérieur » (Tadjo, 2002 : 191) que l'écrivaine affirme avoir fait : « entrer dans un questionnement sur la vie et la mort, sur la nature humaine, et sur le Bien et le Mal ; découvrir le côté obscur de l'homme, mais aussi ce qui peut nous rester comme espoir après une telle horreur » (Tadjo, 2002 : 191-192). Et la clause du roman exprime la présence de la blessure chez la narratrice, « Je ne suis pas guérie du Rwanda » (Tadjo, 2000 : 133). Parallèlement, dans la même clause, la médiation de la narratrice nous conduit à un déplacement affectif en nous invitant à partager sa préoccupation sur l'avenir de « notre » humanité, et ce sont les derniers mots que le lecteur reçoit et intériorise : « Comprendre. Notre humanité est en danger » (Tadjo, 2000 : 133).

2.3. Émotions et conscience morale : écouter les bourreaux, lire la haine

Nous avons observé comment la narratrice appelle le lecteur au dialogue, au débat, à une réflexion partagée. Elle laisse apparaître une sorte d'appel à la conscience plutôt que l'expression d'une opinion personnelle. Dans le récit de son « deuxième voyage », elle amène le lecteur à la prison de Rilissa, où les détenus, « Sept mille prisonniers » (Tadjo, 2000 : 108), sont accusés de génocide. Elle nous transmet les paroles de « [l]'homme qui parle au nom des condamnés à mort » (Tadjo, 2000 : 112), tout en précisant qu'il a « le visage de M. Tout-le-monde. Pas même un trait particulier qui pourrait lui donner l'air coupable » (Tadjo, 2000 : 112), ce qui nous rappelle ce que Hannah Arendt (1966) a appelé le mal radical, devenu banal par sa réalisation par des citoyens ordinaires.

Lorsque la narratrice met le lecteur face à des femmes « meurtrières, femmes génocidaires, femmes contraintes à tuer, accusées d'avoir tué leurs époux, leurs enfants, des amis, des voisins, des inconnus. Femmes qui ont aidé des hommes à commettre des viols » (Tadjo, 2000 : 114), en prenant conscience d'un degré d'intolérabilité plus élevé, elle dialogue avec le lecteur pour justifier l'intégration de ce témoignage : « On les aurait voulues innocentes » (Tadjo, 2000 : 115). Et elle l'invite à partager une

injonction : « Fermer les yeux sur la laideur du monde. Mais ouvrir les pupilles sur la vérité [...] Seule l'impunité enfante la mort » (Tadjo, 2000 : 115).

Une pratique scripturale différente est celle de transcrire le discours d'un bourreau sans aucune présentation préalable, de faire entendre un long discours qui heurte la sensibilité du lecteur par la description de la cruauté de la violence exercée et par le fait de dépeindre les massacres comme s'il s'agissait de la chasse à des animaux nuisibles, des « cafards » (Tadjo, 2000 : 118), des *Inyenzi*³, auxquels, à travers un processus de déshumanisation, on les assimilait. C'est le cas de « Froduard, le jeune paysan devenu meurtrier » (Tadjo, 2000 : 115-118), titre qui précède un discours cru, sans aucune information complémentaire. Ce discours permet de comprendre le degré de fanatisme et le travail de manipulation politique qui déterminent la justification du « nettoyage » ethnique touchant même les enfants : « Il fallait aussi tuer les enfants car beaucoup des chefs du FPR étaient des enfants eux-mêmes quand ils se sont sauvés du pays. Le nettoyage devait être absolument total » (Tadjo, 2000 : 118).

Faire ressentir la violence et faire mieux comprendre la haine associée à la manipulation politique de l'ethnicité a été le but de la reproduction du manifeste du « Hutu Power, les dix commandements des Bahutus » (Tadjo, 2000 : 126-127), publié dans le journal des extrémistes pro-Hutus, *Kangura*, le 10 décembre 1990. Il s'agit d'un manifeste qui prône l'exclusion des Tutsi et leur représentation comme des « ennemis » et déclare que les Hutus qui se rapprochent d'eux doivent être considérés comme des « traîtres ». Véronique Tadjo a tenu à partager ce texte qui l'avait bouleversée lorsqu'elle l'avait lu :

J'ai reproduit le manifeste du Hutu Power parce que, la première fois que je l'ai lu, j'ai eu des frissons de peur dans le dos. Je me suis demandée comment il était possible d'écrire des choses pareilles, faire preuve d'une telle haine envers une partie de la population de son propre pays. Pour moi, c'est un texte extrémiste sur l'exclusion, un problème qui touche aujourd'hui tant de pays africains. (Tadjo, 2002 : 193).

L'écrivaine décide ainsi de faire appel à un texte de nature historique qui renseigne et bouleverse le lecteur et qui l'oblige à déconstruire des idées reçues et à réfléchir à l'importance de la lucidité. Les émotions sont ainsi conçues comme des vecteurs possibles de la conscience morale.

3. *En compagnie des hommes* : mémoire d'Ébola, voix de la nature blessée

Véronique Tadjo poursuit le travail de mémoire de l'Afrique dans *En compagnie des hommes* (2017), et s'engage dans une voie de la réflexion éthique qui, tout en étant attachée à l'idée de responsabilité, proche de la proposition de Paul Ricœur (cf. « une

³ *Inyenzi* : en kinyarwanda, langue bantoue parlée au Rwanda, littéralement, « cafard », nom donné aux Tutsi (cf. Mukasonga, 2006).

éthique de responsabilité », Ricœur, 2017 : 99), élargit l'objet de responsabilité éthique à ce que le philosophe camerounais Achille Mbembe (2023b : 71) appelle le « vivant », et qu'il a développé dans son livre *La Communauté terrestre* (2023a).

Après avoir réfléchi sur les souffrances infligées à l'homme par l'homme, Tadjou se focalise sur la tragédie de l'épidémie d'Ébola et sur les souffrances qu'elle a provoquées chez les êtres humains, entre décembre 2013 et mars 2015. L'empathie s'exprime dès le péri-texte : « Aux victimes de la Guinée, du Liberia et de la Sierra Leone. À tous ceux qu'Ébola a touchés de près ou de loin, c'est-à-dire à nous, les hommes » (Tadjou, 2017 : 9).

En ce qui concerne les choix esthétiques, Tadjou recourt au conte philosophique et au roman choral en donnant la parole à tous les acteurs, humains et non humains, qui participent à une réflexion sur la vulnérabilité, la responsabilité et l'interdépendance.

3.1. Le Baobab : arbre symbole, arbre-mémoire

Si les premières pages, intitulées « Le commencement », plongent le lecteur dans un contexte social bouleversé par l'irruption de la maladie, qui touche des enfants et qui s'avère ravageur, les chapitres successifs donnent voix, en ayant recours à des monologues, à une série de personnages dont le premier est « L'arbre à paroles », « Baobab, arbre premier, arbre éternel, arbre symbole » (Tadjou, 2017 : 37). Après le Baobab, prennent la parole ceux et celles qui « lutte[nt] de toutes [leurs] forces » (Tadjou, 2017 : 39), le médecin, l'infirmière, le creuseur des tombes, la mère, la survivante devenue volontaire, le préfet, le volontaire étranger infecté, la mère adoptive d'un enfant orphelin, le poète et le chercheur congolais. Les derniers personnages sont ceux qui proviennent du « fin fond de la forêt » (Tadjou, 2017 : 139), à savoir le virus d'Ébola et la Chauve-Souris. Au dernier chapitre, c'est de nouveau le Baobab qui prend la parole, et qui annonce que « l'épidémie est enrayée » (Tadjou, 2017 : 161).

C'est le Baobab qui, en « vieux témoin des âges écoulés » (Corbin, 2020 : 31), et se représentant comme « le lien qui unit les hommes au passé, au présent et au futur incertain » (Tadjou, 2017 : 21), fait le récit du changement des cosmovisions, des imaginaires et du rapport à la Terre, à l'intérieur duquel il place l'irruption de l'épidémie d'Ébola. Sa première remarque critique touche la déforestation, présentée comme un indice de l'attitude arrogante des êtres humains :

Mais les êtres humains ont détruit nos espoirs. Partout où ils se trouvent, ils s'attaquent à la forêt. Nos troncs s'écrasent dans un bruit de tonnerre. [...] On ne décime pas la forêt sans faire couler du sang. Les hommes d'aujourd'hui se croient tout permis. Ils se pensent les maîtres, les architectes de la nature. Ils s'estiment seuls habitants légitimes de la planète alors que des millions d'autres espèces la peuplent depuis des millénaires.

Aveugles aux souffrances qu'ils infligent, ils sont muets devant leur propre indifférence (Tadjo, 2017 : 22).

Accusant les êtres humains de « voracité » (Tadjo, 2017 : 22), le Baobab décrit la destruction des écosystèmes particuliers qui assuraient la vitalité des habitats de certaines espèces biologiques et revendique la Terre comme « *inappropriable*⁴ » (Mbembe, 2023a : 88), où « habiter suppose nécessairement co-habiter, c'est-à-dire *faire place à d'autres que soi, à d'autres êtres que les humains* » (Mbembe, 2023a : 89). Le Baobab exprime sa vocation d'être une demeure pour tous, où nul n'est privé d'abri :

Nous, les arbres, abritons un univers à lui seul arc-en-ciel : oiseaux et insectes, lianes, fleurs, mousse et lichen viennent se réfugier dans nos bras, le long de notre écorce douce ou rêche. D'autres créatures se reposent dans nos sommets, y chassent ou y mangent. Bourgeons, fruits ou feuilles tendres (Tadjo, 2017 : 23).

Il dépeint la destruction d'un environnement, la dégradation des terres, la transformation des forêts boisées en forêts claires, arbustives, ce qui traduirait un imaginaire de la *toute-puissance* (Mbembe, 2023a : 93) chez l'être humain :

Hélas, trop d'entre nous sont partis pour laisser place à des arbustes qui peinent à s'affirmer. [...] Les hommes brûlent nos branches, saignent nos troncs. [...] ils coupent sans pitié. Ils ne voient en nous qu'une valeur d'échange. Regardez comme nos sols s'effritent et perdent de leur substance! L'humus riche et parfumé s'assèche (Tadjo, 2017 : 23-24).

Et il exprime sa préoccupation en constatant l'oubli, chez les humains, du nécessaire rapport d'interdépendance ainsi que leur ignorance des dangers qui s'ensuivent :

Si seulement les hommes pouvaient voir plus loin! Si seulement ils savaient prévoir leur déclin, l'épuisement, la dégradation. Peut-être comprendraient-ils enfin qu'ils dépendent de nous, et qu'en ce siècle de désastre des centaines de peuples qui s'étaient abrités dans la forêt ont disparu avec leurs langues, leurs savoirs et leurs belles coutumes. (Tadjo, 2017 : 24).

Tadjo se rapproche ici de « l'éthique de la considération » proposée par la philosophe française Corine Pelluchon (2018), qui vise à déterminer les dispositions morales requises pour « être-avec-le-monde-et-avec-les-autres » (Pelluchon, 2018 : 233). Celle-ci adhère à l'humilité comme une voie qui mène à la reconnaissance de notre vulnérabilité, et, par conséquent, à la réalisation de l'égalité inhérente de tous les êtres, humains et non humains. Sa réflexion s'appuie sur la notion de « transcendence » (Pelluchon, 2018 : 95-96), qui désigne un mouvement d'approfondissement du moi ainsi que du monde commun auquel ce moi appartient, en s'ouvrant et en se

⁴ En italique dans le texte.

rapprochant d'autres êtres vivants. On passerait du « vivre de » au « vivre avec » et au « vivre pour » (Pelluchon, 2018 : 159-160).

3.2. Ceux et celles qui luttent

Dans le chapitre de « L'arbre à paroles » (Tadjo, 2017 : 19), la voix du Baobab oppose « la force vitale [...] [de] la sève » (Tadjo, 2017 : 21) et l'action protectrice des arbres comme « gardiens des rivières, des fleuves et des mers » (Tadjo, 2017 : 24) à la force destructrice des êtres humains, qui « nous assassinent [et qui] brisent les chaînes de l'existence » (Tadjo, 2017 : 26). Mais il reconnaît que « tous les êtres humains ne sont pas les mêmes » (Tadjo, 2017 : 26) :

Tous ne sont pas à la recherche d'essences de bois rares, de bois exotiques afin de les vendre au prix le plus fort à des marchands sans vergogne. Tous n'incendient pas la brousse pour arrondir leurs fins de mois. Tous ne sont pas de grands planteurs de palmiers à huile, d'hévéas, de cacaoyers, de caféiers ou d'eucalyptus pour grossir leur rente. Récoltes achetées et transportées dans d'immenses navires-conteneurs qui fendent les mers, ils vont vider leurs cargos quelque part en Occident, après que les Bourses de Londres, Paris et New York auront décidé des cours mondiaux. (Tadjo, 2017 : 26-27).

Et, lorsque la crise d'Ébola se déclenche, le Baobab tient à mettre en valeur « le courage des [c]ombattants farouches pour la survie des autres et pour leur propre survie » (Tadjo, 2017 : 36) : « Je veux raconter leurs histoires, donner une voix à tous ceux qui se sont élevés au-dessus de la frayeur. Êtres ordinaires aux actes extraordinaires [...] je veux honorer leur bravoure » (Tadjo, 2017 : 37). Et ces paroles donnent le rythme pour que tous les acteurs impliqués dans la tragédie d'Ébola, tous ceux et celles que Tadjo perçoit comme des « héros » (Dansoko, 2017 : 11), puissent s'exprimer. Chaque acteur a une section, introduite par une épigraphe, et dans cet espace et ce temps, comme dans une pièce de théâtre, il expose son expérience spécifique de l'épidémie.

Ainsi, le médecin qui soigne les malades décrit les défis de la lutte quotidienne pour éradiquer Ébola, « l'immensité de la tâche qui se dresse devant nous » (Tadjo, 2017 : 46) :

Je suis un intrus sur le territoire de la mort. C'est son empire. Elle en est l'impératrice au pouvoir absolu. Je suis comme un astronaute qui flotte dans l'espace à mille lieues de la terre. La moindre déchirure dans sa combinaison, et il est perdu. La moindre déchirure dans la mienne, et, comme lui, je suis perdu (Tadjo, 2017 : 49).

L'infirmière dépeint le lourd travail et son évolution depuis le début de la crise, où le personnel médical a soigné les malades « à mains nues » (Tadjo, 2017 : 56), et la façon dont elle a apprivoisé la terreur initiale. Elle souligne le sentiment de solitude à

cause de l'attitude de certains citoyens envers ceux et celles qui travaillent dans un service anti-Ébola, déterminée par la peur et la méfiance provoquées par les rumeurs et les thèses négationnistes. Et elle exprime sa volonté de continuer à lutter « pour empêcher le règne de l'inacceptable » : « Nous avons fait notre devoir sur terre » (Tadjo, 2017 : 65).

Le témoignage d'un jeune étudiant volontaire devenu creuseur de tombes traduit également la générosité et le courage. L'une de ses préoccupations majeures est le souci d'enterrer les morts avec « dignité » (Tadjo, 2017 : 71) ainsi que la sauvegarde de sa santé mentale et celle de son compagnon dans la lutte, le « pulvérisateur [...] [u]n guerrier avec une armure en plastique » (Tadjo, 2017 : 73), qui désinfecte tout avec du chlore.

Une mère crie son désespoir et son impuissance ayant vu mourir ses trois fils : « Une mère ne doit pas être témoin de la mort de ses enfants. Ses yeux ne peuvent pas [...] voir les êtres qu'elle a portés dans son ventre mourir sans qu'elle puisse leur donner une fois encore la vie » (Tadjo, 2017 : 81). L'abnégation a entraîné la contagion et la mort de ses fils et va l'atteindre, elle aussi. Elle demande à mourir chez elle, dans la maison qui accueille tous ses souvenirs : « c'est là aussi que nous nous sommes aimés tellement fort » (Tadjo, 2017 : 80).

Une jeune survivante raconte son vécu éprouvant de la maladie, l'absence de repères, la désorientation, le nouveau rapport au temps : « entrer dans un hôpital, c'est entrer dans un souterrain. Tout devient noir. Il n'y a plus de repère. Il y a juste un dedans et un dehors. Le temps est maître, écrasant, c'est à lui qu'il faut obéir » (Tadjo, 2017 : 90). Le nouveau rapport au temps dépasse son expérience comme malade, car un fossé est creusé entre son passé familial et son avenir, une cassure qui détermine que la mort de ses parents et de ses frères au village et l'accusation d'être responsable d'avoir contaminé des membres de sa famille habitant la ville la poussent à entamer une quête de sens. Elle décide d'être utile, de réparer le fait de n'avoir rien pu faire pour ses parents et ses frères et de montrer sa reconnaissance envers les soignants qui « se sont donnés entièrement pour chasser Ébola de mon corps » (Tadjo, 2017 : 90). Et elle s'engage comme membre d'un groupe de femmes survivantes d'Ébola chargées de montrer que la science médicale peut aboutir à la guérison et surtout que la société ne doit pas bannir les survivants car ils ne constituent pas un danger. Dans ce processus de reconstruction de sa vie, elle est consciente de porter « des cicatrices invisibles, mais douloureuses » (Tadjo, 2017 : 96) et elle lutte pour éprouver des sensations porteuses de résilience telles que le rapport à la nature, à la pluie :

L'autre jour, la pluie est tombée. J'étais contente. La pluie, enfin. Je suis sortie pour qu'elle touche mon corps. Pour que chaque goutte d'eau me dise que j'étais en vie. Pour que chaque goutte d'eau lave mon visage et me montre que la fraîcheur est toujours possible (Tadjo, 2017 : 96).

Un préfet, « responsable des équipes de sensibilisation qui parcourent ma région » (Tadjo, 2017 : 97), réfléchit sur l'évolution de l'épidémie, en Afrique d'abord et

sur le plan international ensuite, en Espagne, lorsque deux prêtres ont été rapatriés et décèdent dans un hôpital de Madrid, et dans d'autres pays occidentaux. Il constate que c'est à ce moment-là que les pays occidentaux réalisent qu'ils sont « vulnérables » (Tadjo, 2017 : 104). Sa réflexion porte sur les mesures à établir, sur le plan politique, qui sont censées compléter les apports de la science. Il propose la patience, la confiance en vue de convaincre et, surtout, la solidarité, tant à l'intérieur des villages et des villes qu'à l'échelle internationale, une solidarité à long terme :

La vraie solidarité, c'est celle qui se conçoit pour durer. Dans ce sens-là, si j'avais un autre conseil à donner à la communauté internationale, je lui demanderais de s'intéresser à la manière dont l'aide a été gérée. Est-ce que les projets de réhabilitation des infrastructures médicales ont bien vu le jour ? Est-ce que la formation du personnel est effective ? Sommes-nous mieux préparés à l'éventualité d'une autre catastrophe, ou l'oubli s'est-il déjà installé dans l'épaisseur des jours ? (Tadjo, 2017 : 106).

Les voix d'autres acteurs d'Ébola traduisent d'autres expériences et dévoilent d'autres problèmes. Ainsi, le volontaire étranger employé d'une ONG qui a été infecté par le virus et qui pense que la possibilité d'avoir d'autres épidémies dans l'avenir devrait comporter l'idée que c'est « le début d'une longue bataille » (Tadjo, 2017 : 112). Une mère adoptive met en relief le problème des « enfants d'Ébola » (Tadjo, 2017 : 117) : des enfants touchés par Ébola qui, après avoir fait face à des tragédies familiales, « ont perdu leur innocence [...], leur royaume [...] [et] leur jeunesse » (Tadjo, 2017 : 116), ont été rejetés et sont devenus marginaux, vivant dans la rue, tout en devant assumer souvent un nouveau rôle, comme chefs de famille.

Les deux dernières voix des acteurs qui luttent sont celles d'un chercheur congolais et celle d'un homme passionné de poésie qui envoie des poèmes à sa fiancée, atteinte du virus, à l'intérieur de l'hôpital, pour lui exprimer son grand attachement. Lorsqu'il apprend la mort de celle qui lui avait redonné l'envie de vivre, après avoir vécu l'expérience de la guerre, d'une autre guerre « tout aussi dévastatrice. Celle des hommes, celle des chefs avides de pouvoir » (Tadjo, 2017 : 126), il écrit un poème, « tel un cri lancé à la face du ciel » (Tadjo, 2017 : 128), un poème sur la douleur : « Douleur [...] Déchirure / [...] Douleur / Éclair, foudroyante / À souffrir, à mourir / Cruelle » (Tadjo, 2017 : 128-129).

Après la voix qui rappelle que « [l]a poésie offre un peu de consolation face à la puissance absolue de la mort » (Tadjo, 2017 : 121), la voix du chercheur congolais qui a détecté le virus souligne l'importance de trouver les outils pour combattre efficacement Ébola, et critique le fait que, dans les décisions à prendre au sein des compagnies pharmaceutiques, l'aspect financier, « l'argent à gagner » (Tadjo, 2017 : 132), l'emporte souvent sur la qualité scientifique des recherches. Sa lucidité l'amène à se poser

une question essentielle : « Nous avons la capacité d'empêcher Ébola de refaire surface, mais l'humanité en a-t-elle vraiment la volonté? » (Tadjo, 2017 : 132).

3.3. Les voix du « fin fond de la forêt » : le virus et la Chauve-Souris

Dans la conception non anthropocentrique qu'expose Véronique Tadjo, le virus « ne représente ni le bien ni le mal, car ce n'est pas ainsi que fonctionne la nature. Le virus est là pour dire que le plus grand danger pour les hommes, ce sont les hommes eux-mêmes » (Dansoko, 2017 : 10-11). Le virus se présente comme « un virus millénaire » (Tadjo, 2017 : 141) appartenant à la famille des *Filoviridae* et vivant dans « cette forêt extraordinaire appelée « primaire » et où tout est resté en l'état comme dans un temps immuable » (Tadjo, 2017 : 141). Il explicite que son objectif est de rester vivant et de se reproduire : « J'ai juste besoin de me nourrir et de me défendre. Un amas de chair me convient. Un réceptacle quelconque, que ce soit un animal ou une créature humaine » (Tadjo, 2017 : 143).

Il proclame sa puissance et celle de ses congénères, face à laquelle les êtres humains se montrent vulnérables : « Nous, les virus, avons réussi à conquérir la planète. [...] Nous sommes partout. Nous nous réinventons, accélérons nos mutations, opérons nos multiplications. Les hommes n'arrivent pas à nous cerner. [...] Nous pouvons traverser les frontières et les continents à notre guise » (Tadjo, 2017 : 143-144). La peur du virus serait, d'après lui, liée à la prise de conscience de l'impuissance humaine face à des dangers qu'on ne peut pas maîtriser : « Peut-être que les hommes ont peur de moi parce que je leur rappelle combien la vie est fragile et éphémère » (Tadjo, 2017 : 150).

Il reconnaît que sa défaite est le fruit de la solidarité des êtres humains, de l'effort et la volonté de travailler et de lutter ensemble :

Pour dire la vérité, je ne crains qu'une chose : voir les hommes aller contre leur nature néfaste et s'entre-aider. Car ce n'est pas la science et l'argent qui m'ont fait reculer, alors que j'étais près du but. Non, ce sont les gens ordinaires qui petit à petit ont compris qu'ils seraient plus forts s'ils pensaient ensemble, travaillaient ensemble, luttaient ensemble au-delà de leurs intérêts immédiats et de leurs douleurs personnelles. (Tadjo, 2017 : 150).

La voix de la Chauve-Souris s'oppose à celle du virus Ébola. Elle exprime son regret d'avoir laissé le virus s'échapper de son ventre. Elle se présente comme une créature pacifiste, et est navrée de n'avoir pas pu empêcher le virus d'aller « semer la terreur chez les hommes et les bêtes » et d'être « diabolisée » (Tadjo, 2017 : 155). Elle tient à faire le récit de ses origines, étant fière d'être le fruit de l'amour d'un renard sauvage et d'une colombe à la beauté légendaire, fière d'être « hybride » :

Oui, je suis hybride, et j'en suis fière. Nous sommes tous hybrides. Animal humain, homme animal. Nous avons tous une face claire, une face sombre. [...] Des millions de formes de vie sont apparues et ont disparu au cours des âges. Il faut être

multiple pour s'adapter, et non sec comme de la pierre, sec dans sa tête et dans son corps. [...] Hélas, les hommes rêvent encore d'une pureté qui n'existe pas, d'une unité qui n'a jamais eu lieu. (Tadjo, 2017 : 157).

La Chauve-Souris critique l'arrogance des êtres humains qui se croient des « demi-dieux » (Tadjo, 2017 : 158), estimant qu'ils peuvent tout contrôler au moyen des « nouvelles technologies [et] les innovations » (Tadjo, 2017 : 158). Elle souligne que les hommes doivent « appren[dre] à partager entre eux, entre nous, entre les créatures à naître [...], prendre conscience de leur appartenance au monde, de leur lien avec toutes les autres créatures, petites ou grandes » (Tadjo, 2017 : 158-159). La Chauve-Souris et le Baobab sont d'accord sur l'idée que les hommes doivent « [p]rendre [...] conscience du péril qu'ils font peser sur leur propre espèce et sur toute la biosphère [...] [et] signer un pacte de bonne entente avec la nature. Nous devons vivre ensemble et préserver le bien-être de la planète » (Tadjo, 2017 : 159, 163).

4. Conclusion : Tadjo, solidarité et « conscience planétaire »

L'analyse de deux des romans les plus remarquables de Tadjo nous fait prendre conscience de la portée de l'écriture engagée de l'auteure. Au-delà de sa volonté de faire un travail de mémoire des crises majeures de l'Afrique, le génocide contre les Tutsi au Rwanda et l'épidémie d'Ébola en Afrique de l'Ouest, l'écrivaine se rapproche d'Achille Mbembe dans son analyse de l'écocide et dans sa proposition de repenser le monde et de le réparer. Elle rejoint Mbembe, qui met en relief l'importance et l'urgence d'intégrer une nouvelle « conscience planétaire » (Mbembe, 2023a : 175), associée à une « éthique de la cohabitation » (Mbembe, 2023a : 179), entre les humains et entre les espèces.

Dans *L'ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, qui est perçu, dans l'approche théorique contemporaine du roman africain, comme faisant partie du « roman de guerre » (Nyela et Bleton, 2009), le traitement romanesque du génocide devient producteur d'une esthétique associée à une représentation du social comme du chaos. La violence y déconstruit le genre romanesque, crée un bouleversement scriptural et discursif manifesté dans la désagrégation du récit, la démultiplication des voix et instances narratives et la pratique de l'intertextualité.

Dans le roman *En compagnie des hommes*, Tadjo a recours à un langage imagé, et convoque des légendes, des proverbes ainsi que l'atmosphère de conte en vue de s'éloigner de la représentation de l'Afrique donnée par les médias, à savoir « celle de l'Apocalypse, celle du continent de tous les désastres » (Marin La Meslée, 2017 : 7). Elle choisit le Baobab comme porte-parole, non seulement parce qu'il est lié à l'Afrique mais aussi parce que « c'est un arbre qui frappe les consciences, un arbre universel » (Dansoko, 2017 : 8). Et elle met en relief la solidarité comme valeur prioritaire et nécessaire : la solidarité entre les scientifiques et les guérisseurs, entre des soignants

provenant de plusieurs pays, et entre les humains, les espèces animales et végétales, ainsi que l'ouverture aux pensées animistes africaines.

Tadjo propose ainsi une esthétique hybride et invite à une ouverture et à un dialogue entre des cosmovisions et imaginaires différents. Elle revendique l'importance d'instaurer un dialogue des cultures et de promouvoir une véritable coopération entre les peuples, basée sur « le respect mutuel, l'échange équitable et la solidarité agissante » (Tadjo, 2018 : 11).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOURDELAIS, Patrice & Didier FASSIN (2005) : *Les constructions de l'intolérable. Études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral*. Paris, Éditions La Découverte (coll. Recherches).
- CORBIN, Alain (2020 [2013]) : *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Flammarion (coll. Champs histoire).
- DANSOKO TOURÉ, Katia (2017) : « *En compagnie des hommes*, de Véronique Tadjo : le virus et le baobab ». *Jeune Afrique*, 23 novembre. URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/494164/culture/litterature-en-compagnie-des-hommes-de-veronique-tadjo-le-virus-et-le-baobab>
- DIOP, Boubacar Boris (2011 [2000]) : *Murambi. le livre des ossements*. Paris, Zulma.
- DUMAS, Hélène (2024 [2014]) : *Le génocide au village. Le massacre des Tutsi au Rwanda*. Paris, Éditions du Seuil.
- GBADOUA UETTO, Viviane (2013) : *Littérature féminine ivoirienne. Une écriture plurielle*. Paris, L'Harmattan (coll. Études africaines).
- GENETTE, Gérard (1987) : *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil.
- MARIN LA MESLÉE, Valérie (2017) : « Véronique Tadjo : « La littérature peut créer un espace de mémoire ». *Le Point*, 12 décembre. URL : https://www.lepoint.fr/afrique/veronique-tadjo-la-litterature-peut-creer-un-espace-de-memoire-12-09-2017-2156378_3826.php#11
- MBEMBE, Achille (2023a) : *La communauté terrestre*. Paris, La Découverte.
- MBEMBE, Achille (2023b) : « Les mythes ancestraux africains sont là en réserve pour penser la crise écologique ». Entretien animé par Alexandre Lacroix. *Philosophie magazine*, 167, 66-71.
- MUKASONGA, Scholastique (2006) : *Inyenzi ou les Cafards*. Paris, Gallimard.
- NORA, Pierre (1984) : *Les Lieux de mémoire : I. La République*. Paris, Gallimard.
- NYELA, Désiré & Paul BLETON (2009) : *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- PELLUCHON, Corine (2018) : *Éthique de la considération*. Paris, Éditions du Seuil.

- RICCEUR, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (2017) : *Philosophie, éthique et politique. Entretiens et dialogues*. Paris, Éditions du Seuil (coll. La couleur des idées).
- SARR, Felwine (2016) : *Afrotopia*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- SEMUJANGA, Josias (2007) : « Le témoignage de l’Itsembabwoko par la fiction. L’ombre d’Imana ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 69 : 1. URL : <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol69/iss1/9>
- TADJO, Véronique (2000) : *L’ombre d’Imana. Voyages jusqu’au bout du Rwanda*. Arles, Actes Sud.
- TADJO, Véronique (2002) : « Véronique Tadjó, voyages jusqu’au bout du Rwanda ». Entretien animé par Boniface Mongo-Mboussa, in Boniface Mongo-Mboussa (dir.), *Désir d’Afrique*. Paris, Éditions Gallimard (coll. Continents noirs), 190-196.
- TADJO, Véronique (2017) : *En compagnie des hommes*. Paris, Éditions Don Quichotte.
- TADJO, Véronique (2018) : « Il est grand temps d’inscrire la littérature du Sud dans l’imaginaire francophone occidental ». *Revue de l’Université de Moncton*, 49 : 2, 9-11. DOI : <https://doi.org/10.7202/1069741ar>

***Loin de mon père* de Véronique Tadjó
ou la quête mémorielle d'une métisse franco-ivoirienne
à l'identité fragmentée**

Virginia IGLESIAS PRUVOST

Universidad de Granada

viglesias@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-5058-7167>

Resumen

Este artículo examina los temas del exilio, la identidad y la memoria a través de la novela autoficcional de Véronique Tadjó, *Loin de mon père* (2010). La obra narra el regreso de Nina, una joven franco-marfileña, a Costa de Marfil para el funeral de su padre. Este retorno provoca una profunda introspección y una confrontación con sus raíces y su identidad bicultural. Al retratar las complejidades de las relaciones familiares y las reminiscencias de la memoria colectiva, Tadjó cuestiona las dinámicas entre modernidad y tradición en África. El artículo también analiza el impacto del exilio y el mestizaje, destacando la lucha de Nina por reubicarse en un contexto cultural y familiar trastornado.

Palabras clave: exilio, identidad, biculturalismo, memoria, lengua

Résumé

Cet article explore les thèmes de l'exil, de l'identité et de la mémoire à travers le roman autofictionnel de Véronique Tadjó, *Loin de mon père* (2010). L'œuvre narre le retour de Nina, une franco-ivoirienne, en Côte d'Ivoire pour les funérailles de son père. Ce retour déclenche une introspection profonde et une confrontation avec ses racines et son identité biculturelle. En dépeignant les complexités des relations familiales et les réminiscences de la mémoire collective, l'autrice interroge les dynamiques entre modernité et tradition en Afrique. L'article analyse aussi l'impact de l'exil et du métissage, soulignant la lutte de Nina pour se réancrer dans un contexte culturel et familial bouleversé.

Mots clés : exil, identité, biculturalisme, mémoire, langue

Abstract

This article explores the themes of exile, identity, and memory through Véronique Tadjó's autofictional novel, *Loin de mon père* (2010). The work narrates the return of Nina, a

* Artículo recibido el 21/06/2024, aceptado el 29/10/2024.

Franco-Ivoirien, to Côte d'Ivoire for her father's funeral. This return triggers a deep introspection and a confrontation with her roots and bicultural identity. By depicting the complexities of familial relationships and the reminiscences of collective memory, Tadjou questions the dynamics between modernity and tradition in Africa. The article also analyzes the impact of exile and mixed heritage, highlighting Nina's struggle to re-anchor herself in a disrupted cultural and familial context.

Keywords: exile, identity, biculturalism, memory, language

1. Introduction

L'exil, topos fécond et inépuisable, a fait couler beaucoup d'encre sur la scène littéraire africaine : ce déplacement forcé engendre le déracinement et plonge le migrant dans l'entre-deux, un espace complexe dans lequel le ré-ancrage et la reconstruction de l'identité sont des questions cruciales, voire vitales.

Dans son roman autofictionnel *Loin de mon père*, Véronique Tadjou narre le retour de Nina, une jeune femme franco-ivoirienne partie en France dès le début du conflit armé en Côte d'Ivoire, et qui rentre au pays afin de prendre part à l'organisation des funérailles de son père, le Dr. Kouadio Yao, médecin de renom. Dans ce tourbillon d'émotions contradictoires engendrées par son retour, son deuil et son altérité, Nina tente de se reconstruire en se livrant à une profonde introspection ; elle s'efforce également d'assumer le rôle qui lui incombe désormais dans la maison paternelle, d'autant plus qu'elle apprend avec stupéfaction l'existence de quatre frères et sœur illégitimes.

Qui était en réalité le père de Nina, cet homme qu'elle découvre paradoxalement au moment même où il disparaît pour toujours ? Quelle place lui revient-elle, à présent, au sein de ce clan familial dont la généalogie paraît si alambiquée ? Peut-elle se reconstruire et pardonner à son père dont les secrets ont ébranlé ses certitudes ? En tant que femme métisse exilée, quel regard porte-t-elle désormais sur la société ivoirienne ? Voilà autant de questions épineuses que soulève Véronique Tadjou afin de questionner l'Afrique d'aujourd'hui, partagée entre tradition et modernité, interrogations auxquelles nous tenterons de répondre dans cet article divisé en trois parties intimement liées : nous donnerons tout d'abord quelques informations importantes concernant l'autrice, étant donné que de nombreux parallélismes peuvent s'établir entre Nina et elle. Puis, nous aborderons le sujet de l'exil, un départ aussi douloureux que providentiel pour l'héroïne ; dans cette optique, nous ferons référence au concept de la mémoire individuelle et collective. Finalement, nous parlerons des conséquences de l'exil et du métissage, à savoir l'entre-deux : dans ce contexte, nous analyserons la problématique identitaire liée notamment à la langue et aux traditions ivoiriennes.

2. Véronique Tadjó : une écrivaine polyédrique

Véronique Tadjó est une figure emblématique de la littérature francophone contemporaine, même si elle ne jouit pas encore de la notoriété d'autres écrivaines africaines, comme Mariama Bâ ou Fatou Diome, connues internationalement. Née en 1955 à Paris, fille d'un haut fonctionnaire ivoirien et d'une mère française peintre sculptrice, elle grandit à Abidjan : la Côte d'Ivoire est son pays de prédilection où se trouvent ses repères culturels, explique-t-elle dans de nombreuses interviews. Son œuvre protéiforme mêle poésie, romans, livres de jeunesse illustrés par ses soins, ou encore fictions historiques. Elle aborde les thèmes de l'identité, la condition féminine, l'histoire, la mémoire, les violences génocidaires et les défis sociopolitiques de l'Afrique, entre autres ; en ce sens, elle reconnaît que son œuvre est imprégnée d'une « certaine veine négritudienne » (Anyinefa & Rice-Maximin, 2008 : 370), et, pour reprendre l'expression de Désiré K. Wa Kabwe-Segatti (2009), d'une « dé-migrétude » ou retour vers l'Afrique¹.

Véronique Tadjó se positionne en faveur des Droits de l'Homme et de l'égalité des sexes, sans se définir pour autant comme une ardente militante du féminisme, d'un point de vue politique :

[Elle] s'oppose à toute subordination de ses écrits à la défense ou à la promotion de la condition féminine. Elle affirme n'assigner à son art aucun objectif spécifique. Ses œuvres ne se feraient nullement l'écho de mots d'ordre lancés par quelque mouvement de libération féminine. Ce rôle est dévolu aux partis politiques ou aux associations qui offrent un cadre plus approprié pour mener ce genre d'actions (Gbadoua Uetto, 2013 : 12-13).

Elle aime sensibiliser le public aux crises et aux injustices en Afrique : citons par exemple *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda* (2000), qui est un témoignage poignant concernant le génocide des Tutsi. *Reine Pokou* (2005) est inspiré de la guerre civile ivoirienne : l'autrice s'interroge sur le thème de l'identité nationale. Ses dernières publications, *En compagnie des hommes* (2017) et *Je remercie la nuit* (2024), sont également ancrées dans les réalités africaines et transcendent les frontières pour aborder des thèmes universels ; d'ailleurs, Véronique Tadjó a reçu le Grand Prix d'Afrique Noire 2005. À travers sa fresque littéraire, elle a su capter l'essence de

¹ La *migrétude*, terme inventé par Jacques Chevrier, fait référence aux écrivains, expatriés temporairement ou de façon permanente, qui se situent donc dans l'hybridité géographique, linguistique et culturelle. Wa Kabwe-Segatti (2009 : 84) signale que « [...] certaines écrivaines de la "migrétude" qui revendiquent leur affiliation à la Négritude, prônent une nouvelle forme de retour à l'Afrique elle-même que nous qualifions de "dé-migrétude". [...] [c'] est une démarche qui consiste à se "dé"-solidariser de ses propres confrères, qui, dans le contexte de l'exil, se positionnent, par rapport à l'Afrique, en s'éloignant pour certains en se sentant foncièrement écrivains avant d'être africains, et d'autres qui s'y rapprochent en s'identifiant à celle-ci d'abord et se sentant écrivains ensuite ».

l'expérience africaine et la partager avec le monde, tout en promouvant ardemment la réconciliation entre les peuples, sous l'étendard de l'amour et la tolérance.

3. L'exil et le retour au pays natal : de la mémoire individuelle à la mémoire collective

L'exil dû aux circonstances politiques représente la toile de fond du roman intitulé *Loin de mon père* (2010) de Véronique Tadjo. En effet, celle-ci a ancré son *opus* en Côte d'Ivoire, un pays en proie à la guerre civile qui éclate en 2002 avec la tentative d'un coup d'État : cette rébellion provoque la scission du pays en deux, entre le nord rebelle, et le sud, loyal au gouvernement :

Personne ne sait dans quelle direction nous allons. Le ton a durci, les gens se radicalisent, adoptent des positions rigides. Ils parlent tous en même temps et personne n'écoute. Les visages sont fermés. Nous doutons les uns des autres. [...] il est devenu impossible de rester neutre. Le pays est fissuré (Tadjo, 2010 : 15)².

Le père de Nina évoque une radicalisation progressive des citoyens qui doivent choisir obligatoirement leur camp, la neutralité n'existant plus. Cependant, le récit ne sombre pas dans la tragédie ou dans le sang, même si dans les faits, les combats ont été particulièrement meurtriers, surtout pour la population civile. Véronique Tadjo garde cette bienséance et réussit à expliquer le conflit en donnant des touches réalistes, d'un point de vue objectif, telle une journaliste.

[...] l'auteure est timide et se garde de décrire des scènes de violence qui accompagnent cette guerre. Néanmoins, elle invite le lecteur à examiner le parcours d'un personnage dont le psychique est dominé par les déchirures causées par la crise politique. Il s'agit d'un roman personnel dans lequel le lecteur découvre des aspects représentatifs de la vie de l'auteure (Kabeya Mwepu, 2015 : 33).

L'accent est plutôt mis sur la souffrance des citoyens ivoiriens qui sont les victimes innocentes de cette crise sociopolitique et humanitaire : « Les guerres que se livrent les humains trouvent parfois leur source dans la soif de puissance. Aussi l'œuvre de Véronique Tadjo expose-t-elle des réflexions sur le pouvoir, un mal qui écrase tant de vies » (Attikpoé, 2020 : 30).

Quitter sa patrie revient à se sentir étranger où que l'on aille : on se retrouve alors plongé dans l'entre-deux, teinté du sentiment de nostalgie : ce mot, qui vient du grec, se compose de *nostos* 'retour' et d'*algos* 'douleur'. Effectivement, lorsque Nina

² Ce passage fait écho aux propos de Véronique Tadjo, recueillis par Kanaté Dahouda lors d'une interview réalisée en novembre 2006 : « Je vais souvent en visite à Abidjan et je me rends compte combien la situation est étouffante, combien il est difficile de pouvoir s'extraire d'une ambiance où tout le monde est focalisé dans une seule direction. Je veux dire que les gens finissent par avoir des œillères. Ils ne s'écoutent plus, ne s'entendent plus. Tout le monde parle en même temps » (Dahouda & Tadjo, 2007 : 181).

éprouve de la nostalgie pour la Côte d'Ivoire, c'est bel et bien « la douleur du retour » qui s'empare d'elle. À notre avis, c'est au travers de l'expérience de l'exil que l'identité acquiert sa véritable valeur, car elle sert de référent pour se définir par rapport au nouvel environnement : loin de sa terre natale, Nina s'est resituée dans son pays d'accueil qui ne lui est pas totalement étranger étant donné que sa mère est française³. En effet, le déracinement est étroitement lié au désir de réancrage dans l'espace, à la tentative de trouver un équilibre entre deux pôles, entre deux rives. Malgré les hostilités, l'héroïne exprime à plusieurs reprises le désir de rentrer au pays mais son père l'en dissuade, argumentant que la situation n'est guère propice à son retour :

Quand son père tomba malade, Nina voulut être à ses côtés. « Je vais bientôt revenir, papa, c'est décidé. – Attends encore, la guerre n'est pas terminée, avait-il répondu fermement. [...] Ne t'inquiète pas, reste là où tu es ». Elle avait pensé : la vie prend une mauvaise tournure. Pourquoi suis-je si loin de lui ? (Tadjo, 2010 : 15).

Cette citation renvoie directement au titre du roman et met en relief la distance qui sépare père et fille. Cette dernière reviendra finalement trop tard pour le revoir de son vivant... Partagée entre la France et la Côte d'Ivoire, Nina redoute les retrouvailles avec sa famille paternelle et regrette amèrement de ne pas être revenue avant pour être au chevet de son père. Et ses craintes sont bel et bien fondées : Abidjan lui semble à la fois familière et hostile, le désordre et la confusion qui y règnent la choquent. Elle est dépitée : « Était-ce bien là Abidjan, cette ville dans laquelle elle s'était toujours sentie en sécurité ? » (Tadjo, 2010 : 21). Dès son arrivée, elle se voit confrontée à de multiples réalités qui l'angoissent, comme les tensions socio-politiques du pays qui est personnifié, tel un martyr, écorché vif :

Le pays n'était plus le même. La guerre l'avait balaféré, défiguré, blessé. Pour y vivre aujourd'hui, il fallait renier sa mémoire désuète et ses idées périmées. Elle était partie depuis trop longtemps. [...] C'était avant la guerre, avant la rébellion. Tout avait basculé, tout s'était effondré. L'exil la gifla de plein fouet et se jeta sur elle (Tadjo, 2010 : 13-14).

La gifle met en exergue le choc psychologique dont Nina est victime : il s'agit d'une douleur presque physique, palpable, un mal implacable et dévastateur qui se propage en elle rapidement. De même, « L'haleine brûlante du pays » (Tadjo, 2010 : 16)

³ En ce sens, signalons que Nina fait le chemin inverse de celui de sa mère, pour des raisons différentes : la jeune femme a quitté son pays natal pour fuir la guerre civile et s'est installée à Paris, ville refuge. Alors que sa mère s'est exilée par amour à Abidjan, pour suivre son mari. Ainsi, c'est comme si sa mère prenait sa revanche posthume sur son mari qui lui reprochait de ne pas être compréhensive avec lui et de ne pas partager sa culture : « – Tu ne peux pas comprendre, il y a trop de choses qui t'échappent [dit Kouadio à sa femme, Hélène]. Avec tes idées occidentales, tu te crois plus intelligente que les autres, mais en fait tu ne sais rien » (Tadjo, 2010 : 81).

fait référence à l'atmosphère fiévreuse d'un pays asphyxié par un conflit armé imprévisible, qui peut embraser d'un moment à un autre les rues :

[...] elle savait très bien que c'était compter sans les milices qui suffoquaient la ville et dont la présence n'était pourtant pas officiellement reconnue. Comment prévoir si des barrages seraient érigés sur la route ? En quelques heures, la situation pouvait changer du tout au tout : pneus enflammés, nuages toxiques, chaînes clouées en travers du goudron, bandes de jeunes armés (Tadjo, 2010 : 38-39).

L'exil est synonyme de souffrances : l'exilé est dans l'attente du retour au pays, et parallèlement, dans l'appréhension de ne plus pouvoir y plonger ses racines. Les changements, inhérents au passage du temps, rendent ce réancrage particulièrement difficile :

Il [l'exilé] se situe à la fois physiquement et métaphoriquement sur les marges, à la périphérie du pays et du peuple qu'il a été contraint de quitter. Il est marqué comme l'immigré par une double absence, celle du présent et de la terre natale, preuve que le temps et l'espace de l'exil sont déjà étroitement mêlés (Aprile, 2002 : 127).

De plus, une autre source d'angoisse pour Nina réside dans les attentes des membres de la famille et dans le regard que ceux-ci vont porter sur elle : vont-ils se montrer compatissants, empathiques ? Ou vont-ils plutôt la juger, elle qui a choisi « la voie facile » et s'est expatriée pour ne pas avoir à endurer les maux d'une guerre civile fratricide ?

Elle se sentait chavirer : « Ai-je vraiment perdu mon pays ? » Et si c'était de sa faute, et si elle s'était délibérément éloignée des autres ? À présent, elle allait se retrouver en face de tous ceux qu'elle avait quittés auparavant. Comment allaient-ils la regarder ? (Tadjo, 2010 : 14-15).

Ainsi, ce retour aux sources provoque une alternance entre un récit au présent et au passé, utilisant des analepses pour revisiter les souvenirs de Nina et les événements marquants de sa vie et de celle de ses parents. Cette structure temporelle non linéaire permet de dévoiler progressivement les secrets et les complexités des relations familiales et sociales. Par conséquent, le retour en Côte d'Ivoire est autant un voyage intérieur qu'un déplacement géographique, amenant la protagoniste à confronter ses réminiscences refoulées.

D'ailleurs, la mémoire représente un lieu de rencontre où se rejoignent les souvenirs issus de multiples mémoires individuelles et collectives. Ces souvenirs, en qualité de messagers de l'inconscient, attestent de la réalité de notre passé. Nous faisons référence ici à la théorie du sociologue français Maurice Halbwachs (1997) : d'après lui,

les individus sont les dépositaires de la mémoire collective. En d'autres termes, ils sont porteurs de leurs propres souvenirs, mais aussi de ceux d'une communauté donnée à laquelle ils appartiennent : ces souvenirs sont empreints, de manière plus ou moins consciente, de leur mode de pensée, de leurs agissements, de leur histoire, etc. La mémoire individuelle devient donc l'épicentre de diverses pensées issues de la mémoire collective ou de différentes mémoires collectives, telles que les mémoires française et ivoirienne, dans le cas qui nous concerne. De plus, Halbwachs (1997 : 52) avance que les souvenirs personnels (comme ceux d'une guerre civile, pour ne citer qu'un exemple significatif) sont également collectifs : « [...] nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas ». La rencontre de l'Autre entraîne inévitablement un rapprochement à sa mémoire collective qui agit comme un cadre commun pour les souvenirs individuels et comme un point de convergence pour les différentes mémoires.

Dans cette optique, nous pouvons aborder la théorie des lieux de mémoire, telle que la conçoit l'historien Pierre Nora⁴. D'après lui, les lieux de mémoire représentent l'héritage national étant donné qu'ils sont porteurs de la charge culturelle de la mémoire collective : il ne s'agit pas forcément de lieux physiques, mais plutôt de lieux communs portant une charge symbolique : « [Il existe] un fil invisible [qui] relie des objets sans rapport évident [...]. Il y a un réseau articulé de ces identités différentes, une organisation inconsciente de la mémoire collective [...]. Les lieux sont notre moment de l'histoire » (Nora, 1984 : 41).

Si nous appliquons cette théorie au roman, nous constatons que Véronique Tadjou donne une topographie mémorielle riche et éclectique : en ce sens, Abidjan est plus qu'un simple cadre géographique ; la ville est un personnage en soi, reflétant les tensions et les dynamiques de la société ivoirienne. Les lieux spécifiques, comme le collège Turgot à Paris (où avait étudié Kouadio), la maison familiale, la chambre du père ; les objets, comme les carnets de note, le piano de la mère, deviennent des espaces symboliques de mémoire. L'autrice cite également des rituels de sorcellerie, le maraboutage, et des codes sociaux (les préséances concernant l'annonce d'un décès, le rôle des chefs traditionnels), etc. Nous avons affaire, essentiellement, à deux collectivités : la française et l'ivoirienne, ce qui situe de nouveau le récit dans l'entre-deux. Ces lieux de mémoire représentent les parties d'une vaste toile qui se tisse inlassablement : en effet, la mémoire collective n'est jamais figée, elle évolue constamment. De ce point de vue, Pierre Nora voit en ces lieux une empreinte indélébile du passé dans le présent. La mémoire est donc la condition *sine qua non* pour comprendre le passé.

⁴ Pierre Nora a publié le recueil *Les lieux de mémoire* en sept volumes regroupés en trois parties : *La République* (1984), *La Nation* (1986) et *Les France* (1992). Cette œuvre monumentale de l'historiographie française a permis une profonde réflexion sur les origines des symboles français.

4. L'entre-deux ou la difficulté de concilier deux cultures dissemblables

Dès son retour en Côte d'Ivoire, Nina se situe d'ores et déjà dans l'altérité : de nombreux facteurs montrent qu'elle est différente des membres de la famille et de ses amis. Tout d'abord, la première chose qui frappe à l'œil est sa couleur de peau : enfant d'un couple mixte, l'héroïne est métisse, autrement dit, ni assez blanche pour être considérée comme une Française de souche, ni assez noire pour être une « vraie » Ivoirienne. Physiquement, sa carnation la situe dans l'entre-deux et représente une source de souffrance :

Dès que Nina et sa sœur sortaient se promener, une horde d'enfants courait derrière elles en chantant : « Bôfuè, bôfuè ! » Même sans parler la langue de la région, elles savaient que les gamins les traitaient de « Blanches ». Du coup, elles évitaient de s'aventurer seules. Par la suite, elles apprirent que ce terme s'adressait également à tous ceux qui s'habillaient à l'europpéenne ou parlaient avec un accent étranger. Maigre consolation, le mal était déjà fait (Tadjo, 2010 : 126).

Cette dualité se manifeste dans un autre passage similaire, dans lequel l'héroïne se remémore une anecdote qui l'avait particulièrement blessée : « Abidjan. Dispute avec une amie: "D'ailleurs, toi, tu n'es pas une vraie Africaine !" Nina pensa : être métisse, est-ce avoir la mauvaise ou la bonne couleur de peau ? » (Tadjo, 2010 : 126). La problématique identitaire n'est d'ailleurs pas une question essentiellement personnelle dans le sens où, comme nous venons de le voir dans la citation précédente, ce sont parfois les autres qui définissent notre propre identité. À ce propos, Amin Maalouf (1998 : 32) affirme, dans son essai intitulé *Les identités meurtrières*, que « [...] c'est notre regard qui enferme souvent les autres dans leurs plus étroites appartenances et c'est notre regard qui peut aussi les libérer ». Autrement dit, c'est l'identité que nous donne autrui par le regard qu'il porte sur nous, qui s'avère problématique ; notre identité, envisagée d'un point de vue purement personnel, n'est pas si inquiétante.

Outre la couleur de peau, Nina ne partage pas la langue de sa famille : or, la langue est l'une des composantes essentielles de notre identité qui n'est pas un concept statique, bien au contraire. L'identité doit s'appréhender d'une manière dynamique, car elle correspond à une construction sociale dans laquelle interviennent de nombreux facteurs. Force est de constater que la langue représente un outil privilégié d'expression de notre identité ; or, comme celle-ci renvoie à une communauté donnée de locuteurs, elle sert aussi à s'identifier à cette communauté et à une histoire commune :

Il est clair que la langue est nécessaire à la constitution d'une identité collective, qu'elle garantit la cohésion sociale d'une communauté, qu'elle en constitue d'autant plus le ciment qu'elle s'affiche. Elle est le lieu par excellence de l'intégration sociale, de l'acculturation linguistique, où se forge la symbolique identitaire. Il est également clair que la langue nous rend comptables

du passé, crée une solidarité avec celui-ci, fait que notre identité est pétrie d'histoire et que, de ce fait, nous avons toujours quelque chose à voir avec notre propre filiation, aussi lointaine fût-elle (Charaudeau, 2001 : 342).

À l'instar de Leïla Sebbar (1941-), écrivaine franco-algérienne, autrice du roman intitulé *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003)⁵, Nina n'a pas appris la langue de son père et n'a donc pas bénéficié de cette filiation. Ainsi, dans ces deux œuvres, la non-transmission de la langue paternelle est l'un des éléments ayant provoqué la fracture identitaire. D'ailleurs, Nina évoque un éloignement douloureux dû à cette circonstance :

Elle avait été tenue à l'écart, coupée de ce qui se passait dans son entourage. C'était facile, son père ne lui avait pas appris à parler sa langue. Délibérément ? « Un mur dressé autour de nous, une porte barricadée, des fenêtres clouées et, à l'intérieur, l'exclusion », songea-t-elle avec amertume, s'en voulant de n'avoir pas réagi à temps, de n'avoir pas lutté contre cette aliénation qui avait progressivement rongé son esprit (Tadjo, 2010 : 122-123).

Ce fossé linguistique lié à la marginalisation sociale se manifeste explicitement par l'emploi métaphorique du « mur », de la « porte barricadée » et des « fenêtres clouées » qui renvoient à la verticalité et à l'impossibilité de franchir ces barrières aliénantes. Telle une forteresse imprenable, son père ne lui a pas donné la clé ou le précieux « Sésame » qui lui aurait permis d'accéder à lui, instaurant ainsi une distance destructrice entre eux. Aussi, la diglossie⁶ postcoloniale reflète-t-elle une hiérarchie linguistique

⁵ Tout comme Véronique Tadjo, Leïla Sebbar relate une quête identitaire dans un monde partagé entre deux cultures. Dans une interview dont les propos ont été recueillis par Catherine Dana, l'écrivaine explique son rapport à la langue arabe qu'elle ne comprend pas, et son lien à la terre natale : « Je ne parle pas la langue de la terre de mon père, qui est ma terre natale, donc c'est la terre de mon corps, de mon corps dans l'enfance, de mon corps dans l'adolescence. Je pense que, avec toutes ces années-là passées dans ces quartiers arabes populaires, avec la langue arabe présente, toujours, familière mais seulement entendue, j'ai peut-être un peu de cette terre » (Dana, 2003 : 177). Ces propos font écho à l'excipit du roman dans lequel elle évoque de nouveau ce lien indéfectible entre la langue, la terre natale et le corps du père : « Je n'apprendrai pas la langue de mon père. Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère » (Sebbar, 2003 : 125). Cette citation évoque non seulement la barrière linguistique qu'elle ne surmontera jamais, mais aussi la frustration qui l'accompagne ; dans son cas, l'arabe représente un héritage culturel inaccessible, renforçant son sentiment de séparation d'une culture qu'elle aimerait embrasser dans sa totalité.

⁶ Nous avons ici affaire à un cas de diglossie, dans le sens où la langue coloniale, le français, s'est manifestement imposée sur les autres langues : « À partir du moment où un groupe utilise systématiquement une certaine langue au détriment de l'autre, il se fait jour une superposition conflictuelle des variétés, communément appelée *diglossie*. [...] La notion s'est vite élargie au rapport entre langues et culture » (Grutman, 1997 : 29-30).

dans laquelle la langue vernaculaire est reléguée à un second plan, à une position marginale, tandis que le français, la « langue du Blanc », conserve son prestige colonial. Nina se heurte à cette hiérarchie lorsqu'elle réalise que son incapacité à parler la langue de son père la déplace et la situe hors de son propre héritage. Comme l'explique Sabrina Medouda (2013 : 57) :

Écrire la francophonie, c'est écrire ce manque, cette distance. Mais c'est aussi écrire la multiplicité, la diversité portée par ces éloignements d'une terre ou de l'autre. Pour ce faire, Véronique Tadjou montre, à travers le personnage de Nina, qu'appartenir à deux pays ne signifie pas forcément en posséder les identités.

S'enraciner, renouer avec sa terre natale si longtemps délaissée s'avère particulièrement compliqué... La jeune femme entame donc une redéfinition complexe de son identité fragmentée : « Être multiple, être une. Des deux côtés, à double tour. Aller-retour en marche arrière. La ligne droite n'existe pas » (Tadjou, 2010 : 127)⁷. Elle éprouve le sentiment de ne pas appartenir complètement à un monde ou à un autre, car « [...] dans cet entre-deux des cultures des deux rives, toute rupture, toute amputation culturelle, est en fait une perte irréparable d'une partie de soi-même » (Serrano Mañes, 2018 : 535)⁸ : cette ambivalence est source de confusion. Le questionnement auquel elle se livre lui fait voir, tout d'abord, que l'entre-deux est impossible pour elle à accepter : « C'était en elle que se trouvait la cassure, l'impossibilité de vivre où que ce soit » (Tadjou, 2010 : 112).

Les interactions de Nina avec les autres personnages du roman mettent en lumière les perceptions et les défis du métissage. Les traditions ivoiriennes qu'elle méconnaît sont une source de tension et d'incompréhension manifeste pour la jeune femme. Dans ce contexte, l'organisation minutieuse des obsèques selon un protocole strict, marqué par la tradition, suscite l'agacement chez Nina. D'une part, les funérailles sont un événement public et ne se déroulent pas dans la sphère privée ou en petit comité, comme elle l'aurait souhaité : « Kouadio, paix à son âme, nous appartient biologiquement, mais pas socialement. C'est une figure publique qui a beaucoup fait pour son

⁷ Véronique Tadjou a souvent recours à une syntaxe hachée qui imite la pensée effervescente de son héroïne et représente son trouble psychologique. Comme le signale très justement Sarkar Bratish (2018 : 271) : « Tadjou [...] est toujours à la recherche d'un langage capable d'imiter les intermittences du cœur, le battement d'ailes d'une femme qui cherche la vérité ».

⁸ Nous reprenons ici les propos de Montserrat Serrano Mañes qui font référence à Berkane, le personnage principal de *La Disparition de la langue française* (2003), roman autofictionnel d'Assia Djébar (1936-2015), écrivaine algérienne d'expression française. Tout comme Nina, Berkane rentre au pays (dans ce cas, l'Algérie) après vingt ans d'exil : son retour soulève des questionnements identitaires similaires à ceux de Nina, notamment en ce qui concerne la langue, l'arabe, en l'occurrence. Tout comme elle, il évoque un mur qui se dresse devant lui : « [...] Un désert de pierre en lui : ou plutôt, peu à peu surgissant, l'image d'un mur haut, en briques bien serrées, de couleur ocre sale, cette muraille devant ses yeux surgissait pour lui barrer tout horizon [...] » (Djébar, 2003 : 18-19).

pays » (Tadjo, 2010 : 27). Un cortège interminable de personnes (famille lointaine, amis, personnalités) viennent rendre hommage quotidiennement au défunt. La maison paternelle a été transformée pour l'occasion et est envahie par cette foule hétéroclite. D'autre part, l'inhumation du patriarche est ajournée à plusieurs reprises, ce qui prolonge la souffrance de Nina. Celle-ci manifeste son désaccord et son incompréhension à ses tantes ; toutefois, elle finit par se plier, bon gré mal gré, aux normes édictées par la tradition. En ce sens, la famille lui confère une pseudo-autorité et un pouvoir décisionnel presque factice à propos des affaires de son père, car finalement, les tantes lui imposent leurs décisions.

Méconnaissant les us et coutumes ivoiriennes, ne sachant pas parler la langue et n'ayant pas la « bonne » couleur de peau, Nina est manifestement considérée comme une étrangère dans son propre pays. Tel est le regard que portent les « monoculturels » sur les personnes « biculturelles », pour reprendre la terminologie de François Grosjean (1993 : 33) :

Le dilemme du biculturel est souvent que les membres « monoculturels » d'une culture ne savent pas comment le catégoriser. [...] Car cette catégorisation semble nécessaire pour faciliter l'interaction sociale. [...] Pour ce faire, le « monoculturel » se fonde sur certains traits, tels que le lieu de naissance du biculturel, sa parenté, sa langue, sa nationalité, ses traits physiques, et ses préjugés, positifs ou négatifs, qu'il a envers l'autre groupe culturel. Cela aboutira à une catégorisation du biculturel comme appartenant à « mon groupe » ou à « l'autre groupe ».

De plus, Nina parle français, langue de la colonisation, et elle habite Paris qui incarne le centre névralgique de la francophonie. Sa mère est française, son métissage le reflète : pour la famille et les amis de la jeune femme, celle-ci s'apparente plutôt à Parisienne qu'à une Ivoirienne. Elle se trouve donc dans le camp opposé, dans « l'autre groupe ».

Une découverte fondamentale vient également ébranler les certitudes de Nina : son père a eu plusieurs relations hors mariage, même du vivant de sa mère. Fruits de celles-ci, il a eu quatre enfants qui sont donc les demi-frères et sœur de l'héroïne. Des questions assaillent cette dernière et la lancent dans une profonde introspection : pourquoi son père ne lui a-t-il jamais parlé de ses autres enfants ? Pour quelle raison la famille lui a-t-elle caché délibérément ce secret ?

Ainsi, le père les avait plantés au beau milieu de la tourmente.
Son mensonge énorme, démesuré.
Tel un arbre dont les racines tentaculaires et destructrices tuent tout ce qui vit autour, il avait asséché le cœur de Nina et sapé les fondations de la famille (Tadjo, 2010 : 125).

La comparaison employée par l'auteurice montre combien la déception de Nina est immense : cette trahison est à la hauteur de l'admiration qu'elle avait pour son père.

Comment avait-t-il pu mener une vie parallèle, tromper sa femme, duper ses filles⁹ ? Pour quelle raison le clan familial s'est-il montré hermétique au sujet de cette double vie ? L'adage sartrien « L'enfer, c'est les autres » trouve ici toute sa portée puisque Nina est victime de l'hypocrisie familiale. Face à ces révélations inédites, la jeune femme pense tout d'abord qu'il s'agit d'une farce, d'une comédie burlesque. Cependant, l'incrédulité et la méfiance cèdent progressivement la place à l'intérêt et à l'affection pour cette fratrie insoupçonnée, au grand dam des tantes qui ne cessent de se montrer suspicieuses envers leurs neveux et nièce qu'elles considèrent comme une menace :

Mais fais attention, surtout pendant l'enterrement [ses tantes l'avertissent]. Tu devras être vigilante. S'ils [Cécile et Roland, les enfants illégitimes de Kouadio] s'approchent du cercueil et s'ils le touchent à l'instant où on le met en terre, cela voudra dire qu'ils comptent te créer des ennuis. Il faudra être sur tes gardes. Évite qu'ils ne soient à tes côtés (Tadjo, 2010 : 123).

Cette distance incommensurable, inhérente à l'exil, est d'ailleurs illustrée au tout début du roman à travers cette citation : « J'ai l'impression d'être à deux pas de toi, et pourtant un gouffre nous sépare » (Tadjo, 2010 : 11). Celle-ci fait écho à un autre fragment dans lequel Nina fait de nouveau référence à l'éloignement : « Dans quel monde son père avait-il vécu ? Elle comprit qu'ils avaient été séparés l'un de l'autre par une distance bien plus grande que les milliers de kilomètres entre eux » (Tadjo, 2010 : 69). La mort du père agit comme un catalyseur pour Nina, la forçant à réévaluer ses relations familiales et son propre cheminement. Central à l'intrigue, bien qu'il soit décédé, sa vie et ses secrets influencent profondément le parcours de l'héroïne. Il est une figure ambivalente, à la fois admirée et incomprise, mais fortement aimée, comme le signale la dernière phrase du roman, qui représente une véritable déclaration d'amour : « Elle pensa qu'elle l'aimerait toujours » (Tadjo, 2010 : 189).

Le dénouement est heureux dans la mesure où Nina parvient à pardonner à son père et à se réconcilier avec son passé refoulé : le travail d'introspection lui a permis de se forger une nouvelle identité, notamment grâce à la découverte de cette fratrie qui représente une partie de l'héritage paternel et qui lui permet de recréer des liens familiaux du premier degré qui avaient disparu, suite au décès de ses parents.

5. Conclusion

Véronique Tadjo représente une voix essentielle et influente de la littérature africaine francophone. *Loin de mon père*, roman autofictionnel, aborde des questions existentielles et explore les dynamiques familiales à travers le prisme de la perte et du deuil. La narration dévoile les souvenirs de Nina, ses réflexions intérieures et ses interactions avec les membres de la famille et les amis de son père, tissant une toile

⁹ Nina a une grande sœur prénommée Gabrielle qui a coupé les ponts avec la famille : malgré les sollicitations de l'héroïne, elle n'assiste pas aux obsèques de Kouadio.

complexe et riche en émotions. D'ailleurs, le roman est écrit avec une sensibilité remarquable, étant donné que l'écrivaine réussit à capturer les nuances des relations humaines et les défis de la dualité culturelle vécue par les diasporas africaines. L'autrice propose ainsi une réflexion sur la résilience, la mémoire et la quête de sens dans une société ivoirienne marquée au fer rouge par le conflit armé et l'incertitude. Dans ce contexte, Nina représente l'archétype de la femme africaine moderne, naviguant entre deux pays qui la situent systématiquement dans la marge :

Oscillant entre maîtrise de la langue française et méconnaissance des langues et coutumes locales, mais aussi familiales, parce que trop éloignées de son quotidien français, Nina nous transporte au cœur de l'une des problématiques actuelles de notre aire culturelle, à savoir la complexité du métissage et de l'exil francophone (Medouda, 2013 : 56).

À travers l'exploration des thèmes du biculturalisme et de l'exil, Véronique Tadjou offre aux lecteurs une perspective intime et authentique sur la problématique de l'identité et sur la condition humaine, faisant de son roman une œuvre poignante et universelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANYINEFA, Koffi & Micheline RICE-MAXIMIN (2008) : « Entretien avec Véronique Tadjou ». *The French Review*, 82 : 2, 368-382. URL : <https://www.jstor.org/stable/25481552>
- APRILE, Sylvie (2002) : « Réflexions sur le temps en politique : l'exemple de l'exil ». *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, 25, 127-135. DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.428>
- ATTIKPOÉ, Kodjo (2020) : « Véronique Tadjou. Écrire la vie, pour tous les âges ». *Nouvelles Études Francophones*, 35 : 2, 24-40. URL : <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27129855>
- BRATISH, Sarkar (2018) : « Une étude de l'existence de Nina dans le roman *Loin de mon père* de Véronique Tadjou ». *Journal of Emerging Technologies and Innovative Research*, 5 : 4, 270-271. URL : <https://www.jetir.org/papers/JETIR1804273.pdf>
- CHARAUDEAU, Patrick (2001) : « Langue, discours et identité culturelle ». *Études de linguistique appliquée*, 123-124, 341-348. DOI : <https://doi.org/10.3917/ela.123.0341>
- DAHOUDA, Kanaté & Véronique TADJO (2007) : « Rendre hommage à la vie. Entretien avec Véronique Tadjou, écrivaine ivoirienne ». *Nouvelles Études Francophones*, 22 : 2, 179-186. URL : <https://www.jstor.org/stable/25702078>
- DANA, Catherine (2003) : « Je ne parle pas la langue de mon père. Entretien avec Leïla Sebbar ». *Confluences Méditerranée*, 45, 171-184. DOI : <https://doi.org/10.3917/come.045-0171>
- DJEBAR, Assia (2003) : *La disparition de la langue française*. Paris, Albin Michel.

- GBADOUA UETTO, Viviane (2013) : *Littérature féminine ivoirienne. Une écriture plurielle*. Paris, L'Harmattan.
- GROSJEAN, François (1993) : « Le bilinguisme et le biculturalisme. Essai de définition », in Bernard Py (éd), *Actes du II Colloque d'orthophoniellogopédie : Bilinguisme et biculturalisme. Théories et pratiques professionnelles*. Neuchâtel, Université de Neuchâtel (Travaux neuchâtelois de Linguistique), 13-41.
- GRUTMAN, Rainier (1997) : *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Québec, Fides.
- HALBWACHS, Maurice (1997) : *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel.
- KABEYA MWEPU, Patrick (2015) : « Entre vacuité et plénitude : *Loin de mon père* de Véronique Tadjo ». *The French Review*, 88 : 4, 33-46. DOI : <https://doi.org/10.1353/tfr.2015.-0232>
- MAALOUF, Amin (1998) : *Les identités meurtrières*. Paris, Grasset & Fasquelle.
- MEDOUDA, Sabrina (2013) : « Nina ou la complexité franco-ivoirienne : quand Véronique Tadjo écrit la francophonie ». *Revue roumaine d'études francophones*, 5, 56-62. URL : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=541532>
- NORA, Pierre (1984) : « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux », in Pierre Nora (dir), *Les lieux de mémoire. I. La République*. Paris, Gallimard, 15-42.
- SEBBAR, Leïla (2003) : *Je ne parle pas la langue de mon père*. Paris, Julliard.
- SERRANO MAÑES, Montserrat (2018) : « *La Disparition de la langue française* d'Assia Djebar : 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>
- TADJO, Véronique (2010) : *Loin de mon père*. Arles, Actes Sud.
- WA KABWE-SEGATTI, Désiré K. (2009) : « De la migritude à la "dé-migritude" », in Bernard de Meyer & Neil ten Kortenaar (dir.), *Les nouveaux visages de la littérature africaine*. Amsterdam, Rodopi B.V., 83-94.

***La femme du Blanc* de Muriel Diallo : une quête identitaire polyphonique**

Juan José GUZMÁN-PÉREZ

Universidad de Granada

jjguzman@ugr.es

<https://orcid.org/0009-0008-9265-5042>

Resumen

El artículo analiza la novela *La femme du Blanc* (2011) de Muriel Diallo desde una perspectiva polifónica. Se pretende mostrar cómo la narradora, Astaï, mediante la búsqueda de la identidad de su abuela, Beautiful, transmite las voces y los puntos de vista de otras mujeres migrantes en Francia, que se convierten en puntos de anclaje identitarios. La multiplicidad de instancias narrativas pone de manifiesto la pluralidad de dificultades con las que se encuentra la mujer africana contemporánea. Durante su odisea particular, Astaï evoluciona para transformarse en portavoz de sus «hermanas de calle» y de su propio pasado. Al compartir el interior de las «cajas» que ellas abren, las voces y enunciaciones del relato logran reconciliarse con su propia identidad.

Palabras clave: literatura costamarfileña, identidad, novela africana femenina, polifonía, migración.

Résumé

Cet article analyse le roman *La femme du Blanc* (2011) de Muriel Diallo selon une perspective polyphonique. Il vise à montrer comment la narratrice, Astaï, à travers la quête de l'identité de sa grand-mère Beautiful, transmet les voix et les points de vue d'autres femmes migrantes en France, qui deviennent des points d'ancrage identitaires. La multiplicité des instances narratives témoigne de la pluralité des difficultés rencontrées par la femme africaine contemporaine. Au fil de son « parcours de la combattante », Astaï évolue pour devenir porte-parole de ses « sœurs de rue » et de son propre passé. Grâce au partage des « boîtes » qu'elles ouvrent, les voix et énonciations du récit parviennent à se réconcilier avec leur identité.

Mots clé : littérature ivoirienne, identité, roman africain féminin, polyphonie, migration.

Abstract

This article analyses the novel *La femme du Blanc* (2011) by Muriel Diallo through a polyphonic lens. It aims to demonstrate how the narrator, Astaï, through the quest for the

* Artículo recibido el 29/05/2024, aceptado el 5/10/2024.

identity of her grandmother Beautiful, conveys the voices and perspectives of other migrant women in France, who become anchors of identity. The multiplicity of narrative instances reflects the diverse challenges faced by contemporary African women. Throughout her odyssey, Astaï evolves into the spokeswoman for her «street sisters» as well as for her own past. By sharing the «boxes» they open, the voices and enunciations in the story manage to reconcile with their own identity.

Keywords: Ivorian literature, identity, African women's novel, polyphony, migration.

1. Introduction

Comment retrouver son identité dans un autre continent quand on part en exil en solitude ? « Beautiful n'a pas eu le temps de me parler d'elle, alors d'autres femmes s'en chargeront » (*La femme du Blanc* : 58)¹. C'est ainsi qu'Astaï, le personnage principal du roman, part à la recherche du passé de sa grand-mère Beautiful, la femme du Blanc. Il s'agit d'une quête mythique qui deviendra une quête de soi à travers une voix multiple : celle d'un autrui féminin composé de plusieurs « sœurs » qui, comme Astaï, comme Muriel Diallo, sont arrivées en France, le pays « des fantômes » (*FDB* : 157). Pour y parvenir, la voix de l'héroïne-narratrice sera mélangée avec celle d'un grand nombre de personnages féminins pour incarner de petites histoires qui témoignent des principales problématiques liées à l'immigration féminine. À la manière d'une conteuse, Diallo imprènera le récit d'une riche polyphonie liée à l'engagement de la littérature ivoirienne. D'où l'intérêt d'une analyse de la polyphonie dans *La femme du Blanc* (Diallo, 2011).

En effet, le rapport entre *La femme du Blanc* et le conte n'est pas hasardeux. C'est le premier roman adressé aux adultes qui a été publié par Muriel Diallo, peintre, illustratrice, auteure de livres pour la jeunesse et conteuse. Née à Boundiali en 1967, elle était professeure d'arts plastiques au lycée avant de se dévouer à sa production artistique et littéraire en France. Depuis 1988, elle a remporté plusieurs récompenses liées à la littérature jeunesse, notamment le prix Saint-Exupéry 2012 en reconnaissance de l'ensemble de sa production. Migrante à Paris, ses récits sont placés entre le vécu et le voyage imaginaire (Diallo, 2019). Elle se définit comme « une créatrice engagée socialement au service de la jeunesse et des femmes » visant à « éveiller les consciences sur ce qui se passe » (Louis, 2013 : 41). Par conséquent, Diallo réfléchit sur la condition de la femme migrante en France contemporaine non seulement à travers la voix d'Astaï et de ses « sœurs », mais encore à travers sa propre expérience.

Astaï quitte la Côte d'Ivoire pour partir seule en France, pays d'origine de son grand-père René le Blanc. Comme il était un colon amoureux d'une femme peule, les

¹ Pour la suite des citations du roman analysé, l'abréviation « *FDB* » sera utilisée.

rumeurs autour de Beautiful étaient nombreuses. Astaï tentera de suivre ses traces, guidée par une boîte en carton qui contient les souvenirs de sa grand-mère. Sa recherche ne sera pas individuelle, car elle rencontrera vite des « sœurs de rue » (*FDB* : 57) qui partageront ses expériences, également emboîtées. De cette façon, elle connaît des femmes souvent marginalisées dans la société française. En s'introduisant dans leurs esprits – ou dans leurs boîtes –, Astaï aura une meilleure compréhension de sa vie, mais aussi de l'identité des femmes migrantes. Ainsi, après avoir déménagé dans une maison d'accueil de femmes, elle commence à réfléchir à propos de sa propre identité. Non seulement elle prend conscience de son but en tant que porte-parole des femmes, mais aussi de son passé : elle se souviendra de la vie de son autre grand-mère, Ana, ainsi que de celle de sa mère, Natô. Enfin, après avoir recueilli toutes les paroles dans sa boîte en carton, Astaï décide de faire une « boîte-bateau » pour la faire naviguer et « redonner aux mots oubliés tout leur sens véritable » (*FDB* : 182). C'est ainsi qu'elle découvrira finalement son identité.

Après avoir présenté le parcours initiatique d'Astaï, nous avons pu observer la pluralité de voix qui enrichissent la narration d'une très grande polyphonie. La multiplication de voix narratives est conçue comme un trait récurrent dans la littérature africaine féminine de langue française (Cazenave, 1996 ; Sadaï, 2020). C'est pour cela que nous analyserons tout de suite ce rapport entre polyphonie narrative et la littérature de ces « consciences en éveil » qui jouent le rôle principal dans ce présent volume.

2. Polyphonie et multiplicité de voix narratives : vers une littérature plurielle

Même si *La femme du Blanc* porte sur une quête identitaire individuelle, le roman devient rapidement un roman choral qui établit toute une typologie du féminin (Larangé, 2015 ; Coulibaly, 2020). Cette choralité est menée à terme moyennant une disposition polyphonique où, à la manière de Dostoïevski chez Bakhtine (1970 [1963]), Diallo dirige un orchestre avec une multiplicité de « voix » musicales.

Pour notre analyse, nous tiendrons compte des approches théoriques héritières de la tradition polyphonique genettienne et ducrotienne (Rabatel, 2008 ; Lescano, 2009 ; Patron, 2021). Nous étudierons ensemble le mode et la voix de la narration chez Diallo, puisque, d'après Patron (2021), ce sont deux catégories reliées linguistiquement au moment d'analyser l'énonciation narrative. Ainsi, la narratrice Astaï pourra céder son regard, ses connaissances et sa voix à d'autres personnages en modifiant sa distance vis-à-vis du récit. Ces variations reposent sur les concepts de focalisation et dialogisme, étant donné qu'Astaï « apparaît pour le lecteur comme un instrument de focalisation » (Coulibaly, 2020 : 136). Nous concevons la focalisation dans le sens de Rabatel (2008 : 60-67), qui développe le modèle genettien en défendant que le narrateur, placé dans un niveau diégétique supérieur, prend la parole et y adhère son point de vue. Locuteur-énonciateur premier (L1/E1), il peut se séparer du récit pour y donner lieu à d'autres

points de vue en provoquant un débrayage énonciatif². Ces successions d'énonciations déclenchent une polyphonie proche au dialogisme au sens bakhtinien³.

Goin (2013) trouve que ce rapport polyphonique entre locuteur et énonciateur est contraire à la théorie de la polyphonie de Ducrot (1984), pour qui l'énonciateur est une figure garante du point de vue et de l'attitude du locuteur, mais pas une source ou une représentation. Dans la nouvelle théorie de la polyphonie, réactualisée par Carel et Ducrot (2009) et appliquée à la narratologie par Lescano (2009), l'énonciateur est appelé « Personne » ou « ton ». Ce ton est « la manière de présentation du contenu, indépendamment de la nature de l'origine effective du contenu. Choisir un ton, c'est adopter un type de voix, une posture énonciative » (Lescano, 2009 : 47-48). À travers cette figure garante, le locuteur peut se responsabiliser du contenu – ou du point de vue énoncé – pour avoir une certaine force de validité dans le discours. Ou bien il peut laisser la responsabilité à un interlocuteur extérieur, « un interlocuteur qui n'a pas accès à ce dont on parle » (Lescano, 2009 : 52). Nous trouvons ici deux tons possibles dans la narration : le ton de Locuteur et le ton de Témoin⁴.

Il est possible d'établir un lien entre ceux deux tons et le débrayage énonciatif annoncé précédemment. Dans le récit, le L1/E1 fait usage du ton de Locuteur car il « ne s'engage que pour lui, et jamais pour les énoncés rapportés par d'autres » (Rabatel, 2011 : 105). C'est dans cette optique que le ton de Témoin intervient lorsque ce locuteur premier ouvre la voie à un point de vue secondaire ou tertiaire (L1/E2, L1/E3). Tel sera le cas, par exemple, de la narratrice Astaï quand elle encadre certains témoignages « emboîtés » tout au long de *La femme du Blanc*.

Pour finir, en revenant sur la disposition narratologique de l'ouvrage, la choralité est caractérisée par la multiplicité de voix narratives. De cette manière, la narratrice L1/E1 pourra laisser sa place à d'autres narratrices (L2, L3, L4...) ⁵. Cette multiplicité narrative peut représenter la voix de Diallo, une voix qui transmet pragmatiquement

² Goin (2013) signale les différents mécanismes pour diverger l'articulation des points de vue du narrateur et du personnage : non seulement les différentes formes de discours rapporté applicables aux points de vue embryonnaire, représenté et asserté de Rabatel (2008), mais aussi les psycho-récits, les monologues intérieurs ou les monologues narrativisés proposés par Cohn (1981).

³ Rabatel (2011 : 102-103) propose une distinction entre dialogisme interlocutif, « renvoyant aux interactions en face à face », interne, « par lequel le locuteur fait entendre d'autres énoncés [...] prononcés éventuellement bien en amont », ou intralocutif, « par lequel le locuteur dialogue avec lui-même ».

⁴ Le ton de Témoin est utilisé pour l'étude narrative, mais Carel et Ducrot (2009) l'appellent « Personne-II ». D'ailleurs, pour la brièveté de l'analyse, nous n'avons pas défini un troisième ton, celui de Monde, à cause de sa faible présence dans *La femme du Blanc*. Il fait référence à la responsabilité propre aux vérités universelles ou maximales, indéniables et supérieures à la responsabilité du locuteur (Carel & Ducrot, 2009 : 42 ; Lescano, 2009 : 51).

⁵ C'est précisément le monologue intérieur qui aura une présence importante dans *La femme du Blanc*. Dans ces monologues, les personnages deviennent locutrices-énonciatrices (L2/E2, par exemple) de leurs propres pensées intimes. « C'est la totalité de l'histoire qui se trouve en quelque sorte absorbée dans la conscience du sujet qui monologue » (Maingueneau, 1986 : 104).

une attitude, soit à travers des traits linguistiques, soit à travers le contexte d'écriture et de lecture du roman (Goin, 2013 ; Baroni, 2014). Cela justifierait l'engagement de l'écriture polyphonique chez Diallo, qui a déclaré dans un entretien : « J'avais envie de porter ces femmes à la lumière, car ces femmes méritent d'être entendues » (Diallo, 2011 : en ligne). Il s'agit d'un recours assez fréquent dans la littérature africaine au féminin, comme cela a déjà été exposé par Lemoine (2006), Díaz Narbona (2007), Cuasante Fernández (2007), ou encore Cazenave (1996 : 280, 281) :

La narration [féminine africaine] offre [...] un jeu de voix narratives multiples, l'effet de dédoublement ou de nombre créé soit par l'alternance de plusieurs voix textuelles et/ou de sources à des degrés diégétiques divers, soit par l'insertion d'un journal ou de lettres dont la lecture par fragments (par l'une des voix narratives ou l'un des personnages intradiégétiques) permettent la superposition de niveaux narratifs distinctifs (ou simultanés) [...] (Cazenave, 1996 : 280, 281).

Ainsi, nous observerons par la suite comment la pluralité de voix et d'expériences féminines de *La femme du Blanc* parviennent à témoigner de la situation de la femme migrante en France. Pour suivre le cadre théorique proposé, nous commencerons par l'analyse de la présence d'Astaï dans le récit en tant que L1/E1. Cette présence débouchera sur l'étude de son débrayage énonciatif en tant que L1/E2-16. C'est ainsi que nous finirons par l'observation des autres narratrices, que nous appellerons « emboîtées » et qui prendront la parole en tant que L2-16/E2-16⁶.

Personnage	Locutrice / Énonciatrice	Type d'« emboîtement »	Problématiques développées
Astaï	L1/E1	Narration du roman	Quête intérieure et extérieure du « qui suis-je ? »
Marion	L2/E2	Récit enchâssé	Déconvenue amoureuse, marginalisation et aliénation de soi
Joséphine	L1/E3	Débrayage narratif	Misère et ivrognerie
Tao	L4/E4	Récit enchâssé	Viol, inceste et perte de l'adolescence
Andréas	L1/E5	Débrayage narratif	Transsexualité, rejet social et préjugés
Georgia	L1/E6	Débrayage narratif	Amitié féminine, infidélité et divorce
Mamie Fantasma	L7/E7	Récit enchâssé	Prostitution et vieillesse

⁶ Tout au long de l'ouvrage, nous trouvons un ensemble de seize personnages, correspondant chacun à une énonciation différente. Néanmoins, il est important de noter que chaque énonciatrice ne représente pas toujours une voix locutrice. Pour faciliter la compréhension de notre analyse, nous avons élaboré une liste des instances énonciatives présentes dans le roman, en précisant le type de narration et les sujets traités.

Personnage	Locutrice / Énonciatrice	Type d'« emboîtement »	Problématiques développées
Lis	L1/E8	Débrayage narratif	Amitié, mort et cancer
Térésa	L9/E9	Récit enchâssé	Sororité, amour et infidélité
Anémone	L10/E10	Récit enchâssé	Grossesse non désirée et abandon amoureux
Pétra	L1/E11	Débrayage narratif	Marginalisation et oubli de l'enfance
Rosa May	L12/E12	Récit enchâssé	Folie, marginalisation et viol
Jessie Jane	L1/E13	Débrayage narratif	Infidélité, misère et suicide
Ana	L14/E14	Récit enchâssé	Infidélité et retour aux origines
Natô	L16/E16	Récit enchâssé	Migration académique, racisme et autonomisation

Tableau 1. Liste d'instances énonciatives dans la narration de *La femme du Blanc*.

3. Présence narrative d'Astaï locutrice : un parcours de la combattante intérieur

Le récit est imprégné d'une subjectivité régnante à travers la narration d'Astaï à la première personne. Nous pouvons ainsi observer l'évolution de la narratrice-personnage tout au long de son voyage en France, étant donné qu'elle transmet sans arrêt sa vision de la réalité et ses pensées. Ce voyage constitue un socle non seulement pour la recherche de ses racines vis-à-vis de son aïeule Beautiful, mais aussi pour la réconciliation avec elle-même et avec son passé. Pour son étude, nous avons divisé sa quête identitaire, son parcours de la combattante⁷ en trois étapes : un malheur initial, suivi d'un repli sur soi, qui débouche sur un épanouissement personnel final :

La boîte de la femme peule me glisse des mains. [...] À mes pieds, des mots se répandent sur le carrelage glacé, des mots tracés au crayon, le genre de mots qui vous donnent envie d'en savoir plus sur une personne. Et sur vous ! Les mots de Beautiful, ma grand-mère ! [...] Je pars avec mes fantômes de l'autre côté de la mer, c'est décidé, je prends le premier vol pour Paris. J'ai l'impression de l'avoir crié sur les toits.

– *Elle part.*

– *Elle part ?*

– *Ah ! l'inconsciente.*

C'est l'écho qui dit ça (*FDB* : 48).

Depuis le début de son parcours initiatique, Astaï narratrice prend la responsabilité de la voix du récit à la première personne. Par conséquent, elle fait usage du ton

⁷ Même si l'usage normativement acceptable est « parcours du combattant », sa féminisation vise à représenter le rôle central de la femme dans le roman.

de Locuteur pour faire avancer l'histoire en même temps qu'elle est en train de la commenter. Pour y parvenir, Astaï utilise de façon prédominante le présent de l'indicatif, temps verbal favorisant l'introduction du mélange entre la narration et ses pensées. Il faut aussi constater l'emploi d'exclamations comme marques d'oralité. À travers l'exclamation, Astaï montre que sa décision de partir à Paris est focalisée sur les mots de Beautiful, mais aussi sur elle-même et « ses fantômes ». Cette focalisation sur elle-même est renforcée par l'insertion d'une voix externe, celle de ses voisins. Cependant, il s'agit ici d'un glissement sur le ton de Témoin, puisque la narratrice (L1/E1) représente les voix d'un énonciateur « pluriel » moyennant l'écriture en italique⁸.

Une fois arrivée en France, Astaï continue à transmettre un discours intérieur pleinement subjectif. À travers des questions rhétoriques, ainsi que des hypothèses, elle éprouve un désir initial de retour en Côte d'Ivoire. Ce malheur initial, à cause duquel elle « se meurt lentement » (FDB : 50), est causé par l'hostilité de la société d'accueil. Il s'agit d'un sentiment d'invisibilité transmis à travers le ton de Locuteur. Ainsi, la locutrice décide de s'auto-concevoir comme exilée en s'adressant directement au narrataire, d'origine française : « “Exilée”, cela sonne déjà comme un prénom possible ! Que mon nom vous plaise ou non, il ne vous dira rien de plus, fidèle habitué au ballottage ! (FDB : 50). Face au refus social, elle comprend vite qu'elle ne sera acceptée que par ses « sœurs de rue », femmes migrantes qui, comme elle, « portent leurs boîtes sous le bras » (FDB : 58-59). La boîte, une simple boîte à chaussures souvent poussiéreuse, gardera la voix des femmes, mais aussi leurs souvenirs. Semblables à plusieurs boîtes de Pandore, leur ouverture fera sortir les malheurs oubliés pour vider l'esprit et, enfin, retrouver la paix. De ce fait, ces femmes, et leurs boîtes, deviendront le refuge de la narratrice en France. Leurs histoires transformeront le malheur initial en espoir de façon itinérante.

4. Narration du « moi des autres » chez Astaï narratrice

Dès son arrivée, Astaï traverse les rues parisiennes en quête de témoignages pour reconstruire la mémoire de son aïeule. Elle comprendra vite que les souvenirs de ses sœurs représenteront les difficultés issues de la migration féminine en France. Ainsi, Muriel Diallo ramasse les deux formes de polyphonie narrative chez les écrivaines africaines (Cuasante Fernández, 2007) : la narration d'une première personne de vocation collective où Astaï alterne entre le ton de Locuteur et le ton de Témoin, et l'atomisation des voix dans une pluralité polyphonique où les narratrices se multiplient à travers plusieurs récits enchâssés. En fait, cet enchâssement de souvenirs, à l'image de *Les Mille et*

⁸ Nous considérons que, chez Diallo, l'écriture en italique visera à rapporter des mots adressés de façon directe (ou directe libre) à la narratrice au milieu de ses pensées. Même si l'énonciateur n'est pas spécifié, cet « écho » sera normalement la voix d'une collectivité.

*Une Nuits*⁹, relève de l'importance donnée par Muriel Diallo au conte : « Le conte se présente alors comme un prétexte pour dénouer les contradictions, pour marquer les points d'ancrage identitaire » (Diallo, 2007 : 62). Ces points d'ancrage serviront à Astaï pour découvrir son identité et, en même temps, l'identité collective féminine. Par conséquent, dans cette partie de son parcours, le récit d'Astaï sera focalisé sur dix « contes », dix femmes qui mènent « un combat sur tous les fronts sociaux, qu'ils soient professionnels, amicaux, conjugaux, etc. » (Coulibaly, 2020 : 138). À la manière de Shéhérazade, chaque femme partage son propre conte pour survivre, pour libérer son esprit. Nous observerons par la suite la différence de transmission entre les récits emboîtés, dans lesquels Astaï semble s'introduire, et ceux qui sont transmis de façon externe, dans lesquels Astaï semble regarder la boîte sans y plonger¹⁰.

4.1. Dans la boîte de ses sœurs

La première boîte découverte par la narratrice est celle de Marion, une femme « marionnette » sans-abri de 86 ans qui, comme bien d'autres, est couchée sur un trottoir parisien. Astaï encadre son récit en attirant l'attention du narrataire : « Écoute ça ! C'est encore une histoire de femme : » (*FDB* : 59). C'est ainsi que non seulement elle avertit d'un possible changement de voix narrative, mais encore elle focalise sur la nature féminine des marionnettes. Grâce à cet encadrement, le lecteur peut considérer que la boîte de Marion a été ouverte, et qu'une nouvelle subjectivité va diriger la narration : une locutrice-énonciatrice secondaire (L2/E2).

La nouvelle narratrice homodiégétique assume le contrôle d'un récit enchâssé ou – plus littéralement – « emboîté ». Le lecteur parvient ainsi à connaître une femme qui se conçoit elle-même comme une marionnette dirigée par l'homme dont elle est amoureuse : « Je crois être Marilyn, la célèbre marionnette aux pirouettes périlleuses. Pour sûr, je suis Marie-Honnête, et ce ciel-là m'a connue ! » (*FDB* : 60). En conséquence, nous observons une femme marginalisée qui a perdu son nom et son identité en faveur de celle d'une marionnette. Ce discours subjectif prend forme d'un monologue intérieur où Marion (L2/E2) donne libre cours à sa pensée : elle se dévoile en tant qu'une femme abandonnée par un homme, appelé « mon marionnettiste » (*FDB* : 61). Déjà Cazenave (1996 : 105) observait des personnages africains marginalisés qui involuaient vers l'aliénation à cause de la déception amoureuse. Dans ce cas, l'abandon a déclenché la perte de son nom, de son honneur et de ses rêves jusqu'à la métamorphoser en marionnette :

⁹ Astaï elle-même fait une référence directe à l'œuvre, ce qui pourrait témoigner de son influence pour la formation du roman chez Diallo : « Je déchire en mille morceaux de façon symbolique cette copie de lettre. En mille et un morceaux... comme les contes des mille et une nuits [...] » (*FDB* : 184). Cette influence du conte dans le roman est renforcée par le fait d'introduire des références dans les récits de Tao et d'Andréas, que nous avons précisées plus loin.

¹⁰ Voir Tableau 1 pour réviser la liste des locutrices et énonciatrices. Cependant, il convient de noter que toutes les seize instances ne pourront pas être examinées dans le présent article.

J'espère que cette nuit, du moins je le souhaite, une ombre émergera de cette aurore surnaturelle, pour me faire un petit signe de la main... Comme autrefois. Mais personne ne vient. D'ailleurs, qui d'autre à part moi flâne dehors par ce temps glacial ? Personne ne se soucie d'une pauvre marionnette cassée, couchée sur un trottoir (*FDB* : 62).

De ce fait, l'introduction de la L2/E2 parvient à transmettre l'intimité du personnage, qui se pose des questions intérieurement et qui ne cesse de réfléchir à sa condition féminine dans la solitude de la rue. Grâce à l'ouverture de sa boîte, elle semble devenir consciente de sa valeur en tant que femme. Mais sur le trottoir elle ne pourra jamais fleurir : « un trèfle à quatre feuilles n'éclot pas comme il faut sur le bitume » (*FDB* : 64). Après avoir vidé sa boîte et être devenu un point d'ancrage identitaire pour Astaï, la narratrice L1/E1 reprend la direction du récit en affirmant « [j]e place les maux de Marie-Honnête dans ma boîte pour ne rien perdre de ses mots » (*FDB* : 65).

Une autre boîte à explorer est celle de Tao, colocataire d'Astaï au début de son voyage. À travers le ton de Témoin, Astaï la décrit comme une femme qui parle très peu, car « ce sont les autres qui colportent ça ». Mais elle réussira à discuter avec elle dans l'intimité de leur chambre, en passant ainsi à un dialogisme interlocutif entre L1/E1 et L1/E4 :

– Oh moi... [Tao] Sais-tu que je suis née en Afrique ? Alors le continent, je connais bien.

– Asiatique d'Afrique, tu es donc ma « sœur ». [...]

– À quoi sert la boîte que tu portes toujours avec toi ?

– Oh ça ? C'est une boussole qui sert, tu vas rire, à dénouer quelques secrets de famille !

Mais Tao ne rit pas. « Petite main » [Tao], d'un geste malhabile, plante son aiguille dans son doigt. Une goutte de sang perle sur le bout de son index pâle. Son visage se crispe. Pour une goutte de sang perdue, il n'y a pas de quoi ameuter le Samu. Je crains cependant qu'elle ne tombe dans les pommes. A-t-elle déjeuné ce matin ? [...] Elle a le regard de quelqu'un qui va exploser.

Chaque fois que je me pique avec une aiguille, tout me revient. Mon corps qui se vide une nuit d'un liquide sombre et visqueux le long de mes jambes fines d'adolescente (*FDB* : 74-75).

Dans cet extrait nous pouvons observer un résumé des traits de la polyphonie chez Muriel Diallo. Premièrement, la narratrice développe un débrayage énonciatif pour présenter le personnage de Tao comme sa « sœur », ce qui justifie son intérêt à connaître l'intérieur de sa boîte. Ensuite, Astaï revient au ton de Locuteur pour exprimer sa pensée lorsque Tao pique son doigt : elle se pose une question rhétorique, adressée à elle-même. Enfin, moyennant le ton de Témoin, Astaï focalise sur le regard de

Tao, qui semble être « au bord du chaos ». C'est de cette façon que la narratrice s'introduit dans le regard de sa « sœur », ou dans sa boîte symbolique, et que la locutrice du récit change : il s'agit de Tao, L4/E4, qui va faire revivre dans sa peau l'expérience responsable de son mutisme. De surcroît, le changement dans la voix du récit va entraîner une mise en arrière spatiotemporelle pour revenir à l'adolescence de la femme afro-asiatique.

De la même manière que la Belle au bois dormant, Tao se pique avec l'aiguille. C'est ainsi qu'elle s'endort métaphoriquement pour revenir dans sa mémoire à sa maison, quand elle avait 13 ans. Son témoignage constitue un tatouage profond dans la peau d'Astaï, mais aussi dans celle du lecteur : violée par son père, elle est tombée enceinte et, après avoir été obligée par sa mère à accoucher, elle a perdu le bébé. Par conséquent, elle transmet sa douleur et sa rancune à cause d'avoir perdu son adolescence. « Forcée de grandir au plus vite. Forcée. Mais moi je ne voulais pas grandir. Pas de cette façon. J'aurais aimé attendre un peu... Mais mon père ne pouvait attendre plus longtemps » (*FDB* : 76). Même si la locutrice-énonciatrice semble parler à elle-même, elle retourne au présent pour s'adresser de façon explicite à Astaï : « J'ai les nerfs à vif, je me demande bien pourquoi je t'ouvre ma boîte, je ne te connais même pas. C'est la première fois. Nous sommes justes colocataires ! » (*FDB* : 78). De nouveau, l'ouverture de la boîte permet à la femme de devenir consciente des troubles du passé, et de s'épanouir grâce au partage. La présence d'Astaï permet à ses sœurs de rentrer en contact avec leur identité, ce qui constituera une évolution dans son parcours initiatique :

J'ai longtemps été personne.

Ma boîte se vide, et c'est la première fois que cela arrive.

Vivre ! Même après tout ça ? Ma mère me manque aussi. Il me vient comme une force incroyable, j'ai envie de la revoir. Oui, j'ai envie de retourner là-bas, au pays du lotus... Pour le regarder droit dans les yeux !

Droit

Dans

Les

Yeux... (*FDB* : 83).

En conséquence, le résultat d'ouvrir sa boîte est de devenir quelqu'un de nouveau. Nous observons cette transition dans le contraste entre l'usage d'un ton assez solennel, avec un verbe au passé composé et la forme « cela », et l'usage d'un ton plus vivace, au présent et avec plusieurs exclamations et interrogations rhétoriques. Il s'agit ici d'un récit qui mélange la narration des faits au passé, et la narration des pensées intérieures qui émergent grâce à l'ouverture de la boîte. Cette prise de conscience vis-à-vis du viol, mais aussi de l'inceste et de la pédophilie, coïncide avec les agressions sexuelles rapportées par Onana (2020) dans son analyse du roman camerounais. Comme elle, nous trouvons que ces agressions entravent l'autonomisation et l'affirmation de l'identité du personnage. C'est pour cela que, après avoir partagé son passé pour

la première fois, Tao a résolu son mutisme et elle est prête à regarder son père « droit dans les yeux ». Elle le confirme en répétant cette expression et en plaçant chaque mot dans une ligne différente.

L'expression « droit dans les yeux » marque la transition entre le récit enchâssé et le débrayage narratif du L1/E1. Nous remarquons l'usage fréquent des points de suspension dans les parties transitoires entre une instance narrative et une autre. Au-delà de l'oralité qui caractérise la transmission des contes, Diallo (2007 : 60) affirme qu'elle préfère utiliser les points de suspension au lieu du mot « fin » pour conclure les récits, puisqu'ils favorisent une plus large ouverture d'esprit. Moyennant cet usage des points de suspension, Diallo vise à marquer son engagement à introduire les troubles des femmes migrantes africaines dans l'esprit du lecteur.

4.2. À l'extérieur des boîtes

Parfois, la narratrice semble ne pas être capable de s'introduire à l'intérieur des boîtes¹¹. Dans ces cas, elle se limite à transmettre l'énonciation de ses sœurs, ou elle montre ses propres impressions. Ce sont normalement des rencontres marquées par un dialogisme interlocutif où prédomine le discours direct. Pour son analyse, nous avons privilégié les boîtes d'Andréas (L1/E5) et de Lis (L1/E8) en raison de leur signification pour Astaï.

D'une part, Andréas joue le rôle de « l'homme-femme », personnage fréquent dans les romans féminins africains (Herzbeger-Fofana, 2000 : 160). Même si Astaï n'arrive pas à s'introduire dans sa boîte ou dans ses pensées, elle encadre également son récit en s'adressant au narrataire à travers le ton de Locuteur : « Voici, en quelques phrases maladroitement contées, le jour où j'ai fait la connaissance d'Andréas » (*FDB* : 84). Il est décrit par la L1/E1 comme un jeune homme très beau, aux yeux bleus, très bien habillé, et qui commence à lui parler dans le métro parisien. « Je vous demandais si votre portable captait le réseau ? Chez moi ça ne passe pas ! » (*FDB* : 85). À partir de ce moment, Astaï va alterner l'énonciation directe des mots d'Andréas, l'énonciation de ses mots dans la conversation et l'énonciation de ses pensées, qui évoluent tout au long du dialogue :

- Dans le milieu artistique, vous [Astaï] avez certainement dû croiser des gens à part, des homosexuels, des transsexuels peut-être ?
- On en trouve partout, pas seulement dans ce milieu, je lui réponds, étonnée par sa question.

¹¹ Si nous regardons le tableau récapitulatif du Tableau 1, nous observons que, dans cette partie du roman, la moitié des boîtes est constituée de récits enchâssés, tandis que l'autre moitié est formée de débrayages narratifs où prédomine la locution d'Astaï.

– [...] Je suis un transsexuel ! Je rêverais que quelqu'un écrive sur moi. Pourquoi les écrivains ne parlent pas de nous ? De quoi ont-ils peur ?

Quoi ? Mon charmant voisin serait une femme ? Non, impossible, je l'aurais tout de suite remarqué. [...] Andréas se transforme en Andréa ! Ses doigts posés gracieusement sur la poignée de la voiture me paraissent à présent long et fins. Nous descendons là !

Tel un oiseau extraordinaire, Andréas bat des cils et déploie ses ailes sous mon regard ahuri. Je ressens cela comme un choc, c'est bizarre, laissez-moi, cher Andréas, le temps de m'habituer à cette métamorphose ! (*FDB* : 86-87).

À travers le débrayage énonciatif entre L1/E1 et L1/E5, la locutrice Astaï alterne son énonciation avec celle d'Andréas. Dans les yeux de la locutrice, il s'agit d'un homme qui se transforme en femme, ce qui pourrait expliquer la non-insertion initiale dans sa boîte. Néanmoins, les deux personnages retrouvent une certaine intimité dans le métro, de manière similaire aux moments où Astaï s'introduit dans les boîtes de ses sœurs. C'est pour cela que la narratrice transmet sa perception de la métamorphose d'Andréas en Andréa : tel un ver à soie qui sort de sa chrysalide, la transsexualité éclate et le corps d'Andréa devient plus féminin. Étant donné qu'elle est devenue sœur d'Astaï, sa sensibilité s'éveille et ses pensées régissent la narration. Par conséquent, grâce au partage de ses troubles, Andréa parvient à affirmer sa condition identitaire. Une condition qui, d'ailleurs, se veut similaire « trait par trait » à Astaï. De même, grâce à cette rencontre, la narratrice éprouve une certaine évolution, puisqu'elle devient consciente que son parcours va la transformer : « Miroir, mon beau miroir, quel sera le visage de mon retour ? Tout se transforme ici ! » (*FDB* : 88). Moyennant cette référence à *Blanche-Neige*, elle clôture la « boîte » d'Andréa, ce qui rapproche de nouveau les « emboîtements » des récits au genre littéraire du conte.

Par ailleurs, Astaï raconte la visite qu'elle rend à Lis, une femme qui souffre d'un cancer en phase terminale à l'hôpital. Dès le début, elle associe le prénom de sa « sœur » à la fleur de lys en l'appelant « un Lis parleur » ou « le magnifique Lis » (*FDB* : 104). Symbole de la vie, cette fleur représente pour la narratrice l'affrontement de la mort de l'être aimé. De cette manière, la douleur intime de la L1/E1 s'exprime au ton de Locuteur en faisant usage des traces de subjectivité intérieure qui caractérisent ses discours : « Qu'il vente ou qu'il fasse soleil ! Le deuil ? Je préfère vivre avec, en pensant qu'un jour peut-être j'arriverai à accepter le départ. Pour l'instant je me sens abandonnée, nous avons tellement de projets à réaliser » (*FDB* : 104). Cependant, le récit de ses pensées finit quand elle rencontre Lis dans la chambre de l'Hôtel-Dieu de Paris, marquant ainsi un passage du ton de Locuteur au ton de Témoin : « Fleur, ma sœur s'affaiblit chaque jour un peu plus. [...] En sondant mon regard, elle espère sans doute

y lire enfin le jour et l'heure de son départ que les médecins refusent de lui donner. Sa voix n'est plus que souffle » (*FDB* : 105). Après avoir focalisé la narration sur Lis, la L1/E1 donne lieu à l'énonciation directe des mots que sa sœur, L1/E8, lui dit. Non seulement Lis discute avec Astaï sur leurs souvenirs d'enfance, mais aussi sur sa mort prochaine :

Là, la dame juste devant mon lit. Elle est marrante. Tu ne vois rien ? Vraiment rien ? Bon... Alors j'imagine aisément que tu ne vois pas non plus l'homme en noir perché entre deux gargouilles sur le toit de l'église... Je t'en ai déjà parlé hier, il est revenu ce matin et depuis il ne bouge plus. Tu l'as cherché du regard, mais toi, depuis ton retour, tu as perdu la vue et la foi. Tu ne vois plus depuis que tu as décidé de te combattre. Enfin voilà, je vais pouvoir me reposer un peu. Mais toi, tu dois vivre pour deux (*FDB* : 107).

Grâce à ce débrayage énonciatif, la narratrice-personnage éprouve une nouvelle évolution intérieure. Visant à récupérer la vue et la foi perdues dans le combat contre son identité intérieure, elle se replie sur elle-même avec l'aide de ses sœurs. Après la description du paysage extérieur, enneigé, suivant le point de vue des deux femmes, Astaï reprend la locution-énonciation du récit. Elle implique la mort de sa sœur en affirmant « C'est la dernière fois qu'un Lis m'a parlé ! », suivie de la confirmation de ce repli sur soi que nous venons d'annoncer : « Je ne parlerai plus ce jour » (*FDB* : 108). Ainsi, la boîte de Lis ne gardait pas un souvenir, mais une morale pour Astaï. Un avertissement, pourrions-nous proposer, concernant le besoin de se réconcilier avec son passé pour évoluer intérieurement.

Même si les récits débrayés d'Andréa(s) et de Lis sont racontés en utilisant la locution d'Astaï, ils parviennent à la marquer profondément. De façon semblable aux récits emboîtés, dans lesquels la L1/E1 semble s'introduire dans la pensée ou dans le passé des personnages-locuteurs, elle gardera tous les récits dans sa boîte, ou même dans sa peau sous forme de tatouages invisibles. En fait, à la fin de sa quête identitaire, Astaï continue à être consciente et soucieuse des troubles de ces personnages en se demandant : « Je sais encore moins ce qu'un Lis fané et une plume deviennent après leur mort. La femme emprisonnée dans le corps d'Andréas sera-t-elle libre un jour ? » (*FDB* : 184-185). Toutefois, pour arriver à la fin de son parcours de la combattante, elle devra faire une grande recherche intérieure avec l'aide d'autres « sœurs » qui la guideront.

5. La Maison de(s) Lucy

Comme nous venons de montrer, les différents récits gardés dans sa boîte – enchâssés ou débrayés – mènent Astaï à se replier sur elle-même. Pendant ce repli, elle s'adresse à son aïeule Beautiful, interlocutrice mythique qui semble guider sa quête identitaire. « En suivant tes traces, je rencontre des personnes extraordinaires et parfois

même de vieilles connaissances » (*FDB* : 119). C'est ainsi qu'elle se déplace à un foyer de femmes, qu'elle appelle la Maison de Lucy :

As-tu déjà imaginé une maison où l'on accueillerait des femmes, des cœurs brisés, des vies en suspens, entre ciel et terre ? [...] Et avant de te confier le bruit des portes, sache bien que ce sont les murs qui parlent là-bas, les murs et rien d'autre, surtout pas les femmes qui y habitent. Les « Lucy » d'ici sont sans visage, sourdes et muettes (*FDB* : 125).

Avant de faire avancer le récit en confiant à Beautiful les boîtes poussiéreuses de ses sœurs, la narratrice établit des jugements critiques sur l'invisibilité des femmes dans ce genre d'établissements. Cette maison d'accueil efface l'identité de ses résidentes, renommées Lucy : « Lucy, la première, autrefois ! » (*FDB* : 60)¹². C'est pour cela qu'elle commente que les femmes semblent ne pas avoir visage, ni ouïe, ni voix. Elle arrive même à affirmer que « la Maison de Lucy cache pas mal d'âmes emmurées » (*FDB* : 126). Ainsi, à travers le ton de Locuteur et l'image des femmes « fossilisées », Astaï transmet son impression des Lucy : des femmes en cours d'aliénation, qui n'ont pas de permission – ou de motif – pour ouvrir leurs boîtes.

Néanmoins, l'arrivée d'Astaï provoque l'ouverture de ces boîtes qui étaient longtemps fermées. Parmi elles, la plus importante est celle de Rosa May. Non seulement elle a été la première Lucy à ressentir que l'héroïne était différente des autres femmes, mais aussi la libération de sa boîte devient un tournant décisif dans la quête intérieure d'Astaï. Pour la décrire, la narratrice passe au ton de Témoin, mais en maintenant son point de vue. « Elle pourrait avoir bien l'âge de ma mère, 60, 64 ans ? Les bras croisés sur sa poitrine, elle semble avoir perdu la voix. On dirait qu'elle a vu un fantôme ! » (*FDB* : 127). Ainsi, la L1/E1 focalise sur Rosa May en faisant usage de l'oralité qui caractérise son discours, où les exclamations et les questions rhétoriques abondent. Par la suite, cette nouvelle « sœur » emporte une boîte en carton contenant son expérience cachée. La focalisation sur la boîte déclenchera l'enchâssement du récit de Rosa May en tant que locutrice (L12/E12). Celui-ci est introduit par la formule « Ce que Rosa May m'a dit » (*FDB* : 129). Elle encadre le récit « emboîté », mais aussi elle semble devenir le titre du conte qui va être déployé.

La boîte de Rosa May contient le passé d'une femme sans-abri à cause de la folie qui a captivé son esprit (*FDB* : 129). La L12/E12 raconte à la première personne qu'elle survivait grâce aux ordures d'un marché et qu'elle habitait sous un arbre. « Je n'ai pas oublié non plus l'odeur particulière de l'immense arbre, au tronc très large et épineux, contre lequel s'amoncelaient pêle-mêle mes affaires personnelles » (*FDB* : 130). À travers cet usage du passé composé, nous constatons que Rosa May est en train

¹² Nous trouvons ici une référence symbolique à la première femme du monde : Lucy est le nom donné au plus ancien fossile féminin découvert. C'est ainsi que Diallo représente l'aliénation des femmes du foyer.

de parler à Astaï. Elle arrive parfois à utiliser des formules déictiques propres au discours oral pour attirer son attention, comme « tu sais » dans « À l'époque j'étais si jeune, tu sais, une enfant, naïve aussi » (*FDB* : 131). Ainsi, cette nouvelle narratrice fait des jugements au présent de la narration concernant son passé réfugié à l'intérieur de la boîte qu'elle est en train de raconter. À partir de ce moment, la L12/E12 remémore l'apparition d'un comte, considéré par elle comme « un dieu sans visage » (*FDB* : 133). Elle parvient à transmettre la naïveté d'une jeune fille qui va être violée sans être consciente de ce qui est en train de se passer :

Et une nuit, étendus tous les deux sur le sable tiède, il a eu cette idée folle en admirant le ciel étoilé :

– [...] Je vais m'étendre doucement sur toi de tout mon long. Voilààà, c'est ça, c'est bien, pendant que tu comptes les étoiles. Un... deux... trois... Làààà. Ouvre un peu les cuisses, pour que ça marche... Une porte... pour elles, les étoiles... a-t-il continué.

Je n'y comprenais rien, j'essayais de me relever, mais il me maintenait plaquée au sol. Son haleine chargée d'alcool et d'ail me donnait le tournis. Alors je l'ai laissé faire. [...] Mon intérieur a explosé, j'avais mal, alors que le dieu, lui, jubilait. Puis il s'est relevé vite fait, essoufflé, il a souri en se reboutonnant et a disparu dans la brume du matin sans un mot, un adieu aurait suffi à ma peine (*FDB* : 133-134).

Dans son témoignage, Rosa May fait place au discours direct du violeur, mais elle continue à régir le récit emboîté. En effet, elle cite ses mots, mais la L13/E13 ne montre pas l'identité de cet homme. En revanche, elle exprime son point de vue et ses sentiments pendant l'action. Grâce à l'usage d'un récit enchâssé où la locutrice est responsable de sa narration, nous observons une transmission plus directe adressée au lecteur. Comme Cazenave (1996 : 113) souligne, cette narration permet une plus grande empathie et une comparaison avec l'expérience de vie des lecteurs. D'ailleurs, l'auteur remarque le rapport entre les personnages féminins africains qui sont aliénés ou marginalisés et la folie ou la dépression (Cazenave, 1996 : 100). Dans le cas de Rosa May, nous pouvons trouver sa folie dans son innocence et dans son registre de langue. En s'adressant à Astaï en tant qu'interlocutrice, son discours laisse percevoir la souffrance cachée à son intérieur pendant plusieurs années. Même si l'héroïne n'interrompt pas la narration, elle est présente en tant que narrataire, et sa présence semble favoriser l'épanouissement de sa « sœur ». Ainsi, grâce au partage, à la libération de sa boîte, elle libère son esprit et décide de quitter la Maison de Lucy « avec une joie non feinte » (*FDB* : 139). Il s'agit donc d'un nouveau cas de prise de conscience identitaire, obtenue par l'exploration des maux provoqués par la société d'accueil, les maux de la boîte de Pandora de chaque « sœur ». De la même façon, l'expérience de Rosa May déclenche un éveil intérieur chez Astaï, qui commence à devenir consciente de son rôle à Paris :

Les oubliettes remontent-elles à la surface ? À la bonne heure ! Encore faut-il trouver la clef, la bonne clef, celle qui ouvre les cadenas. D'autres femmes se découvrent peu à peu pour me montrer leur « ventre », rond, trop mûr d'une espérance inassouvie. Femme-ventre ! Je commence à comprendre ce que je fais ici (*FDB* : 139).

En retournant à Astaï en tant que L1/E1, nous observons le début de la prise de conscience identitaire de la protagoniste. Au foyer de femmes, ainsi que dans les rues parisiennes, elle était devenue « la voix des autres » (*FDB* : 141). De façon semblable à une sage-femme, elle avait assisté à l'accouchement de nombreux bébés-boîtes. Néanmoins, elle n'avait pas encore regardé son propre ventre : elle devait sortir de la Maison de Lucy. « Paniquée, il fallait que je sorte de là moi aussi : j'étouffais ! » (*FDB* : 141). C'est ainsi que, à travers ses réflexions intérieures, Astaï montre au lecteur l'angoisse qu'elle ressent face à la grande souffrance de ses semblables. Pour s'en sortir, elle essaye de travailler et parvient à obtenir un emploi, mais elle se dresse contre le traitement et les conditions de travail imposées aux immigrants :

Que faire alors de tous ces efforts, de toutes ces nuits blanches passées à bûcher comme une cinglée ? « Frotte, on te dit, dingo ! » De ces longues années d'enseignement, de mes projets, des livres que je rêve d'écrire, j'ai eu des prix en jouant à l'intello [...] « Frotte, frotte, et n'y penses plus ! » Mais je n'ai quand même pas rêvé pendant dix ans mon atelier, les expositions permanentes [...]. J'ai servi de modèle, crié aux fillettes que l'école était une porte ouverte sur le monde, ce monde ? Porte ? Ouverte ? (*FDB* : 143).

À travers ce discours fortement marqué par l'oralité et la familiarité du langage, Astaï oppose son vécu et ses talents à une société d'accueil qui n'ouvre pas les portes de son marché de travail. Dans un rapprochement entre l'auteure et le personnage¹³, Diallo dénonce le manque d'opportunités pour les jeunes qui rêvent de travailler au-delà de la mer Méditerranée. Pour augmenter l'intensité narrative, les propos d'Astaï semblent contester les cris d'un certain patron qui ne fait que rabaisser la protagoniste en ignorant ses aspirations. Ce moment marquera un tournant pour l'héroïne, qui démissionne et qui décide de se replier totalement sur elle-même.

En conséquence, ce tournant déclenche une reconnexion d'Astaï avec son monde intérieur. Pour y parvenir, elle décide de faire appel à ses souvenirs en se dédiant à la sculpture. À la manière de la madeleine de Proust, elle revit son passé lorsqu'elle

¹³ Muriel Diallo est une fervente défenseure de l'importance de l'éducation chez les jeunes ivoiriens (Louis, 2013). D'ailleurs, tout au long du récit, Astaï fait référence non seulement à l'écriture de livres ou aux prix remportés (comme le prix Saint-Exupéry, pour lequel elle est sélectionnée), mais encore aux ateliers et expositions d'art (puisque Diallo se consacre également à la peinture et à la sculpture).

travaille l'argile. C'est ainsi qu'elle présente au lecteur Ana, son autre grand-mère. « Et si Beautiful et Ana, mes grand-mères, me signalaient ainsi leur présence rassurante à mes côtés ? L'argile m'aidait à me souvenir » (*FDB* : 150). L'histoire d'Ana montre l'infidélité de son mari, Katoze Zuillet¹⁴, qui provoquera son départ à la quête de ses racines, dans sa ville de naissance. Son récit est caractérisé par une prise de responsabilité dans la narration (L14/E14) pour faire revivre son retour aux origines :

Je vais partir quelque temps ! Retourner là-bas. Revoir les petites tombes de mes enfants et aussi présenter ma dernière-née à la communauté. Peut-être implorer mes chers absents de revenir à moi ! Me suis-je trompée ? Peut-être que s'ils sont encore vivants, je me réveillerai enfin de ce cauchemar. [...]

Je ne suis plus l'Unique de sa vie, l'ai-je jamais été ? Il est revenu de guerre, la guerre des autres, bizarre. La traversée de la mer l'a rendu étrange, instable, d'une curiosité insatiable. Il n'est plus le même. La femme blanche comme le lait de chèvre l'aurait-elle envoûté ? [...] Et si je ne rentrais pas, si je ne rentre pas, que se passera-t-il ? Je peux rester ici encore quelques jours, des mois chez ma mère pour marquer mon mécontentement. Ici au moins, je me sens aimée (*FDB* : 160-161).

Devenue locutrice-énonciatrice, Ana prend la responsabilité de la narration en utilisant la première personne pour expliquer pourquoi et comment elle décide de partir à la recherche de ses racines. En fait, le lecteur peut observer un monologue intérieur où, de nouveau, la locutrice se pose plein de questions intimes qui déclenchent son épanouissement personnel. Ce voyage, provoqué par l'infidélité de Katoze Zuillet, représente également une prise de distance vis-à-vis de la société française, responsable de « la guerre des autres » et lieu d'origine de « la femme blanche comme le lait de chèvre ». Dans les deux cas, nous observons un discours caractérisé par l'oralité et la subjectivité connotative.

Comme résultat de ce témoignage révélateur, Astaï semble avoir finalement réussi à trouver un nouveau destin pour suivre la mémoire de Beautiful et, pareillement, ses propres racines. Elle décide intérieurement de suivre l'exemple de sa grand-mère Ana en se rendant là où se trouvent les souvenirs de sa mère. De cette façon elle pourra, comme Ana, se sentir aimée. Mais, pour partir, elle doit quitter la Maison de Lucy.

Allez voir dans les décharges si j'y suis. Je devrais y être, courbée au milieu d'autres femmes sur leur trente et un [...]. Ne vous offusquez pas, car voyez-vous, c'est ainsi que nous bouclons les fins de mois difficiles. Et si nous sourions tout le temps, ce n'est pas grâce à vous, jolies mesdames et messieurs, c'est qu'il fait si froid ici que nos lèvres

¹⁴ Il est remarquable de constater le jeu onomastique dans les deux personnages masculins ascendants d'Astaï : le Blanc, d'une part, nom d'origine française, et Katoze Zuillet, d'autre part, prénom et nom à connotation française mais d'origine coloniale.

ne nous obéissent plus. Pourvu que nos enfants ne sachent jamais comment nous les nourrissons. Qu'ils ne sachent jamais que nous nous rendons au bureau des trouvailles pour voir ce que les riches ont jeté aux chiens (FDB : 163).

Moyennant ce nouvel usage de l'écriture en italique, la narratrice Astaï retourne au ton du Locuteur, mais elle prend l'allure d'une porte-parole de ses « sœurs » dans ses pensées. Elle transmet de façon directe un discours adressé aux narrataires, « mesdames » et « messieurs » de la société française. À travers cette représentation des femmes traitées comme des chiens pour donner de la nourriture à leurs enfants, Astaï rompt avec le foyer de femmes. Juste après ce moment, la Maison de Lucy commence à brûler. Comme un phénix, l'héroïne renaît pour réapprendre à être heureuse. C'est ainsi qu'elle « tourne une sacrée page » (FDB : 166) pour partir à la recherche des traces de son passé.

6. Mise en arrière et transformation intérieure

Ce sont les traces de Natô, sa mère, qui achèvent de compléter l'épanouissement personnel d'Astaï. Elle se déplace jusqu'à un village proche de Lyon pour revivre l'expérience de sa mère. Dans le cas de Natô, nous retrouvons une dernière fois une double énonciation moyennant un débrayage énonciatif et un changement de locutrice. De cette façon, Diallo illustre la migration d'une jeune femme ivoirienne venue étudier à l'université française dans les années 1960.

Astaï part d'une observation du paysage pour rentrer dans sa mémoire et encadrer le débrayage énonciatif : « Mon regard balaie les environs et l'horizon minutieusement, et l'histoire de ma mère me revient à la mémoire » (FDB : 167). Ainsi, elle cède sa voix et son regard à sa mère dans une mise en arrière pour revivre son passé. Dans ce dernier enchâssement, Natô (L16/E16) se trouve en décembre 1961 dans un wagon similaire à celui dans lequel se déplace Astaï. Il s'agit d'une jeune fille pleine d'espoir, arrivée en France pour commencer ses études universitaires. Elle affirme « je me sens pionnière, une autre Isabelle Eberhardt ou Marie Curie » (FDB : 169). Néanmoins, son esprit aventurier et autonomisé heurte le racisme des habitants du village de sa famille d'accueil, situé dans les montagnes :

Face à moi, un vieil homme au visage tordu par l'odeur de l'étranger s'étonne haut à la vue de l'énorme classeur rouge posé sur mes genoux. « Comment ? Est-il possible que le contenu entier de ce classeur entrât aisément dans cette caboche noire ? Mais c'est que les singes vont bientôt gouverner le monde, à force ! ».

Il ne manquait plus que ça ! Je viens de croiser mon premier raciste ! Les autres voyageurs, gênés, détournent leurs visages de nous. À moi de laver toute seule l'affront fait à ma personne.

Qui risquerait sa réputation à défendre une étrangère noire ?
(*FDB* : 169-170).

Même si la L16/E16 fait une allusion directe aux mots du vieil homme, elle utilise les guillemets en chevrons doubles au lieu du tiret, qui est utilisé normalement dans le reste du roman. Ainsi, elle a le contrôle complet du récit : elle le fait avancer en même temps qu'elle introduit ses impressions. De façon similaire à Astaï, elle emploie des marques d'oralité et de subjectivité visant à transmettre sa frustration. Déçue à cause des avanies, mais aussi à cause du mutisme complice de la société de la France profonde, elle doute du propos de son voyage. Nonobstant, Natô finalement fera face à tous les défis grâce à une forte conscience identitaire qui sera inspiratrice pour Astaï :

Je suis l'Étrangère ! Je porte sur mon dos frêle le poids d'une histoire lointaine, une histoire bonne à transmettre de génération en génération [...]. Je n'ai à rougir de rien, mon esprit est aussi vif que l'éclair et, fouet nom de nom, je suis certainement plus cultivée que la moitié des gens de ce village. J'en sais sur le pourquoi des choses... (*FDB* : 171-172).

Nous observons que ce récit emboîté est le seul où la femme africaine parvient à consolider son identité sans avoir le besoin de partager l'intérieur de sa boîte. C'est elle-même qui réussit à se concevoir comme « l'Étrangère » avec majuscule. Héritière d'une tradition lointaine et responsable de transmettre cette richesse, elle la communique à la première personne dans l'esprit de sa fille. C'est pourquoi elle est choisie comme le dernier déploiement polyphonique du roman : figure exemplaire, Astaï reçoit le souffle de sa mère pour conclure son évolution en affirmant « J'ai changé ! » (*FDB* : 172) et « Que je vive différemment, épanouie, ce sera leur revanche sur la vie ! » (*FDB* : 174). En reprenant la direction du récit, la voix narrative d'Astaï L1/E1 émet un discours intime qui semble être adressé au narrataire. Ainsi, ses mots témoignent du changement intérieur éprouvé comme résultat de son voyage initiatique. Après être devenue l'oreille et le cœur des autres femmes (*FDB* : 178), elle a vécu des histoires de vie inachevées, des espoirs transformés en douleur, mais aussi des compagnies dans la solitude de la migration. Les expériences qu'elle a tirées des autres boîtes, elle les emporte avec elle dans sa propre boîte jusqu'à la fin de son parcours de la combattante. C'est ainsi que la vivance collective parvient à transformer l'intérieur individuel d'Astaï : « Un bateau, je vais faire un bateau avec ces lettres, et je le mettrai en mer afin de redonner aux mots oubliés tout leur sens véritable » (*FDB* : 182). La mer reçoit la boîte-bateau et réconcilie Astaï avec sa mémoire :

Je suis venue confier à la mer et au vent mes traces-souvenirs, les traces des autres, celles qui ont nourri ma mémoire occultée par l'harmattan, traces jalonnées de la pureté de leurs mots de ma quête. [...] Ces rencontres ne sont pas fortuites. D'un pas à l'autre, j'épouse une cause, celle de lever le voile sur ces femmes incomprises (*FDB* : 184).

Enfin, la mer devient la dernière « clef » nécessaire pour ouvrir le cœur-boîte d'Astaï, semblable à un fleuve qui vient de ramasser les souvenirs oubliés des femmes rencontrées (Lemoy, 2011). Engagée avec l'objectif de faire connaître les vivances de ses sœurs, elle fait une sorte de méta-représentation, où chaque histoire vécue semble devenir un conte à l'intérieur du récit : « En mille et un morceaux... comme les contes de mille et une nuits, qui s'éparpillent sur la mer et seront disséminés [...] sur les sept mers et les cinq océans » (*FDB* : 184). Dans un rapprochement narratif entre Astaï et Muriel Diallo, la protagoniste confirme le rapport entre le récit polyphonique et la suite de contes emboîtés, mais aussi elle laisse entrevoir la diffusion internationale de l'écriture au féminin. Ainsi, la présence de Diallo à travers le point de vue d'Astaï est plus constatable à la fin du récit, où elles deviennent le « moi des autres » (Cuasante Fernández, 2007). Elles arrivent même à s'adresser directement au lecteur : « À celui qui en retrouve un morceau, je dis, je suis le net, la mémoire et le temps » (*FDB* : 184). De cette manière, Diallo parvient finalement à unir dans une même figure l'auteure et la protagoniste, avec un objectif commun atteint : compiler et transmettre les témoignages des femmes sans voix.

7. Conclusion

Après avoir analysé le parcours initiatique d'Astaï, nous souhaitons souligner le déploiement narratif de *La femme du Blanc*, qui débouche sur une grande richesse polyphonique. En suivant le cadre théorique proposé au début de notre étude, nous avons remarqué la prédominance de la voix et du point de vue de l'héroïne-narratrice. Par conséquent, la locutrice-énonciatrice première fait usage du ton de Locuteur pour faire avancer la narration, mais aussi pour transmettre ses pensées. Elle réagit spontanément dans son esprit à tout ce qui se passe dans le roman, ce qui permet au lecteur de s'en rapprocher et de mieux comprendre son évolution.

Même si la narratrice a besoin de se replier sur elle-même pour faire avancer sa quête identitaire, elle forgera une représentation de la femme africaine à travers les expériences de ses « sœurs ». Cossy et Le Quellec Cottier (2022 : 9) affirment que les sujets féminins à découvrir dans les fictions africaines cherchent toujours des moyens de se faire entendre et de se faire respecter en utilisant des stratégies diverses. Dans le cas de Muriel Diallo, l'écrivaine ivoirienne recourt à l'objet symbolique d'une boîte contenant les souffrances cachées qui persistent dans la mémoire des femmes migrantes. Comme nous avons observé, la narratrice a la capacité d'ouvrir ces boîtes, de s'imprégner de leurs vécus et de les interioriser pour retrouver leur identité, voire de les porter dans sa peau sous la forme de tatouages invisibles. Après avoir été ouvertes, Astaï observe parfois leur contenu de l'extérieur, tandis que d'autres fois, elle s'y introduit pour vivre les souvenirs de ses sœurs de l'intérieur. C'est ainsi que la boîte acquiert non seulement une valeur symbolique – voire mythique –, mais aussi polyphonique : la L1/E1 peut donner lieu à une multiplicité d'instances énonciatives ou narratives en

fonction de la voix locutrice responsable de la narration. Si la narratrice décide de rester sur le ton de Témoin, elle dirige le récit, mais elle adopte le point de vue de ses sœurs, qui énoncent leurs expériences. Il y a donc un débrayage entre la voix narrative et l'instance d'énonciation. En revanche, si la narratrice décide de passer à l'intérieur des boîtes, elle cède son point de vue, mais aussi sa voix à la sœur qui va devenir responsable du récit. Il y a, dans ce cas, un enchâssement de récits dans la narration principale. Pour les rejoindre, nous avons proposé le concept de « récit emboîté ».

Tout au long du récit, nous avons compté, outre la boîte portée par Astaï, quatorze boîtes, chacune racontant un souvenir différent (voir Tableau 1). Bien que la narratrice présente une tendance à l'enchâssement des récits face au débrayage énonciatif (57% contre 43%), les deux types de récit sont développés de façon presque égalitaire. Cela pourrait montrer le souci polyphonique de Diallo au moment de privilégier ou d'adapter la transmission de certaines problématiques. Cependant, tous les récits présentent le fil commun de la quête du « qui suis-je ? ». Comme Lemoy (2011) montre, c'est la narratrice Astaï qui personnifie la quête et qui parvient à rejoindre ces mille et un morceaux de rêves et de souvenirs. Ainsi, chaque boîte semble avoir pour elle une sorte de morale engagée et revendicative, rappelant au lecteur une série de petits contes. Ces contes, comme nous l'avons souligné, jouent un rôle crucial dans le récit tant au niveau symbolique qu'au niveau polyphonique. Il convient donc de souligner non seulement que ces récits deviennent des points d'ancrage identitaire, mais encore qu'ils sont caractérisés par de nombreuses marques d'oralité et de subjectivité. Ce sont, en fait, deux traits mis en exergue par Diallo (2007) dans ses réflexions vis-à-vis de l'écriture de contes.

Cet éventail polyphonique fait évoluer la protagoniste dans son parcours de la combattante. Mais, de la même façon, ses « sœurs » éprouvent une évolution interne après avoir partagé l'intérieur de leurs boîtes. Même si les récits emboîtés portent sur des sujets divers – tels que le viol, le cancer ou le racisme –, ils présentent un trait commun : l'aliénation de soi ou la perte d'identité. À travers le partage, elles parviennent à se réconcilier avec leur passé, que ce soit en retrouvant leur identité d'origine ou en en trouvant une nouvelle. C'est dans cette optique que nous trouvons, au-delà d'une écriture polyphonique, une écriture plurielle chez Muriel Diallo. L'écrivaine ne présente pas la femme africaine comme « un archétype, représentant tantôt le continent, tantôt la race, tantôt les valeurs culturelles africaines » (Rangira, 2001 : 90). Au contraire, la femme part à la recherche de ses racines identitaires à travers les enjeux de la femme contemporaine qui a migré en France. En décrivant un portrait de la femme aux multiples facettes, Astaï « participe à un processus de création du féminin » (Coulbaly, 2020 : 142) où la femme devient « sujet et objet de sa propre écriture » (Rangira, 2001 : 90). Diallo elle-même affirme être « une boîte à mémoire » où « l'Autre et moi nous nous racontons nos échos » (Diallo & Dükü, 2010 : 162). En conséquence, nous pouvons affirmer non seulement que Muriel Diallo est une conscience en éveil, mais

encore que son déploiement polyphonique parvient à éveiller les consciences d'Astaï et de la totalité de ses « sœurs ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch (1970 [1963]) : *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- BARONI, Raphaël (2014) : « La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq ». *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, en ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5979>
- CAREL, Marion & Oswald DUCROT (2009) : « Mise au point sur la polyphonie ». *Langue française*, 164 : 4, 33-43. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.164.0033>
- CAZENAVE, Odile (1996) : *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris, L'Harmattan.
- COHN, Dorrit (1981) : *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil.
- COSSY, Valérie & Christine LE QUELLEC COTTIER (2022) : « Préface », in Christine Le Quellec Cottier & Valérie Cossy (dir.), *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, 7-17. DOI : <https://dx.doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12735-2.p.0007>
- COULIBALY, Moussa (2020) : « Qu'est-ce qu'une femme dans ce monde ou la typologie poétique du féminin dans *La femme du Blanc* de Muriel Diallo », in Halima Ouanada (dir.), *(Re)penser le féminin*. Paris, L'Harmattan, 135-143.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2007) : « Le moi des autres : Les sources de la polyphonie narrative chez les écrivaines africaines ». *Verbum*, 9 : 1, 17-26. DOI : <https://doi.org/10.1556/VERB.9.2007.1.2>
- DIALLO, Muriel (2007) : « Le conte comme un prétexte... ». *Revue japonaise de didactique du français*, 2 : 2, 60-63. DOI : https://doi.org/10.24495/rjdf.2.2_60
- DIALLO, Muriel (2011) : *La femme du Blanc*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs.
- DIALLO, Muriel (2019) : *Muriel Diallo* [blog]. URL : murieldiallo.com
- DIALLO, Muriel & Ernest DÜKÜ (2010) : « Dialogue autour de la création artistique ». *Africultures*, 82 : 3, 161-169. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.082.0161>
- DÍAZ NARBONA, Inmaculada (2007) : *Literaturas del África subsahariana y del Océano Índico*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- DUCROT, Oswald (1984) : *Le Dire et le Dit*. Paris, Minit.
- GOIN, Émilie (2013) : « Narrateur, personnage et lecteur. Pragmatique des subjectivèmes relationnels, des points de vue énonciatifs et de leur dialogisme ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 25, en ligne. DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6797>

- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette (2000) : *Littérature féminine francophone d'Afrique noire : suivi d'un dictionnaire des romancières*. Paris, L'Harmattan.
- LARANGÉ, Daniel (2015) : « Vers la reconquête des identités féminines. Portraits de femmes chez Muriel Diallo », in Moussa Coulibaly (dir.), *Le roman féminin ivoirien*. Paris, L'Harmattan, 91-119.
- LEMOINE, Geneviève (2006) : *Polyphonie et décentrement dans le roman francophone : étude comparative de Texaco de Patrick Chamoiseau et Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*. Mémoire de Maîtrise sous la direction d'Isaac Bazié. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- LEMOY, Nadine (2011) : « Préface », in M. Diallo, *La femme du Blanc*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2-12.
- LESCANO, Alfredo (2009) : « Pour une étude du ton ». *Langue française*, 164 : 4, 45-60. DOI : <https://doi.org/10.3917/lf.164.0045>
- LOUIS, Momo (2013) : « Muriel Diallo, écrivain ». *Amina*, 514, 41-42. URL : <https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAdiallo2013.html>
- MAINGUENEAU, Dominique (1986) : *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris, Bordas.
- ONANA, Pierre Suzanne Eyenga (2020) : « Agression sexuelle et réification de la femme dans quelques romans féministes camerounais ». *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 7, 146-163. DOI : <https://doi.org/10.46661/ambigua.4934>
- PATRON, Silvie (2021) : « Science et nescience : la narratologie mise à nu. Le cas du narrateur ». *Histoire de la recherche contemporaine*, 10:1 [Dossier : Michel Blay, éd., *La théorie littéraire en questionS*], 19-27. DOI : <https://doi.org/10.4000/hrc.5389>
- RABATEL, Alain (2008) : *Homo narrans : Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges, Lambert-Lucas.
- RABATEL, Alain (2011) : « Les paradigmes entrecroisés des instances énonciatives et des points de vue », in Florica Hrubaru & Elena Comes (éds.), *Recherches ACLIF. Actes du XVII^e séminaire universitaire de Constanta*. Cluj-Napoca, Éd. Echino, 9-28.
- RANGIRA, Béatrice (2001) : « Écriture féministe ? écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique ». *Études françaises*, 37 : 2, 79-98. DOI : <https://doi.org/10.7202/009009ar>
- SADAÏ, Celia (2020) : « Les présences africaines dans la littérature de langue française ». *Hommes & migrations*, 1329, 141-146. DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.11126>

El pelo afro como símbolo de resistencia y denuncia en la obra de la artista marfileña Laetitia Ky

Elisabet SÁNCHEZ TOCINO

Universidad de Cádiz

elisabet.sanchez@uca.es

<https://orcid.org/0009-0006-2997-752X>

Resumen

A lo largo de los años, las mujeres africanas han construido su historia en torno a sus cabellos, utilizándolos como un elemento narrativo, espiritual y cultural. Sin embargo, con la entrada de las potencias extranjeras se impusieron unos estándares de belleza que, además de suponer la fragmentación de sus identidades, las llevó a utilizar productos químicos alisadores que amenazan, todavía hoy, su integridad física y psicológica. Con el objetivo de revalorizar el pelo afro y desafiar este estereotipo de belleza eurocéntrico, la artista marfileña Laetitia Ky crea, con la ayuda de alambres y extensiones, e inspirada por los peinados tradicionales de sus ancestros, una serie de esculturas capilares con las que denuncia las múltiples violencias y desigualdades a las que se enfrentan las mujeres africanas y afrodescendientes en la actualidad.

Palabras clave: mujeres, identidad, pelo afro, canon de belleza, resistencia

Résumé

Toute au long des années, les femmes africaines ont construit leur histoire autour de leurs cheveux, les utilisant comme un élément narratif, spirituel et culturel. Cependant, la colonisation impose un modèle de beauté qui incite les femmes à utiliser des produits chimiques défrisant de manière que, en plus de fragmenter leurs identités, ce canon met en danger, encore aujourd'hui, leur intégrité physique et psychologique. Pour revaloriser les cheveux afro et défier le canon eurocentrique, l'artiste ivoirienne Laetitia Ky crée, avec l'aide de fils métalliques et d'extensions, et inspirée par les coiffures traditionnelles de ses ancêtres, une série de sculptures capillaires avec lesquelles elle dénonce les multiples violences et inégalités auxquelles sont confrontées les femmes africaines et afrodescendantes de nos jours.

Mots clé : femmes, identité, cheveux crépus, canon de beauté, résistance

Abstract

Over the years, African women have built their history around their hair, using it as a narrative, spiritual, and cultural element. However, colonization imposes beauty standards

* Artículo recibido el 21/04/2024, aceptado el 2/10/2024.

that, besides resulting in the fragmentation of their identities, endanger their physical and psychological integrity. To revalue Afro hair and challenge the Eurocentric canon, the Ivorian artist Laetitia Ky, with the help of wires and extensions, and inspired by the traditional hairstyles of her ancestors, creates a series of hair sculptures with which she denounces the multiple forms of violence and inequalities faced by African and Afro-descendant women today.

Keywords: women, identity, afro hair, beauty standard, resistance

1. Introducción

Desde el inicio de los tiempos, el pelo afro ha sido un elemento narrativo y discursivo con el que las mujeres africanas y afrodescendientes han comunicado una posición política y estratégica que les ha permitido reivindicar sus cuerpos, sus orígenes y resistir ante un canon de belleza impuesto por Occidente. Si bien las discriminaciones siguen estando presentes en la actualidad, se vuelve necesaria una mirada atrás en el tiempo que nos permita reconocer que los antecedentes de esta alineación cultural ligada al cabello afro, y a la estética negra en general, se encuentran en la colonización del continente africano, un episodio de la historia marcado por el borrado identitario, la opresión y la resiliencia.

Tras las independencias, en las décadas de 1960 y 1970, las mujeres afroamericanas y africanas ponen en marcha un activismo estético que se ve rápidamente reflejado en la aparición de diferentes manifestaciones literarias y culturales, como es el caso de *Awa: la revue de la femme noire*, una revista independiente producida en Dakar y distribuida por todo el mundo. De acuerdo con Yakpo (2018: 16), se podía observar, desde el primer hasta el último número de esta publicación¹, cuál era la concepción de la belleza según las mujeres africanas del momento, influidas tanto por los moldes occidentales como por una respuesta reaccionaria a la imposición de los mismos:

On voit des émotions varies dans les articles d'opinion - d'une ambivalence vis-à-vis des coiffures soit africaines, soit occidentales, à un rejet total des coiffures occidentales à cause des années d'oppression qu'elles signifiaient au contributeur. Dans d'autres numéros la question n'est même pas débattue, avec plusieurs images de jeunes africaines en perruques.

Aunque entonces ya existía una división «pro-naturel» y «pro-perruque» (Yakpo, 2018: 20), sería sobre todo a final de la década de los 70 el momento en el que se observa la influencia directa de las mujeres afroamericanas que habían comenzado, al hilo de los *black feminist* y otros movimientos feministas, una revolución estética de protesta contra la opresión occidental. En el seno de estas luchas, destaca la fuerza y el

¹ La revista contó con un total de diecinueve números producidos en Dakar entre 1964 y 1973. El contenido de sus contribuciones era variado y contaba con espacios para historias cortas, reportajes políticos, poemas, recetas, decoración de interiores y, por supuesto, estética y moda (cf., Yakpo, 2018).

ánimo con el que las mujeres de pelo afro animaban² a las demás a dejar a un lado las pelucas y los productos alisadores para abrazar, así, los peinados trenzados y el afro natural en señal de reconciliación con estas identidades fragmentadas.

De manera más reciente, en las últimas décadas, y gracias a las redes sociales, al aumento de las referencias culturales y a la creación de asociaciones formadas por mujeres de África y su diáspora, el movimiento afro-estético ha tomado de nuevo la fuerza de final de siglo. De este modo, observamos una invitación colectiva a descolonizar sus melenas y a abandonar los estándares de belleza mediante procesos como la «Transición» o el «Gran Corte»³ (cf., Palacios, 2020), tratamientos capilares que no buscan únicamente un restablecimiento real del cabello dañado por el uso de productos alisadores corrosivos, sino también una restitución simbólica que permita la toma de conciencia sobre la historia borrada del continente.

Este movimiento, conocido popularmente como «movimiento *nappy*»⁴ pronto se refleja en un aumento de las referencias artísticas de mujeres que rompen el silencio y que trasladan su mensaje reivindicativo a ámbitos como la música, el modelaje, el cine⁵ o el deporte. Asimismo, observamos la aparición de un importante y actual corpus científico (cf., Randle, 2015; Villareal, 2017; Yakpo, 2018; Palacios, 2019; Valencia, 2019; Bela-Lobedde, 2020; Gallo, 2023), y literario⁶ (cf., Nsafau y Brun, 2017;

² Pertenecen a este contexto eslóganes como «Black is beautiful» o «Black power» que son también los nombres que adoptaron algunos de los movimientos reivindicativos.

³ La «Transición» capilar consiste en abandonar los químicos que maltratan el pelo para acoger el rizo del afro natural. Como su propio nombre indica, se trata de un camino largo que requiere paciencia y autodeterminación, pues las mujeres van cortando, a medida que crece el pelo natural, el pelo dañado por los tintes, alisados o las queratinas, hasta conseguir eliminar totalmente las consecuencias de estos productos. A diferencia del proceso progresivo de la «Transición», el «Gran Corte», más conocido como «Big chop» exige una ruptura radical, ya que las mujeres cortan de raíz todo el pelo maltratado y desrizado (Cf., Palacios, 2020). Si bien la Transición y el Gran Corte son métodos que han existido desde los inicios de los movimientos estéticos, en los últimos años la existencia de tutoriales en plataformas como *Youtube*, o comunidades virtuales formadas por mujeres de la diáspora, ha permitido un diálogo más fluido y una difusión de los conocimientos.

⁴ Acrónimo compuesto por los términos «natural» y «happy». Aunque el activismo estético nace en la década de los 70, la expresión «nappy» se populariza en torno a los años 2000, también para hacer referencia a la tendencia de dejarse el pelo al natural como acto de resistencia.

⁵ Además de un aumento de actrices que mantienen el afro en sus trabajos, observamos el nacimiento de producciones documentales destinadas específicamente a la promoción de la historia del cabello, como es el caso *The hair tales* (2022), protagonizado por referentes artísticas como Oprah Winfrey.

⁶ Además de géneros como la novela o el ensayo, en los últimos años observamos un aumento de la literatura infantil afro que pretende, con sus cuentos ilustrados y adaptados, proporcionar a los niños y niñas las herramientas para una descolonización temprana, así como los referentes con los que sus generaciones predecesoras no contaron.

Matlwa, 2020; Dabiri, 2020 y 2023; Pereira de Almeida, 2022) que pone en el centro la cuestión identitaria y que promueve el debate sobre los estragos de la colonización⁷.

De entre todas estas mujeres que alcanzan la voz y que se abren camino en medio de la revolución cultural y capilar, encontramos a Laetitia Ky⁸, una joven artista originaria de Costa de Marfil⁹ que, inspirada por los peinados tradicionales de sus ancestros, crea, con la ayuda de extensiones y alambres, sorprendentes esculturas capilares con las que realiza un trabajo de recuperación histórica de la memoria y de denuncia ante las desigualdades y violencias sexistas. Si bien las páginas que siguen estarán dedicadas a un análisis de sus figuras más reivindicativas, cabe destacar que su creación es mucho más extensa, ya que utiliza su pelo, además de como elemento político, como elemento narrativo, sirviéndole como una ilustración viva de su discurso tanto oral como escrito.

Dado que su cabello puede transformarse en cualquier objeto o mensaje que desee, encontraremos, en su amplio álbum de autorretratos¹⁰, una infinita variedad de figuras y estilos que van desde la representación escultórica de animales, accesorios de moda o personajes mitológicos, hasta las novedosas *KYbraids*¹¹. En cuanto al proceso

⁷ Como hemos indicado, en los últimos años se ha observado un aumento de publicaciones académicas y de obras literarias que abordan la temática del pelo afro. Sin embargo, las referencias científicas sobre esta cuestión en países como España —que no cuentan con una herencia académica tan extendida como en otros contextos en los que sí existe una historia de los *Black Studies*—, es relativamente escasa. No obstante, podemos destacar el trabajo de activistas y autoras como Desirée Bela-Lobedde, Lucía Asué Mbomío y Perla, cuyas aportaciones son fundamentales para una toma de conciencia.

⁸ La obra de Laetitia Ky ha despertado un ferviente interés, especialmente a nivel artístico, y ha sido objeto de numerosas publicaciones en medios de comunicación afrocentristas, como *Wikiro* (2017), *OkayAfrica* (2017) o *Afrofeminas* (2023). No obstante, a excepción de algunos artículos como el escrito por Ann-Jasmin Ullrich en 2024, la obra de Ky todavía no ha sido sujeto de demasiadas investigaciones científicas. En este sentido, nuestro trabajo pretende incorporar, al ya existente estudio sobre su obra, una nueva perspectiva que ponga en valor cómo, gracias al uso de estas coloridas y altas esculturas realizadas a partir del cabello afro —un elemento de opresión a lo largo de la historia de las mujeres negras— la artista marfileña desborda los límites de lo estrictamente visual para denunciar la situación violenta que sufren las mujeres africanas.

⁹ Como la propia autora relata, sus primeros intereses hacia el pelo y el trenzado comienzan cuando tenía apenas cinco años. Aunque vivía en Costa de Marfil, la mayoría de las muñecas con las que jugaba eran productos importados, por lo que sus *Barbies* eran blancas y con pelo liso. Para resolver este problema, Ky no dudó en comprar extensiones rizadas y pegárselas a las cabezas de sus muñecas: «J'ai dû "améliorer" ainsi plus d'une vingtaine de Barbie !» (Ky, 2023: 9).

¹⁰ Como mencionaremos a continuación, sus creaciones artísticas quedan recogidas tanto en sus perfiles en redes sociales como en su libro *Love & Justice* (2022).

¹¹ Las *KYbraids* son un novedoso estilo capilar utilizado por Laetitia Ky en muchas de sus creaciones artísticas y está caracterizado por fusionar el uso de las tradicionales telas *Wax*, cuyos colores y estampados esconden cifrados mensajes, con el arte del trenzado. Según comentó la artista marfileña en una entrevista realizada por Alisha Acquaye (2021: s.p.): «they can be transformed into bantu knots, and many different styles. Like most of my ideas, the idea came to me in a flash as I was looking at an African mask adorned with wax in a magazine. It's a fabric that we often use in fashion here and for home decor. So I thought to myself, why not hair?».

de creación de estas altas figuras, como señala Ky en su conferencia TED¹², este es sencillo e intuitivo, aunque también largo y doloroso. Sus herramientas son básicas: su propio cabello, extensiones, tijeras, alambres, y, en algunas ocasiones, adornos o telas, son suficientes para dar rienda suelta a su imaginación. El tiempo de dedicación dependerá del diseño elegido, aunque puede variar desde los cinco minutos, cuando se tratan de figuras sencillas, hasta más de cinco horas, en el caso de sus creaciones más complejas:

The process to make the sculpture is actually pretty simple. The idea comes to my head, I do a little sketch and then I just sculpt, using my natural hair, some hair extension and wire. I just wrap the braid around the wire, and then it's very easy for me to shape as I want. And in general, you know, to make the sculpture being able to stand on top of my head, the base needs to be extremely tight. So if you're wondering, is it hurtful? Yes. (Ky, 2023: 2"42')

Aunque desde 2017 comparte en redes sociales¹³ sus cientos de creaciones y reflexiones, fue en 2018, tras advertir el éxito¹⁴ y la buena acogida de una de sus series fotográficas¹⁵, cuando cambió el rumbo de sus trabajos y comenzó a utilizar el cabello como un medio de denuncia. Por consiguiente, las divertidas, inocentes y entretenidas esculturas que llenaban su perfil durante los primeros años fueron reemplazadas, en gran medida, por imágenes que contenían una gran carga de protesta, pues fue consciente de que, para ella –así como para otras muchas mujeres de pelo afro–, el cabello suponía una parte esencial de la identidad, un vínculo estrecho que conecta directamente con el pasado y el futuro y que llega a ser, incluso, como señala en una entrevista concedida a la plataforma *OkeyAfrica* «a unión of a imaginary friend and an expandable body part» (Ky, 2017: s.p).

Aprovechando su fama y el papel que juega el medio virtual en la diáspora africana, Laetitia Ky decidió continuar utilizando este altavoz, no sólo para alentar a otras

¹² El video está disponible en la web de *TED*, a través del siguiente enlace: https://www.ted.com/speakers/laetitia_ky

¹³ Podemos encontrar a Laetitia Ky en los siguientes perfiles de redes sociales: *@laetitiaky* en Instagram, *laetitiaky* en Tiktok, y *@laetiky* en X, nuevo nombre de Twitter.

¹⁴ En su charla TED (2023), Ky afirma que recibió numerosos mensajes de otras mujeres negras en los que le comunicaban que sus esculturas tenían un efecto sanador en ellas, pues veían que su relación con el afro, tan poco cuidada por la industria de la estética y el canon de belleza occidental, comenzaba a cambiar: «I started to receive a lot of messages from Black women around the world telling me that seeing my hair helped them to feel better about their hair, about their Blackness. And I realized, OK, actually, what I'm doing is pretty powerful. So maybe it can just serve a greater purpose and I can use it to advocate for change» (Ky, 2023: 4"01').

¹⁵ Esta serie de autorretratos estaba compuesta por doce imágenes que compartían una escultura capilar que representaba dos manos con las que Ky realizaba diferentes acciones. De todas, la más compartida fue una en la que las manos creadas con el pelo sostenían las gafas de la autora mientras que sus manos reales sostenían un libro.

mujeres a mantener su pelo natural, sino también para transmitir un claro mensaje de igualdad y respeto, pues, como mujer y marfileña, su propia existencia está atravesada por numerosos episodios de violencia, acoso y racismo:

So I decided to use my hair as a platform to advocate for the equity of sexes. Why this specific subject, you may ask? Because I was born and I grew up in an environment that normalized the bad treatment of women. I have my experience, many women have their experience, so it touched me a lot. And when it comes to equality of sexes, I touch a lot of different subjects (Ky, 2023: 4"21")¹⁶.

Por lo tanto, podemos confirmar que esta necesidad de defender los derechos fundamentales de las mujeres a través de su propio cabello está motivada, principalmente, por el contexto que habita, pues, como comunicó recientemente al medio francés *TV5Monde* (2023), «les types d'oppression que l'on vit en tant que femme africaine est très basé sur le corps, en Côte d'Ivoire», como se puede comprobar con la existencia de prácticas violentas como la escisión o el planchado de senos. Además, aunque desde las independencias hasta nuestros días el país ha vivido importantes cambios, Costa de Marfil continúa estando, todavía, marcada por los vestigios de la colonización francesa y por un trauma colectivo que está presente en los discursos sociales y, como se puede observar, en el propio canon estético. Por otro lado, el hecho de que la obra de Ky represente de manera tan explícita y visual las consecuencias identitarias y sociales de esta incursión occidental, así como algunos temas tabúes¹⁷ para las sociedades africanas, hace que su trabajo no sea especialmente reconocido en su país, y tampoco en el continente¹⁸.

¹⁶ Aunque la lengua materna de la autora es el francés, Laetitia Ky eligió el inglés como lengua vehicular con la intención de llegar a un público más amplio.

¹⁷ Es decir, en el contexto marfileño, como ocurre en otros tantos países, como Senegal o Camerún, la idea de «feminismo» y de progreso está ligada generalmente a la colonización, por lo que cualquier demanda que pretenda acabar con algún aspecto «cultural» o tradicional –como puede ser la poligamia o el sistema de dote– puede ser juzgado como «occidental» o «blanco». Como señalan pensadoras africanas como Fatou Sow, Amina Mama o Fatou Ndiaye, a menudo las mujeres, occidentales o africanas, que luchan contra las violencias tradicionales son calificadas como «aigries, acariâtres, éternelles frustrées, qui en général n'ont pas de conjoint à leurs côtés ; raisons pour laquelle elles se battent contre tout et tout le monde» (Ndèye, 2018: 13).

¹⁸ No obstante, podemos observar que la situación está cambiando y que la autora va abriéndose paso también entre los espacios colectivos y artísticos marfileños. Por ejemplo, del 11 de mayo al 24 de junio de 2024 tuvo lugar la exposición «Regards Contemporains» en la Galería de arte contemporáneo *Louï-Simone Guirandou Gallery*, ubicada en Abiyán. Junto al beninés Marius Dansou, que también crea magníficas esculturas que imitan el pelo, y la nigeriana Wagner Ayu, diseñadora de moda, Laetitia Ky propone una nueva mirada sobre la situación de las mujeres africanas. Los vídeos y otras informaciones sobre la exposición están disponibles en la página web de la galería: <https://www.louisimoneguirandou.gallery/en/artists/109-laetitia-ky/overview>

A pesar de que la marfileña muestra sus facetas como modelo, actriz y pintora, son sus habilidades escultóricas y creativas las que han conseguido que la belleza de las culturas africanas y las denuncias de las violencias traspasen las fronteras. Así, si bien en África su obra no es, todavía, extensamente reconocida, sí lo está siendo en países occidentales como Alemania, Italia, Francia o Nueva York, en los que sus retratos ocupan las salas de exposiciones de numerosas galerías artísticas¹⁹. Asimismo, reconocidas revistas como *Vogue* o *Elle* ponen en valor su trabajo con entrevistas y reportajes²⁰, al mismo tiempo que prestigiosas marcas como *Marc Jacobs* o *Giuseppe Zanotti* le ofrecen colaboraciones de las que resultan imágenes en la que ella misma y su pelo interactúan con los productos promocionados (cf., Abad, 2021).

En 2023²¹, gran parte de su creación queda recogida bajo el título de *Love & Justice. Une aventure artistique, féministe et engagée*, un libro publicado en Francia (Ediciones EPA) y en Estados Unidos (Princeton Architectural Press), en el que la artista marfileña expone más de 150 variedades de peinados, todos ellos repartidos en coloridos, envolventes y desenfadados retratos. A través de estas esculturas, acompañadas de profundas reflexiones, Laetitia Ky nos transmite el orgullo que siente por sus orígenes y lanza un mensaje de lucha dirigido a aquellas mujeres africanas cuyas vidas están atravesadas por múltiples opresiones. Así, en este libro ilustrado —que funciona a modo de ensayo fotográfico—, la autora reivindica la belleza afro y nos sumerge, desde la primera página, en un viaje identitario que comienza con la celebración de una herencia cultural y de unos valores que sobrevivieron a la misión civilizadora (capítulo 1), pasa por la toma de conciencia de las injusticias y las desigualdades que enfrentan los cuerpos negros, especialmente los de las mujeres (capítulo 2), y finaliza con una reapropiación identitaria con la que transmite un mensaje esperanzador (capítulo 3). De esta manera, a lo largo de su trabajo, descubrimos que el pelo dejó de ser un símbolo narrativo para convertirse en un elemento de opresión y que, gracias a la aparición de un fuerte movimiento social, está volviendo a recuperar su poder.

Con todo, en las siguientes páginas se propone, en primer lugar, una revisión de la significación que el pelo afro ha tenido en la época precolonial, colonial y poscolonial al funcionar como un elemento narrativo para, posteriormente, reflexionar sobre el lenguaje visual utilizado en la distintiva obra de Ky.

¹⁹ Algunas de las exposiciones tuvieron lugar en la galería «LIS10 Galery Alezzo Paris», situada en Nápoles (marzo-mayo de 2023 y marzo-junio de 2024) y en la Plaza de la Bastilla, en París (septiembre-octubre 2023).

²⁰ Algunos de los reportajes destacan el uso que la autora hace de su cabello y la consiguiente reivindicación de los cánones de bellezas negros, como por ejemplo «Instagram artist Laetitia Ky makes powerful art with her hair», publicado por el medio de comunicación *Elle* en 2017, o «These 5 women are living works of arts from their neon braids to natural hair sculptures», publicado en *Vogue* en 2018.

2. El pelo como herencia cultural: una mirada al pasado

Entre las particularidades que hacen de África un continente diverso y plural, se encuentra la gran variedad de pueblos y etnias con sus respectivos ritos, usos y costumbres. Entre estos valores y modos de vida «en voie de disparition» (Ky, 2023: 25) que son homenajeados en la primera parte de la obra de Laetitia Ky, encontramos el culto a la naturaleza, las expresiones artísticas como las danzas tribales, la música o el uso de máscaras. De todos ellos, sin embargo, destacaremos el arte del trenzado del cabello, una práctica que da sentido a todas sus creaciones y con la que nos recuerda que, en las sociedades precoloniales, antes de que el privilegio blanco tintara las experiencias de vida de las mujeres del continente, el pelo tuvo un papel fundamental como organizador social:

Les cheveux jouaient un rôle culturel majeur dans les sociétés précoloniales. Selon les cas, la coiffure pouvait servir à communiquer des informations importantes sur l'identité d'un individu, comme sa religion, sa fortune, son âge, sa classe sociale, sa tribu ou son appartenance ethnique, ou encore son statut social. La chevelure renseignait également sur la fécondité et la vitalité : plus elle était abondante, plus une personne était perçue comme fertile, robuste, saine et puissante (Ky, 2023: 62).

Además, se le asociaban connotaciones divinas y, en algunas culturas, «plus ils étaient longs, plus on était censé être réceptif aux messages des divinités et autres entités spirituelles» (Ky, 2023: 62). En este sentido, el trenzado era considerado una actividad sagrada que solo podía ser realizada por la propia dueña del cabello o por alguien de confianza, pues como afirma Enma Dabiri en su ensayo *No me toques el pelo: origen e historia del cabello afro* (2023), la intervención de manos ajenas y desconocidas en el cabello podían inferir actos de brujería o transmitir malas energías.

Teniendo en cuenta la importancia que se le concede al pelo y que este se establece como una «forma visual del lenguaje» (Dabiri, 2023: 41), las maneras de hilar y jugar con los mechones, como se puede observar en las reproducciones de peinados precoloniales que realiza la artista marfileña, iban mucho más allá de simples formas de trenzado, como ocurría en pueblos como los Magbetu²² (figuras 1 y 2) o los Wangara²³ (figura 3):

²² El pueblo *Magbetu*, grupo étnico ubicado mayoritariamente en la República Democrática de Congo, se caracteriza por sus cabezas alargadas. Tradicionalmente, desde pequeños/as, la cabeza y el pelo de los habitantes eran cubiertos y apretados con telas que se iban cambiando hasta lograr la deformación craneal. Esta práctica, también llamadas «lipombo», era un símbolo de clase, belleza, poder e inteligencia.

²³ Los *Wangara* fueron un subgrupo Soninke que se extendía por África Occidental.

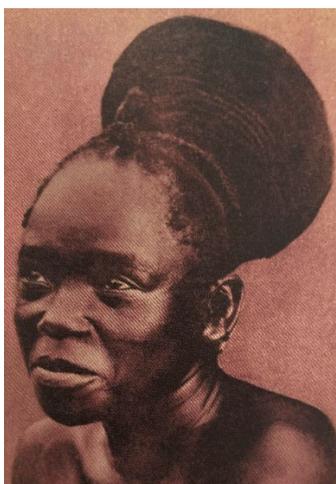


Figura 1: «Femme mangbetu 1920-1940»
(Ky, 2023: 55)



Figura 2: Recreación del peinado mangbetu
(Ky, 2023: 60)

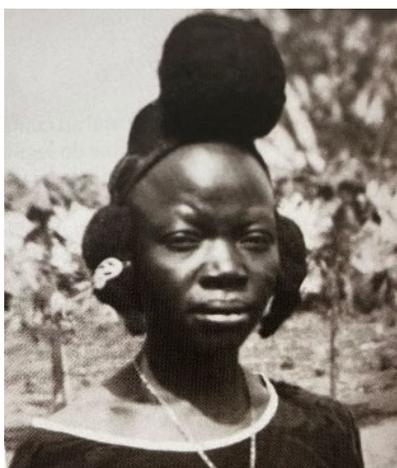


Figura 3: «Femme wangara, 1928-1936»
(Ky, 2023: 52)

Este rasgo distintivo, como no podía ser de otra forma, captó inmediatamente la atención de los primeros europeos que invadieron el África Occidental, que no dudaron en llenar sus diarios de abordaje con descripciones detalladas de aquellas impresionantes formas de ornamentar las cabezas. Como ocurrió en el resto de colonizaciones en las que el europeo visualizó formas de vida nunca antes vistas en los países de origen, y con el objetivo de trasladar de la manera más visual posible lo que sus ojos percibían, las descripciones de los peinados que recogen sus cuadernos se basan en comparaciones con objetos o imágenes occidentales, como «guirnaldas», «crines de caballos» o «nudos», de forma que podamos imaginar, de la manera más fiel posible, cómo era la realidad. Así, tras el estudio de la obra de John Green y Thomas Astley (1745), en la que recogen los primeros viajes al continente africano, Enma Dabiri (2023) señala que:

Al descubrir a los *wolofes*, en la zona sur del río Senegal, leemos: «Ambos sexos van descalzos y sin tapar, pero se tejen el pelo con tirabuzones preciosos, que se atan con nudos diversos, aunque lo tengan corto. Algunos dejan que les crezca el pelo largo y lo trenzan como las crines de un caballo y le ensartan cuentas de corales o alargadas. Muchos (sobre todo río arriba) llevan sobre la coronilla una buena cantidad de cascabeles». Las mujeres paúles «gustan del ámbar amarillo, con perlas de oro o cristal de ese color: hacen guirnaldas y nudos con ellas y adornan así retazos de algodón, que se enganchan en el pelo y lucen muy vivaces y refinadas» (Dabiri, 2023: 81).



Figura 4: Recreación de peinado tradicional ornamentado
(Ky, 2023: 54)

Sin embargo, estas majestuosas esculturas, decoradas con cuentas, conchas y otras piezas de orfebrería, reinterpretadas por Laetitia Ky en numerosas ocasiones, como se puede observar en la figura 4, vieron su fin con el comercio de esclavos, momento en el que se produce la ruptura identitaria y el borrado cultural de la población africana. Como analiza Kinvi (2012), tan pronto como eran capturados y antes de cruzar la puerta de no retorno²⁴, los esclavos y esclavas ya eran despojados de cualquier signo que pudiera hacer referencia a su cultura, estatus social o tribu de pertenencia, comenzando así un proceso de deshumanización que abrirá una brecha irreparable entre la población blanca dominante y la población negra dominada:

²⁴ De forma metafórica, se conoce como «Puerta del no retorno» a los enclaves de África desde donde partían los barcos llenos de esclavos con destino al Nuevo Mundo. Una de estas puertas se encuentra en «La Maison des Esclaves», en la Isla de Gorée, (Senegal) donde se situó, durante más de tres siglos, uno de los mercados de esclavos más grandes del continente. En el año 2000, se construyó en Benín un monumento que, con el mismo nombre, conmemora a los millones de personas esclavas que cruzaron el Atlántico.

En mettant à nu, au sens propre du terme, les déportés nous avançons que les négriers accomplissent un travail de « décivilisation » du sujet. En étant nu sur le bateau, le déporté comprend inconsciemment que l'éducation corporelle (et tout ce qui a été reçu de la part de la civilisation, de l'espèce humaine, son héritage) n'est plus viable au contact du Blanc. En enchaînant les déportés, les négriers visent leur chosification, la transformation du « Je » en « ça ». L'enchaînement est alors conçu comme travail de désidentification (Kinvi, 2012 : 10).

Así, arrancados de sus tierras natales, los pasajeros de los abarrotados barcos negreros descubren en este momento una violencia cuyo origen está en la pura existencia del yo, pues el principal motivo de discriminación y subyugación fue el color de la piel que tenían adherido a sus cuerpos, las espirales encaracoladas que crecían de sus cabezas y toda una serie de modos de vida y costumbres que, paradójicamente, a ojos del colonizador recién llegado al continente, eran consideradas extranjeras, exóticas y, por lo tanto, salvajes. En este sentido, y como vuelve a señalar Kinvi (2012:11), «dans cette souffrance irreprésentable, la seule réponse qu'ils obtiennent de la part de leurs oppresseurs est: "Tu souffres parce que tu es et tu souffriras tant que tu seras"». Por lo tanto, aunque la población esclava que llega al Nuevo Mundo no experimenta la muerte física, sus cuerpos desnudos, sus cabezas rasuradas, sus pieles heridas y sus identidades negadas les sumergen en un proceso de duelo en el que, además de llorar las múltiples pérdidas humanas que tienen lugar durante los eternos viajes, lamentan una cultura perdida, una lengua materna prohibida y, sobre todo, una humanidad insensibilizada.

Entre las personas negras esclavizadas en las plantaciones existían diferentes privilegios y opresiones que se establecían en función de la tonalidad de piel. En este sentido, como señala Tracey Owens (2006: 26) en su investigación, aquellas mujeres que tenían la piel más clara o rasgos europeos, como, por ejemplo, un cabello ondulado o liso, «tended to be house slaves and those Black women with darker-skin hues, kinky hair, and broader facial features tended to be field slaves», siendo este el momento en el que comienza a fraguarse la idea de que cualquier acercamiento al canon occidental supone un acceso a los privilegios antes negados²⁵. Como consecuencia, el discurso

²⁵ Este colorismo, tan común durante la época colonial, puede observarse de manera clara con la teoría desarrollada por Moreau de Saint-Méry, un colono criollo que clasificó los colores de la negritud en función de los matices, quedando recogidos en su *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue* (1776). Así, según esta ideología, cada individuo estaría compuesto por 128 partes, de manera que una persona negra tendría esas 128 partes negras y, por contraste, una persona blanca estaría compuesta de 128 partes blancas. Sin embargo, entre estos dos extremos, y como consecuencias de los matrimonios mixtos y las violaciones que tuvieron lugar en las plantaciones, encontramos un mestizaje: un *sacatra* tendría de 8 a 16 partes blancas, en ascendente encontramos las categorías de *griffe* (96 a 104 partes de negro y de 24 a 32 partes de blanco), *marabou* (de 80 a 88 partes de negro y de 56 a 70 partes de blanco) , *quarteron* (de 32 a 57 partes de negro y de 71 a

queda modificado y la población africana se convierte en objeto de humillación, dando así comienzo al tópico de la «holgazanería» (Dabiri, 2023: 83), que permite a los colonos justificar las infinitas jornadas de trabajo obligado como parte de la misión civilizadora. A pesar de la violencia, la resistencia se convierte en la principal arma de lucha de la población esclava, por lo que, una vez en las colonias, a principios del siglo XV, el pelo comienza a recuperar, poco a poco, su función comunicativa, sirviendo, esta vez, como estrategia de supervivencia tanto para las mujeres como para los hombres que trabajaban de manera forzada en las plantaciones.

En sus constantes salidas a los campos, los esclavos observaban con quietud la orografía del terreno: el entorno, el paisaje, la presencia de montes, riachuelos, bosques y ríos, con el objetivo de cartografiar un posible mapa de escape en las cabezas de las más pequeñas. De esta forma, los peinados se convirtieron en una manera sutil de crear y difundir secretamente las rutas de huida hacia la libertad y los puntos de encuentro que permitían a los esclavos escapar del control de los amos, una «geo-grafía trazada en el cuerpo» (Quiñonez, 2022: s. p.) que ha sido recuperada en las últimas décadas por artistas como Laura Quiñonez o el fotógrafo nigeriano J.D. Okhai Ojeikere.

Del mismo modo, y como confirman Márquez y Mercerón (2015: 94) en su artículo sobre la construcción y fortalecimiento de la identidad cultural en Abya Yala, los apretados rizos de sus cabezas servirían para algo más que para trazar mapas de fuga, pues:

En sus cabellos enredados, las esclavas escondían pepitas de oro que lograban escarbar en su trabajo en la minería durante la colonia. También escondieron en su capilaridad semillas que después sembraron en el que sería su pueblo, garantizando de esa forma la seguridad alimentaria para la comunidad.

Siguiendo en la misma línea de reformulación del uso y sentido del peinado, nos gustaría señalar la conocida como «Loi Tignon», una ley que obligaba a las mujeres de Luisiana a llevar un turbante con el que cubrir sus melenas. La razón no era otra que los temores de las mujeres blancas a que los peinados, a veces decorados con plumas y de alturas elevadas, fueran una provocación para sus maridos (Palacios, 2020: 2). Así, a pesar de que la ley se promulgó para estabilizar el orden social y evitar las distracciones que provocaban sus cabezas rizadas, esta no surtió efecto, ya que, las mujeres africanas, caribeñas y criollas, caracterizadas por su resiliencia y su capacidad de adaptación, aprovecharon la situación para transformar la restricción identitaria en un orgullo cultural, fabricando y decorando con joyas y coloridas telas los extravagantes pañuelos y turbantes con los que se cubrían. Finalmente, este mandato vio su fin en 1800, pero la

96 partes de blanco), *métis* (de 6 a 27 partes de negro y de 104 a 112 partes de blanco), *mamelouc* (de 8 a 12 partes de negro y de 116 a 1120 partes de blanco) *quarteronne* (de 4 a 65 partes de negro y de 122 a 124 partes de blanco) y, por último, *sang-mélé*, que sería la categoría más cerca al blanco y, por lo tanto, el grupo que más facilidades y privilegios recibía.

repercusión fue tal que, todavía hoy, los tocados siguen siendo una opción de estilismo con la que rinden homenaje a sus raíces africanas.

Todo lo expuesto hasta ahora vendría a confirmar que, tal y como afirma Ngũgĩ Wa Thiong'o a lo largo de su ensayo *Descolonizar la mente* (2015), la colonización nunca fue un proceso únicamente territorial ni acabó con las independencias de las colonias, pues, a partir de entonces, la textura capilar se convirtió en el principal rasgo de negritud, por encima, incluso, del color de piel. Prueba de esta discriminación son las diferentes verificaciones que permitían o excluían la presencia de población negra en espacios públicos, como el método del lápiz en Sudáfrica, con el que la raza era determinada en función de si el objeto se quedaba sujeto al pelo o si pasaba sin atascarse (Dabiri, 2023: 22).

El resultado de estas segregaciones raciales fue la progresiva configuración de un lenguaje, todavía vigente, que manifiesta las representaciones discriminatorias del pelo afro, como demuestran los términos «Good/Tall hair» frente a «bad hair» en inglés, «bel chivé» frente a «ti chivé» en criollo, o «pelo bueno» en oposición a «pelo malo» en español (Gordien, 2019: 3). Sin embargo, esta dicotomía del lenguaje no es un hecho aislado o puntual, sino que tiene su origen en un sistema racista, binario y patriarcal que establece una serie de esquemas de poderes –principalmente de clase, raza y género– que se interseccionan y provocan que los segundos términos de binomios como «hombre/mujer»; «blanco/negro» y «bueno/malo», queden subordinados a los primeros. Así, la asociación «pelo liso = pelo bueno» frente a «pelo afro = pelo malo» invita a muchas mujeres afrodescendientes a modificar²⁶ la textura de sus cabelleras para poder entrar en un canon aceptado y, por lo tanto, recibir un trato privilegiado, pues «la polaridad blanco-negro como expresión de lo puro y lo impuro, lo celestial y lo demoniaco, quedó fijada en la estructura mental del mundo occidental, influyendo en la percepción y en las relaciones interculturales establecidas» (Valencia, 2019: 47).

Los alisadores y ungüentos que, creados a partir de componentes químicos abrasivos y perjudiciales para la salud, aseguran el desrizado del afro y, por ende, un acercamiento al privilegio, no tardan en aparecer. Es también en este contexto, en el que las mujeres afrodescendientes o africanas sufren la caída capilar y el daño del cuero cabelludo como consecuencia de la ausencia de remedios naturales y de la mala alimentación, en el que aparece Sarah Breedlove, más conocida como Madame C.J. Walker, una figura fundamental para la recuperación identitaria de las mujeres negras. No obstante, aunque su nombre sea el más sonado al hablar de productos capilares específicos para el cabello afro²⁷, la mujer que inspiró su mercado fue Annie Turnbo Malone,

²⁶ Este comportamiento de auto-rechazo –que conduce a las mujeres a modificar, encubrir o disfrazar el físico para ser aceptadas y entrar en el canon eurocéntrico para así vivir menos opresiones– es llamado por Jones y Shorter Gooden (2003) el «Complejo de Lily» [The Lily Complex] (*cf.*, Owens, 2006).

²⁷ Tal fue la repercusión de esta mujer en su época que, recientemente, la historia ha sido llevada a la pantalla con la serie de televisión *Madame C.J. Walker. Una mujer hecha a sí misma* (Netflix, 2020).

creadora de los primeros alisadores sin efectos secundarios o, al menos, sin tantos como los productos utilizados hasta el momento.

Madame C.J. Walker destacó por su famoso y efectivo «crecepelo» (Figura 5), también conocido como «Sistema Walker», una gama de productos que garantizaba el rápido crecimiento del cabello y cuya estrategia de venta funcionaba con un eficaz y visual sistema de marketing con el que ponía en práctica «la perspicacia de los comerciantes de África occidental de los que descendía» (Dabiri, 2023: 125).

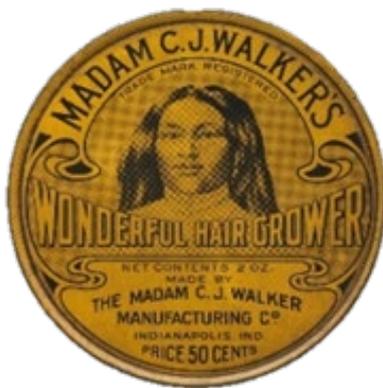


Figura 5: Imagen del crecepelo de Madame C.J. Walker

En una época en la que las reglas sociales iban en contra de toda la población afrodescendiente, su negocio no solo aumentó la autoestima de las mujeres de la época, sino que también les ofreció puestos de trabajo, labrando una fuente millonaria de ingresos que la convertirían en la primera mujer negra de Estados Unidos en poseer una fortuna y, por supuesto, en ser un claro referente de empoderamiento para miles de mujeres: «El hecho de que Walker, una mujer de piel oscura con rasgos inequívocamente africanos, hubiese conseguido resultados milagrosos también contribuyó a generar una auténtica fe en los productos» (Dabiri, 2023: 127). No obstante, y a pesar de los beneficios que estos productos tenían en la autoestima de las mujeres, el imperio Walker y el aumento de uso de tenacillas también supuso una perpetuación inevitable de la dicotomía del lenguaje mencionada anteriormente en la que el pelo liso se situó como un objetivo a alcanzar. Lo que está claro es que, en cualquier caso, la existencia y el trabajo de estas dos mujeres pioneras en la industria del estilismo afro marcaría un antes y un después en la creación, uso y venta de los productos alisadores.

Actualmente, más allá del coste económico y de la dificultad que supone el acceso a estos productos en aquellos países en los que la mayoría de la población es blanca, es necesario tener en cuenta que estos químicos corrosivos –pues ningún producto alisador está libre de ellos– pueden provocar, como señala Villareal (2017), graves daños tanto a nivel físico como mental, pues, además de las innegables quemaduras del cuero cabelludo, costras, calvicie, caída o debilitamiento del cabello, las mujeres sufren secuelas psicológicas irreversibles. En este sentido, y dado que el racismo es un

problema estructural, la discriminación se da en muchas ocasiones dentro del propio continente por parte de personas que también poseen un pelo afro. Prueba de ello son episodios como el que tuvo lugar en un instituto de Sudáfrica²⁸ que, aún en 2016, obligaba a las niñas a alisarse el cabello ante la idea de que el afro es inapropiado y sucio. Un suceso similar es el que denuncia la artista marfileña en su obra en la que señala que, en su escuela en Costa de Marfil, las niñas y niños estaban obligados a rasurarse la cabeza por cuestiones higiénicas, una práctica cuestionable que nos recuerda al despojo identitario de la época esclavista:

À l'école, si on oubliait de se raser la tête, on n'avait pas le droit d'entrer en classe. Parfois, on nous infligeait même des punitions humiliantes : un professeur pouvait ainsi prendre des ciseaux et nous couper des mèches n'importe comment devant tout la classe. Je détestais cela. J'étais amoureuse de mes cheveux : ils faisaient partie de mon identité et exprimaient ma personnalité (Ky, 2023: 47).

Estas represiones cotidianas soportadas en el tiempo, así como la presencia constante de un canon blanco en series de televisión, juguetes o anuncios publicitarios, acaban haciendo mella en las niñas, provocando la configuración de una subjetividad fragmentada que las incita, además de a someterse a estos tratamientos dolorosos y peligrosos, a aborrecer, rechazar y desconocer cualquier asunto relacionado con el cuidado y mantenimiento del afro: «Je ne savais même pas que je pouvais porter mes cheveux au naturel. Je n'avais aucun exemple montrant que c'était possible. Même les poupées de mon enfance étaient blanches et avaient des cheveux raides» (Ky, 2023: 47).

La perpetuación de este discurso que sitúa lo negro como «lo malo» y al pelo afro como «el feo» (Palacios, 2020: 13) se puede observar de forma clara en el *Hair Typing System* (Figura 6), un sistema de clasificación del cabello creado en la década de los 90 por el conocido peluquero estadounidense Andre Walker:

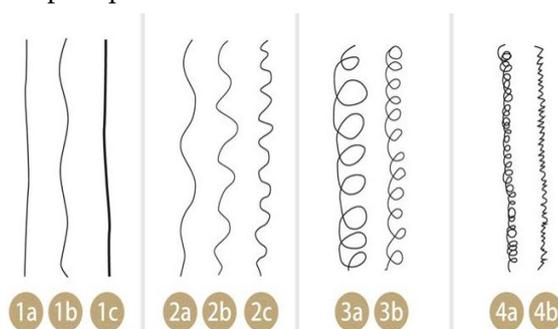


Figura 6: *The Hair Typing System*, por Andre Walker

²⁸ Según reportan diferentes medios informativos (*The Guardian*, 2016), así como las investigaciones posteriores (Alubafi, Ramphalile, Rankoana & Carter, 2018), este acto discriminatorio tuvo lugar en 2016 en el instituto Pretoria High School Girls de Sudáfrica, un prestigioso centro educativo que, en otros tiempos, fue consagrado únicamente a personas blancas.

Según esta categorización, el primer tipo de pelo sería el liso, que se divide en otras tres subcategorías (1a, 1b, 1c); lo mismo ocurre con el tipo 2 (cabello ondulado), el tipo 3 (el cabello rizado) y el tipo 4 (cabello afro). Aunque se trata de un sistema que sigue vigente y que sirve de apoyo a las mujeres que pretenden recuperar la textura natural del cabello, esta jerarquización de la diferencia, en la que el pelo de mujeres blancas se sitúa en la parte superior de la escala, mientras que el pelo de mujeres negras se sitúa en la parte inferior, recuerda al racismo científico y al determinismo biológico que justificó, durante siglos, la colonización del continente africano (*cf.*, Arrechea, 2019).

Además de los adjetivos «bueno» y «malo», a lo largo de las décadas se le han asociado al pelo afro una serie de significantes peyorativos como «informal», «apelmazonado», «descuidado», «sucio», «indomable» o «salvaje», que acentúa, aún más, la idea de que, para poder librarse del trato discriminatorio, es esencial acercarse al Tipo 1 de la clasificación. Por el contrario, al pelo liso se le asocian calificativos como «suave», «formal», «bonito» o «reluciente». En este sentido, es fundamental recordar que, como afirma Elvira Swarch (2023), el habla no es un acto inocente, pues el lenguaje tiene la capacidad de modificar la realidad social, algo que se puede observar en que «la idea profundamente enraizada de que el pelo de las mujeres negras hay que «manejarlo» funciona como una poderosa metáfora del control social sobre nuestros cuerpos a un nivel tanto micro como macro» (Dabiri, 2023: 15).

Como también señala la autora irlandesa en otro ensayo publicado en 2020 titulado *Twisted: The tangled history of black hair culture*, el resultado de esta historia del cabello que ha ocupado las páginas anteriores es que, tanto niñas como mujeres adultas, conviven con una eterna esperanza de poder modificar su textura capilar para entrar en la «norma», es decir, en el marco de lo socialmente aceptado:

By contrast, my hair was a constant source of deep, deep shame. I became fixated on it, imagining that, if it just looked «normal», I, too, might be normal. I wept myself to sleep most nights between the ages of eight and ten, desperately imploring the nighttime to work its magic and by morning to have transformed my tight, picky coils into the headful of limp, straight hair I rightly deserved. But yeah. That didn't happen. With hindsight, I can say, «Thank God» (Dabiri, 2020: 30).

3. El cabello como nueva arma de denuncia

Si, como hemos visto hasta ahora, el cabello afro puede ser leído como una identidad o como un modo de resistencia, en los últimos tiempos, éste se ha convertido, como puede apreciarse en la obra artística de Laetitia Ky, en una poderosa herramienta de cambio. Así, observamos que, entre los cientos de páginas que componen su obra, la escultora marfileña utiliza el lenguaje capilar para concienciar al resto del mundo de otras violencias

que siguen azotando al continente africano y que afectan directamente a las mujeres, como ya hicieron numerosas autoras desde la segunda mitad del siglo XX.

Entre las pioneras que se atrevieron a romper tabúes en el ámbito literario, encontramos a la pensadora senegalesa Awa Thiam que publica, en 1978, *La parole aux négresses*²⁹. En este texto, que fue esencial para el desarrollo de las luchas femeninas en el África francófona, Thiam recoge los testimonios de mujeres que habitan diferentes países del continente, como Costa de Marfil, Guinea o Nigeria, con el objetivo de visibilizar, por primera vez, los modos de vida de las africanas dentro de las sociedades tradicionales, así como los «males»³⁰ que sufren. Sin embargo, a pesar de esta denuncia abierta, la situación en el continente africano continuó siendo crítica, y prueba de ello es que, tres décadas después de la publicación de este texto que invitaba a las mujeres a hacer uso de su principal arma de lucha –la palabra³¹–, Tanella Boni publica *Que vivent les femmes d’Afrique ?* un ensayo en el que, también sirviéndose de conversaciones con mujeres africanas, añade, a las denuncias que ya realizó Thiam a finales de siglo, otras formas de violencia, como la prostitución, las violaciones, el planchado de senos o la privatización del espacio público.

Así, tras estas dos lecturas, resulta imposible no acoger la obra de Laetitia Ky como una especie de *déjà vu* (Cuasante, 2017: 50), en la que, utilizando esta vez el poder comunicativo del cabello, se vuelven a denunciar algunas de las violencias ya manifestadas en 1978 y en 2008. Entre todas las lacras sociales esculpidas en el afro de la joven marfileña, encontramos tres que se reiteran en las obras mencionadas y que afectan de manera exclusiva, o especial, a las mujeres africanas y afrodescendientes. Estas son la mutilación genital femenina, el planchado de senos y el matrimonio infantil.

²⁹ Aunque su primera publicación date de 1978, en 2024 acudimos a una doble reedición de la obra de Awa Thiam, en un inicio editada por Éditions Denoël y presentada por Benoîte Groult. Tras la traducción de la *Parole aux négresses* al inglés y al alemán, este manifiesto feminista desapareció de las librerías francófonas a mediados de los años 80. Sin embargo, en la primavera de 2024, la editorial *Divergences*, en Francia, propone una nueva edición, esta vez con un prefacio de Mame-Fatou Niang. Al otro lado del Atlántico, en Senegal, ciudad originaria de la propia autora, la editorial *Saaraba* publica otra edición que cuenta con el prefacio de la escritora y activista Ndèye Fatou Kane. Esta necesaria actualización del ensayo fundador de los feminismos africanos, aunque llega 46 años más tarde de su primera publicación, supone un punto de inflexión en los estudios literarios y de género del África francófona.

³⁰ «Les maux des négresses» es la expresión que utiliza Awa Thiam (1978) para hacer referencia a las violencias que afectan al continente, como la Ablación Genital Femenina, la poligamia, el blanqueamiento de la piel o los ritos de iniciación.

³¹ Tras estar silenciadas durante toda la historia, Thiam considera que la palabra es la principal arma de revolución con la que abatir el sistema tradicional y patriarcal: «Prendre la parole pour faire face. Prendre la parole pour dire son refus, sa révolte. Prendre la parole agissante. Parole action. Parole subversive. AGIR-AGIR-AGIR, en liant la pratique théorique à la pratique-pratique» (Thiam, 1987: 20).

La primera de estas prácticas denunciadas, la mutilación genital femenina³² –normalmente representada con las siglas MGF– es ilustrada por Laetitia Ky (figura 7) con una escultura en la que llaman la atención tres elementos: un clítoris, una cuchilla y un río de sangre que emana con fuerza del sexo femenino. Con esta figura, además de romper un tabú en la sociedad marfileña, la autora advierte de esta tan peligrosa como dolorosa violencia hacia las niñas que, a pesar de estar condenada por ley en muchos países, se sigue realizando en numerosos rincones del continente de manera clandestina. Aunque cada una de las prácticas denunciadas por la escultora son de primordial importancia, la MGF merece, por su persistencia a pesar de los siglos y las consecuencias inhumanas que sigue teniendo en millones de niñas y mujeres, especial atención.

En cuanto a los motivos³³ que intentan justificar³⁴ esta práctica ancestral, son múltiples, como los valores religiosos, rituales de iniciación o creencias patriarcales que sostienen que es beneficioso para las mujeres que se mantengan «pures» y «virginales» (Ky, 2023: 123). Sin embargo, aunque las motivaciones difieran según el contexto en el que se practiquen, las consecuencias de este acto violento, como señaló Tanella Boni (2008 :85) son siempre «irreparables du point de vue de la santé physique, psychique et morale» e innumerables, pues, además del dolor, el sangrado intenso, la hinchazón

³² De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (2020), bajo las siglas de MGF se agrupan cuatro tipos de mutilación:

- Tipo 1: resección parcial o total del clítoris.
- Tipo 2: resección parcial o total del clítoris y labios menores con o sin escisión de los labios mayores.
- Tipo 3: También llamado «infibulación», consiste en un estrechamiento de la abertura vaginal que se sella cortando o recolocando los labios menores y mayores, con o sin resección del clítoris. Por «desinfibulación» se designa la abertura vaginal sellada de una mujer que ha sido previamente sometida a una infibulación, generalmente realizada para mejorar su salud íntima y sexual, así como para facilitar el parto.
- Tipo 4: Otros procedimientos lesivos de los genitales femeninos con fines no médicos, como la punción, perforación, incisión, raspado o cauterización de la zona genital.

(*cf.*, Organización Mundial de la Salud: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>).

³³ Así como los motivos, los orígenes de esta práctica están difusos y, aunque a menudo se haya asociado la práctica de la mutilación con la práctica de la religión islámica, esta afirmación no es correcta, como bien detallan artículos como «Corps blessés, ¿corps retrouvés ?» (2009), en el que Tanella Boni realiza una revisión de los principales discursos sobre las mutilaciones genitales femeninas pronunciados desde la segunda mitad del siglo XX.

³⁴ De acuerdo con Calixthe Beyala (1995: 87), en muchas ocasiones, la permisividad de esta actividad condenatoria no es otra que el miedo por parte de las propias mujeres, madres e hijas, a enfrentarse al entorno y a una sociedad que dicta el canon de mujer aceptado: «D’ailleurs pourquoi des mères acceptent-elles encore que leurs filles soient excisées ? Par peur du mari, de la famille, de l’entourage. [...] La peur, toujours elle, celle qui fait craindre aux femmes la pire des représailles : leur marginalisation au sein d’une communauté machiste qui n’a pas attendu pour les reléguer dans leurs coins : la cuisine».

y lesión del tejido genital, las mujeres sufren «fièvre, soucis menstruels, douleurs pendant les rapports, incapacité à éprouver du plaisir sexuel, risque d'accru de complications lors de l'accouchements, et même décès» (Ky, 2023: 123). Al limitar y reducir la vida sexual de las mujeres a la función reproductora, la mutilación supone una violación de los Derechos Humanos y del derecho de las mujeres a la autodeterminación y a la libertad, por lo que lejos de ser un «mal noir de la deuxième moitié du XX^e siècle» (Thiam, 1978: 123), continúa siendo una lacra mundial contra la que luchan una infinidad de instituciones.

Así, todavía hoy, la erradicación de esta violencia es una tarea compleja, pues continúa existiendo un doble discurso cuyas divergencias no permiten llegar a un punto en común³⁵: por una parte, encontramos el discurso cultural, que, desde una postura relativista, incluye estas prácticas como parte de las actividades y ritos que deben ser respetados por formar parte de la tradición africana. Por otra parte, existe un fuerte movimiento iniciado en Occidente –aunque defendido cada vez por más mujeres africanas–, que condena esta práctica mutilatoria que tiene como objetivo principal el control del cuerpo femenino.

A pesar de las medidas tomadas y de las campañas de concienciación que se han desplegado en buena parte del globo, de acuerdo con un actual análisis de UNICEF (2024), más de 230 millones de niñas y mujeres han sido sometidas recientemente a la mutilación genital femenina, una cifra que ha aumentado un 15% en comparación a otro estudio realizado en 2016. Asimismo, a pesar de que el mayor porcentaje se encuentra en el continente africano, no podemos perder de vista que, como señaló Sow Sibidé (1999: 56) «on trouve aussi des cas de mutilations sexuelles dans certains pays occidentaux tels que la France où vit une importante colonie d'immigrés africain et arabe». Tan solo en 2024, casi 4,4 millones de niñas –o lo que es igual, más de 12.000 niñas cada día– corren el riesgo de ser víctimas de la MGF y la infibulación en todo el mundo, una cifra desorbitada y pesimista que nos muestra que los avances están resultando especialmente lentos y que se vuelve necesaria, ahora más que nunca, una acción inmediata por parte de los dirigentes políticos y de las entidades gubernamentales que ponga fin a esta violencia que es, al mismo tiempo, individual y colectiva (*cf.*, Boni, 2009).

Por otro lado, aunque las secuelas psicológicas y el dolor físico es una huella imborrable en los cuerpos de estas mujeres, cabe mencionar que, en las últimas décadas, han aparecido innovaciones médicas destinadas a la reconstrucción total o parcial del

³⁵ El conflicto principal entre estas dos posturas reside en que, como ya se ha mencionado anteriormente, para buena parte de la población que habita en el continente africano, la eliminación de esta práctica supondría una asimilación cultural, es decir, la reafirmación de la superioridad moral de una sociedad europea que pretende borrar las trazas tradicionales calificadas como «bárbaras» y «salvajes», como ya se hizo durante la colonización (*cf.*, Mbow, 1999; Sarr, 1999).

clítoris mutilado. En el contexto francés, esta medida comienza a realizarse en 2004³⁶ gracias a la puesta en marcha de algunos hospitales y equipos médicos que descubren una práctica quirúrgica capaz de reparar los daños causados y mejorar la calidad de vida de las mujeres víctimas de la MGF (*cf.*, Villani y Andro, 2010):

Si la reconstruction chirurgicale du clitoris permet à la femme de se sentir « normale » et d'avoir un sexe « comme tout le monde ». Elle procure aussi le sentiment de se sentir « une femme à part entière ». La réparation biologique de l'organe et la reconstitution d'une apparence morphologique originelle de l'appareil génital ont le pouvoir de faire accéder à un nouveau statut. Les femmes qui ont eu recours à la chirurgie, au-delà de l'amélioration de leur vie sexuelle, se sentent légitimées à prendre leur place dans la société.

Sin embargo, el número de mujeres que pueden acceder a estas costosas operaciones es excesivamente limitado y queda reducido, en la mayoría de casos, a aquellas que habitan países occidentales. Por lo tanto, como el rostro de Ky nos trasmite, la MGF, a menudo tratada en paralelo a la circuncisión masculina³⁷, es una preocupación de primer orden que debe ser denunciada tantas veces como sea necesario hasta conseguir acabar con ella y evitar, así, las nefastas secuelas humanas y psicológicas que deja su práctica.

Otra de las violencias denunciadas por Ky es el planchado de senos (figura 8), una práctica que, aunque es menos conocida, continúa realizándose en países como Camerún. En su pelo, este procedimiento es representado con una cadena que envuelve su cuerpo y que termina con un candado que



Figura 7: «Les mutilations génitales féminines» (Ky, 2023: 122)

³⁶ La primera cirugía de reconstrucción del clítoris en Francia se realizó gracias al doctor especializado en urología Pierre Foldès, que ha formado al equipo médico de numerosos países con el fin de que aumente el número de mujeres que puedan aminorar los daños de la MGF.

³⁷ Como señalan, Thiam (1978), Beyala (1995), Boni (2008 y 2009) y otras muchas investigadoras, sociólogas y antropólogas, la escisión y la infibulación no deberían tratarse en paralelo con la circuncisión masculina, pues mientras que la segunda no conlleva mayores riesgos e, incluso, aumenta la sensibilidad sexual, las primeras implican riesgos mortales y silencia cualquier ápice de placer sexual en las mujeres. De acuerdo con Sow (1999: 21) «La circoncision masculine consiste en l'ablation du prépuce. L'opération n'entraîne aucune complication médicale, sauf si elle est pratiquée dans des conditions opératoires ou hygiéniques douteuses», por lo que, como señala Beyala (1995: 83) «l'excision ne s'équivaut pas à la circoncision mais à la castration. Si horrible que soit la castration chez l'homme, il reste néanmoins que les énuques n'avaient pas à supporter une pénétration dans leurs organes mutilés ni à accoucher».

recubre su busto en señal de protesta, pues, como la MGF, esta violencia «atteinte à l'intégrité corporelle et psychologique des femmes» (Ky, 2023: 126). De acuerdo con Monroig (2020: 9), durante la aplicación de esta técnica –que puede durar meses o años– el pecho de las niñas en edad de crecimiento es masajeador, aplastado y quemado con objetos como vendajes compresivos, piedras calientes, rodillos o espátulas, con el único fin de retrasar el crecimiento y protegerlas de las miradas masculinas, de los sequestros, de las violaciones o de los embarazos no deseados.

No obstante, de acuerdo con la autora marfileña, el planchado de senos como medida preventiva sería una respuesta egoísta «à la sexualité naissante de la jeune fille, car il vise moins à la protéger qu'à préserver «l'honneur» de la famille, qui serait remis en question si elle avait des relations sexuelles hors mariage» (Ky, 2023: 126). Asimismo, al disfrazar esta práctica de «protección», se estaría perpetuando un sistema patriarcal cuya prevención de las violencias reside en enseñar a las niñas a protegerse y no en educar a los hombres para no cometerlas.



Figura 8: «Le repassage des seins» (Ky, 2023: 127)

Por último, no podemos hablar de violaciones de los derechos de la infancia sin mencionar el matrimonio forzado infantil, interpretado en la figura 9 con la imagen de una niña que, en lo más alto de la cabeza de Ky, sostiene un peluche entre las manos en señal de inocencia y pureza, rasgo representado además con el blanco de la ropa que portan tanto ella como su escultura. Como los dos retratos anteriores, la expresión de la autora es seria, sus rasgos desafiantes muestran una mezcla de indignación y firmeza ante una práctica que, aunque se realiza en diferentes rincones del mundo, recoge sus tasas más altas, una vez más, en África Subsahariana (*cf.*, Ky, 2023).

De nuevo, es la propia familia la que ejerce la violencia, pues la principal motivación de la unión de niñas menores con hombres considerablemente mayores no es otra que la mejora económica u honoraria del clan familiar, sin tener en cuenta los riesgos que esto puede conllevar en la vida de las niñas y adolescentes, como las violaciones, los embarazos tempranos y con un alto riesgo –pues sus cuerpos no están lo suficientemente desarrollados como para acoger un embarazo– o el aumento de las probabilidades de que sean víctimas de violencia de género. Además, condenadas a seguir los roles que marca la tradición, las menores son relegadas al hogar, al cuidado de los hijos y las hijas, y son privadas, por supuesto, de cualquier tipo de oportunidad educativa. Con su escultura, además de una denuncia colectiva hacia una situación insostenible, Ky pone de manifiesto la crítica situación de Costa de Marfil, donde numerosas jóvenes, desesperadas, se suicidan apenas unos meses después del matrimonio,

denunciando que «bien que les mariages d'enfant soient illégaux, notre gouvernement ne les combat pas assez activement» (Ky, 2023: 128).

Aunque estas tres formas de violencia acostumbren a aparecer en edades tem-



Figura 9: «Les mariages d'enfants»
(Ky, 2023: 128)

pranas, sus fatales consecuencias, como ya hemos mencionado, acompañarán y marcarán a las mujeres durante el resto de sus vidas, tanto por las heridas físicas como psicológicas con las que tendrán que lidiar. En el caso de las secuelas psicológicas, el estrés post-traumático es la más común, un trastorno que aparece tras haber vivido o haber sido testigo de un suceso traumático y puede afectar gravemente a «leur vie professionnelle et leur vie privée, y compris leur rapport à leur corps et à leur sexualité» (Ky, 2023: 136). Aunque es cierto que gracias al activismo y a las campañas de concienciación la vulneración de estos derechos llega a su fin en algunas zonas desarrolladas del continente, son muchos los países que todavía continúan despojando a las mujeres de su libertad.

Además de los temas aquí tratados, Ky dibuja con su pelo otras muchas lacras del universo femenino, como el acceso a la educación (Ky, 2023: 88), la sexualización de los cuerpos femeninos (Ky, 2023: 96), los derechos reproductivos (figura 10), la violencia obstétrica (figura 11), la cultura de la violación (figura 12), la violencia doméstica (Ky, 2023: 130) o la educación sexual (Ky, 2023: 103, 180-184). Aunque cada escultura es diferente, la mayoría de estos retratos mantiene una expresión seria y sorprende, especialmente, la manera con la que la artista consigue guardar el rostro inerte, la mirada firme y, en muchas ocasiones, los brazos pegados al cuerpo en señal de inacción o inmovilidad.



Figura 10: «Les droits reproductifs»
(Ky, 2023: 101)



Figura 11: «Les violences obstétricales». (Ky, 2023: 133)

No obstante, la obra de la artista marfileña no solo denuncia la situación a la que continúan enfrentándose las mujeres africanas, sino que, como ya adelantamos, también abre la puerta a la esperanza con la que Elena Cua-sante (2017: 53), tras analizar los escasos avances producidos entre la obra de Thiam (1978) y la de Boni (2008), cerraba su artículo en 2017: «Esperemos que esta actitud inconformista y valiente tenga frutos más visibles y conduzca a una situación más justa para las mujeres africanas sin que para ello tenga que pasar demasiado tiempo: en cualquier caso, no otros treinta años». Gracias a Laetitia Ky podemos confirmar que no será necesario esperar otros treinta años para vislumbrar los primeros rayos de esperanza, pues las semillas del cambio que se plantaron tras las independencias de las colonias comienzan, por fin, a dar sus primeros frutos.

Así, si según Césaire (1946), –y como se ha podido comprobar con las obras de los y las intelectuales africanas y afrodescendientes–, la literatura es un *arme miraculeuse* con la que luchar contra las injusticias y el racismo, el pelo también puede serlo. De esta forma, al utilizar sus habilidades de trenzado para celebrar un despertar colectivo, el capítulo final de la obra de Ky nos permite ser optimistas e imaginar un futuro esperanzador en el que las mujeres y niñas africanas dejen de estar sometidas a las garras de la tradición y de las leyes patriarcales.



Figura 13: «Notre opinion, notre voix»
(Ky, 2023: 185)

única» (2018: 13"36'):



Figura 12: «La culture du viol»
(Ky, 2023: 117-121)

Como bien representa la figura 13, retrato en el que Laetitia Ky levanta los brazos, ahora libres, en señal de independencia y emancipación, esta toma de conciencia supone una ruptura de las cadenas y de los yugos que aprisionan a las mujeres, la mayoría del tiempo infantilizadas por un sistema paternalista que hace caso omiso a sus voces y sufrimientos. Al producirse esta trasgresión del orden eurocéntrico, las africanas y afrodescendientes comienzan a ocupar el lugar que les corresponde, a tomar la palabra y a contar la historia desde la voz de las protagonistas, poniendo fin a la violencia epistémica, a la otredad y a lo que la nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie llama «la historia

I've always felt that it is impossible to engage properly with a place or a person without engaging with all of the stories of that place and that person. The consequence of the single story is this: It robs people of dignity. It makes our recognition of our equal humanity difficult. It emphasizes how we are different rather than how we are similar.

Frente a las violencias físicas y psicológicas abordadas en los capítulos anteriores, Ky aboga en sus últimas páginas por una sociedad en la que la mujer sea dueña de su propio cuerpo y tenga pleno control sobre su sexualidad. Del mismo modo, frente a los roles de género tradicionales y a las maternidades impuestas, la autora marfileña apuesta por un futuro en el que tener hijos sea una opción deseada, elegida, voluntaria e informada, sin violencias durante el proceso y en el que la interrupción del embarazo pueda ser una alternativa segura. Como transmite metafóricamente en la figura 14, Laetitia Ky aspira a la obtención de una independencia –tanto social como económica– que permita a las mujeres construir su propio hogar, con sus propias reglas y en el que no tengan que rendir cuenta a la sociedad por sus decisiones, algo que normalmente no ocurre, pues «quoique qu'elle accomplisse dans sa vie, une femme africaine qui ne s'est pas mariée ou n'a pas eu beaucoup d'enfants est vue comme sans valeur ou incomplète» (Ky, 2023: 185).

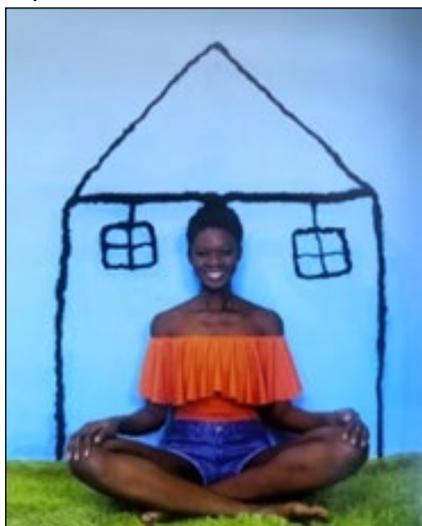


Figura 14: «Réexaminez vos relations»
(Ky, 2023: 199)



Figura 15: Sin título [imagen que cierra la obra]
(Ky, 2023: 220)

Es por ello por lo que, con la esperanza de habitar un mundo en el que las mujeres tengan igualdad de oportunidades independientemente de su lugar de nacimiento, Ky llena las últimas páginas de su libro con retratos coloridos, gestos apacibles, sonrientes y decididos, con los brazos en alto en señal de revolución y determinación, como bien representa la figura 15. Como portavoz de una generación dispuesta al cambio, la autora anima a las mujeres africanas, como el propio título de su obra indica, a llenar de *amor y justicia* cada palabra, cada gesto y cada acción, pues tan solo a través

de estos sentimientos, que funcionan como motor de las sociedades, se puede iniciar un verdadero cambio:

En tant que femmes et citoyennes du monde, nous sommes plus que prêtes à unir nos voix en un chœur puissant et implacable. Prêtes à défier le statu quo dans tous les aspects de notre vie, de l'industrie de la beauté à notre gouvernement, en passant par notre propre famille. Prêtes à faire reconnaître notre vraie valeur et à irradier notre lumière. Puissiez-vous être un flambeau d'amour et de justice dans toutes vos paroles et toutes vos actions. Et souvenez-vous que vous n'êtes pas seule (Ky, 2023: 220).

4. Conclusión

A modo de conclusión, y tras examinar la situación de las mujeres en África a través de las figuras mencionadas, podemos confirmar que el cabello afro tiene una dimensión política y que, como ocurría en la época precolonial y ha continuado ocurriendo tras las independencias, tiene la capacidad de transmitir una posición social e ideológica. Así, además de rendir homenaje a todas las generaciones de mujeres que han luchado por poder llevar el pelo de forma natural, sin turbantes ni químicos, la artista ha logrado crear esculturas sorprendentes que cuentan por sí mismas la historia de un continente marcado por la tradición y la supremacía blanca. Es innegable que las consecuencias de la colonización siguen latentes y que el racismo es una cuestión estatal y estructural, pero gracias a estos trabajos de recuperación histórica y a la, cada vez mayor, presencia de mujeres africanas y afrodescendientes en el espacio público, se lleva a cabo un proceso de recuperación, reformulación y reconciliación con una identidad negada y maltratada.

Como señala Bela-Lobedde (2020: 140), se vuelve fundamental una «política del pelo afro» en la que, por fin, se reconozca el cuerpo, y más concretamente el cabello, como una fuente de resistencia y acción, así como un lugar central en la lucha anticolonial y antirracista, pues la aceptación de un modelo estético diferente al occidental que cuestiona nociones etnocentristas como el tiempo, la belleza o el género, se convierte en el primer paso hacia la descolonización de las mentes. De hecho, como señala la autora marfileña Tanella Boni (2008: 19), incluso los salones de belleza constituyen un espacio clave en el desarrollo y la independencia de las mujeres, pues se tratan de lugares muy frecuentados en los que «les africaines parlent librement de leur vie même si le coiffeur qui ne manque aucun mot de la conversation est un homme. Là, elles refont le monde, se racontent des anecdotes, échangent des recettes de cuisine et toutes sortes d'idées pratiques».

En este sentido, el trabajo de Laetitia Ky, y más concretamente *Love & Justice* (2023), se convierte en una obra indispensable para comprender la situación de las mujeres en las sociedades africanas actuales y las diferentes luchas en favor de sus libertades y derechos que se están llevando a cabo. Al mismo tiempo que reivindica los

movimientos activistas, la joven promesa artística se convierte en un referente fundamental para que, tanto niñas como adolescentes crezcan apreciando su pelo afro como una virtud y no como la lacra social que el canon de belleza dominante se empeña en transmitir. Del mismo modo, aunque algunos de los temas que expone ya han sido analizados y denunciados por otras mujeres africanas a lo largo de las últimas décadas, lo que hace novedoso y destacable el trabajo de Ky es el uso de un lenguaje visual –las diferentes esculturas– creado a partir de un elemento identitario históricamente negado –el pelo afro–, configurando así una doble reivindicación.

Es decir, por una parte, realiza una contribución actual y fresca a los activismos afro y al movimiento *nappy*, cuyo objetivo es promover la aceptación del cabello natural y resistir ante los cánones occidentales, y, por otra, es su propio pelo el que le sirve como elemento creativo para denunciar otras tantas violencias sufridas por la comunidad negra, en general, y las mujeres africanas, en particular. El resultado del proceso reivindicativo y de la difusión de la obra es, de momento, alentador: además de una toma de conciencia a nivel universal sobre la situación crítica de aquellas mujeres que viven todavía entre la tradición africana y la modernidad de unas culturas asimiladas, sus retratos y esculturas son una invitación a descubrir la historia de un continente cuya herencia comienza, para la mayoría de la población, en el siglo XV.

En este sentido, no hemos de olvidar que lo que motivó a Laetitia Ky a crear estas majestuosas obras de arte parlantes, además de una situación individual y colectiva de extrema violencia, fueron las imágenes de los peinados que sus ancestras portaban en el África precolonial. Esto nos demuestra que, como también han propuesto otras autoras del África francófona en los últimos años –como Léonora Miano y su ensayo *L'autre Langue des Femmes* (2021)– la reconstrucción de las sociedades africanas debe pasar, forzosamente, por una mirada al pasado que nos permita comprender y conocer la historia robada de un tiempo en el que las mujeres habitaron los espacios con otras opresiones, aunque también con otros privilegios.

Hoy, la voz de Laetitia Ky, así como sus altas y sorprendentes esculturas, están dando la vuelta al mundo, transmitiendo un mensaje de fuerza y empoderamiento con el que sentencia que el silencio ya no tiene cabida en el continente africano y tampoco en la vida de las mujeres negras. Como la marfileña señaló en el contexto de su exposición acogida en la popular Plaza de la Bastilla de la capital francesa, el arte es una herramienta esencial de cambio que incluye un mensaje transformador: «J'ai pensé que toute forme d'art, que ce soit revendicateur ou non, est une expression. Ça dit quelque chose. Ça raconte quelque chose. Ça signifie quelque chose» (Ky, 2023: 1"55').

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, Paloma (2021): «Las esculturas capilares de esta activista africana han conquistado a Marc Jacobs y a Giuseppe Zannotti». *Vogue Spain*. 5 de marzo. URL: <https://www.vogue.es/belleza/articulos/laetitia-ky-activista-capilar-pelo-afro>.
- ACHARD, Pascale (2023): «Exposition : Laetitia Ky, reine des sculptures capillaires». *TV5Monde, Afrique*. URL: <https://afrique.tv5monde.com/information/exposition-laetitia-ky-reine-des-sculptures-capillaires>.
- ADICHE, Chimamanda (2018): *The danger of a single history*. Conferencias TED. [Vídeo]. URL: <https://www.ted.com/talks/chimamandangoziadichiethe-danger-of-a-single-story/-transcript>.
- AGENCE FRANCE-PRESSE (2016): «Racism row over South Africa school's alleged hair policy». *The Guardian*, 29 de agosto. URL: https://www.theguardian.com/world/2016/aug/29/south-africa-pretoria-high-school-for-girls-afros?CMP=share_btn_url.
- ALHATTAB, Sara (2024): «Más de 230 millones de niñas y mujeres vivas hoy día han sido sometidas a la mutilación genital femenina». *Unicef*, 20 de marzo URL: <https://www.unicef.org/es/comunicados-prensa/mas-230-millones-ninas-mujeres-han-sido-sometidas-mutilacion-genital-femenina>.
- ALUBAFI, Mathias; Molemo RAMPHALILE; Agnes RANKOANA & Julia CARTER (2018): «The shifting image of black women's hair in Tshwane (Pretoria), South Africa». *Cogent Social Sciences*, 4: 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/23311886.2018.1471184>.
- ARRECHEA, Nelly Yendi (2019) «Del tipo de pelo 1A al 4C: el sistema de cabello racista utilizado por nosotras las negras». *Afrofeminas*, 1 de abril. URL: <https://afrofeminas.com/2019/04/01/del-tipo-de-pelo-1a-al-4c-el-sistema-de-cabello-racista-utilizado-por-nosotras-las-negras>.
- BAJO ERRO, Carlos (2017): «Pelo afro, identidad y metáforas literarias». *Wikiro. Artes y culturas africanas*, 6 de septiembre. URL: <https://www.wiriko.org/letrasafricanas/pelo-afro-identidad-y-metaforas-literarias>.
- BEECHE, Nicole (2024): «La Mutilación Genital Femenina desde la perspectiva africana y una lente basada en los DDHH». *Gaudeamis*, 1: 12, 28-45.
- BELA-LOBEDDE, Desirée (2020): «Activismo estético y políticas del cabello». *Afro-Hispanic Review*, 39:1, 139-142.
- BEYALA, Calixthe (1995): *Lettre d'une africaine à ses sœurs occidentales*. París, Spengler.
- BONI, Tanella (2008): *Que vivent les femmes d'Afrique ?* París, Karthala Éditions.
- BONI, Tanella (2009) : «Corps blessés, corps retrouvés ? Les discours sur les mutilations sexuelles féminines». *Diogène*, 225, 15-32. DOI : <https://doi.org/10.3917/dio.225.0015>.
- CÉSAIRE, Aime (1946): *Les armes miraculeuses*. París, Poésie Gallimard.
- CLEAGE, Pearl (2017): «Hairpace». *African American Review*, 50:4, 428-432.
- COSTE, Marion (2020): «La "féminitude" de Calixthe Beyala : négociation identitaire, entre négritude et féminisme». *Hybrida*, 1, 47-65. DOI: <http://doi.org/10.7203-HYBRIDA.1.16872>.

- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2017): «Treinta años después. La denuncia de la condición de la mujer africana de Awa Thiam a Tanella Boni», *Anales de filología francesa*, 25, 41-55.
- DABIRI, Enma (2020): *Twisted: The tangled history of black hair*. Londres, Harper Perennial.
- DABIRI, Enma (2023): *No me toques el pelo*. Madrid, Capitán Swing.
- DAVIS, Angela M. & Ellis Ross TRACEE (2022): *The hair tales*. Joy Mill Entertainment, Culture House, Tetravision, Harpo Films.
- DE ARA, Nerea (2017): «Laetitia Ky: la Rapunzel africana». *Afrofeminas*, 14 de febrero. URL: <https://afrofeminas.com/2021/02/14/laetitia-ky-la-rapunzelafricana>.
- DE SAINT-MÉRY, Moreau (1958 [1797]): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint Domingue*. París, Société de l'histoire des colonies françaises.
- DELOS, Soline (2023): «Laetitia Ky : l'artiste aux sculptures capillaires engagées». *Elle*. URL: <https://www.elle.fr/Loisirs/Sorties/Laetitia-Ky-lartistes-aux-sculptures-capillaires-engagees-4146436>.
- DIAW, Alioune (2018): «De la célébration à la profanation». *Afrique et développement*, XLIII: 1, 21-42.
- FATOUMATA Sylla & Andro ARMELLE (2020): «La lutte contre les mutilations sexuelles féminines en France». *Hommes & migrations*, 1331, 57-65 DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.11792>.
- FORSTER Siegfried (2023): «Laetitia Ky en un mot, un geste et un silence». *Radio France Internationale*, 15 de septiembre. URL: <https://rfi.my/9w18>.
- GALLO, Danae (2023): «El pelo afro y la afro-descendencia en España en el documental *Afro, así es mi pelo* (2013)», in Julia Borst, Stephanie Neu-Wendel, Tauchnitz, Juliane (eds.), *Women's Perspectives on (Post)Migration. Between Literature, Arts and Activism – Between Africa and Europe*. Hildesheim, Georg Olms Verlag, 303-335. DOI: <https://doi.org/10.1470/9783487163512>.
- GONZÁLEZ ALARCÓN, Isabel Esther (2011): «El ritual de ablación en la novela *Les soleils des indépendances* y su práctica en el colectivo africano residente en España». *Gazeta de Antropolohía*, 27: 2, s.p.
- GORDIEN, Ary (2019): «La coupe afro: une simple histoire de cheveux ?» [Artículo en línea]. *La vie des idées*, 21 de mayo. URL : <https://laviedesidees.fr/La-coupe-afro-une-simple-histoire-de-cheveux>
- GREEN Jonh & Thomas ASTLEY (1745): *A New General Collection of Voyages and Travels: consisting of the most esteemed relations, which have been hitherto published in any language; comprehending everything remarkable in its kind, in europe, asia, africa, and america*. t. 1. Londres, Printed for T.Astley.
- HITCHCOTT, Nicki (2006): «Calixthe Beyala : Prizes, Plagiarism, and “Authenticity”». *Research in African Literatures*, 37: 1, 100-109.
- IBRAHIM, Wirba (2002): «Black female writers, perspective on religion: Alice Walker and Calixthe Beyala». *Journal of Third World Studies*, 19: 1, 117-136.

- JONES, Charisse & Kumea SHORTER-GOODEN (2003): *Shifting: The Double Lives of Black Women in America*. New York, HarperCollins Publishers.
- KANDJY, Saliou (1998): «L'excision: de la circoncision négro-pharaonique à la clitoridectomie sémito-orientale: Des sources traditionnelles islamiques». *Présence Africaine*, 160: 2, 42-54.
- KINVI, Jesse (2012): «Le défrisage des cheveux chez les afro descendants: symptôme de la déportation des ancêtres africains durant la traite négrière». *Poiésis-Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*, 5, 8-18. DOI : <https://doi.org/10.19177/prppge.-v5e020128-18>.
- KOPPELMAN, Connie (1996): «The politics of hair». *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 17: 2, 87-88.
- KY, Laetitia & Alisha ACOUAYE (2017): «In Conversation with ivorian artist Laetitia Ky on building whimsical hair sculptures and confidence». Entrevista en línea. *Okayafrica*. 31 de julio. URL: <https://www.okayafrica.com/in-conversation-ivorian-artist-laetitia-ky-building-hair-sculptures-confidence>.
- KY, Laetitia (2023): *Love and Justice. Une aventure artistique, féministe et engagée*. París, EPA.
- KY, Laetitia (2023b): «Laetitia Ky en un mot, un geste et un silence». Entrevista en video realizada por Radio Nationale France. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=biM10tT55pA>.
- MÁRQUEZ, Ana Isabel & Ismenia MERCERÓN (2015): «Las trenzas de Abya Yala: contribuciones para el fortalecimiento de la identidad cultural», in Reinaldo Bolívar (dir.), *Memorias del II Congreso Internacional de Saberes Africanos, Caribeños y de la Diáspora*. Venezuela, Instituto de investigaciones estratégicas sobre África y su Diáspora, 92-116.
- MATATEYOU, Emmanuel (1996): «Calixthe Beyala : entre le terroir et l'exil». *The French Review*, 69: 4, 605-615.
- MATLWA, Kopano (2020): *Nuez de coco*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay.
- MBOW, Penda (1999): «Pénaliser un fait culturel : quelle solution à l'excision» *Présence Africaine*, 160: 2, 67-77.
- MIANDA, Gertrude (1997): «Féminisme africain : divergences ou convergences des discours ?». *Présence Africaine*, 155, 87-99.
- MIANO, Léonora (2021): *L'autre langue des femmes*. París, Grasset.
- MONROIG, Cristina Catalina (2020): «Una violación de derechos humanos silenciada: el planchado de senos en mujeres camerunesas y de otras regiones africanas». Trabajo Fin de Máster dirigido por Valentina Milano. Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares. URL: <http://hdl.handle.net/11201/157061>.
- NSAFAU, Laura & Barbara BRUN (2018): *Comme un million de papillons noirs*. París. Éditions Cambourakis.
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (2024): «Mutilación Genital Femenina». [Informe descriptivo]. URL: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/female-genital-mutilation>.

- OWENS PATTON, Tracey (2006): «Hey Girl, Am I More than My Hair?: African American Women and Their Struggles with Beauty, Body Image, and Hair». *NWSA Journal*, 18: 2, 24-51.
- PALACIOS, Ashaley Johana (2020): «El poder de la belleza negra: discursos y prácticas en torno al cabello afro». Trabajo de grado dirigido por Alba Shirley Tamayo. Medellín, Universidad de Antioquia. URL: <https://hdl.handle.net/10495/16591>.
- PEREIRA DE ALMEIDA, Djaimilia (2022): *Ese cabello*. Barcelona, EDHASA.
- QUIÑONEZ, Laura (2022): *Accidentes geo-gráficos*. Autoedición [disponible en <https://lauraquinonez.com/accidentes-geo-graficos>].
- RANDLE Brenda (2015): «I am not my hair: African American women and their struggles with embracing natural hair». *Race, Gender & Class*, 22:1-2, 114-121
- SARR, Fatou (1999): «De la survivance d'un mode de pensée archaïque au contrôle de la sexualité féminine : la question de l'excision» *Présence Africaine*, 160: 2, 78-88.
- SOW SIBIDÉ, Amsatou (1999): «Les mutilations génitales féminines au Sénégal». *Présence africaine*, 160:2, 55-56.
- SOW, Fatou (1998): «Mutilations génitales féminines et droits humains en Afrique». *Africa Development*, 23: 3/4, 13-35.
- SWARCH, Elvira (2022): «Mi pelo afro. De la vergüenza al orgullo». *Afrofeminas*, 16 de octubre. URL: <https://afrofeminas.com/2022/10/16/mi-pelo-afro-de-la-verguenza-al-orgullo-2/comment-page-2>.
- TÊKO-AGBO (1997): «Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féministe et la fiction», *Cahiers d'Études Africaines*, 37:145, 39-58.
- THIAM, Awa (1978): *La parole aux négresses*. París, Denoël-Gonthier.
- TRACEY, Owens (2006): «Hey Girl, Am I More than My Hair?: African American Women and Their Struggles with Beauty, Body Image, and Hair». *NWSA Journal*, 18:2, 24-51.
- ULLRICH, Ann-Jasmin (2024): «Laetitia Ky: Pow'hair (instead of power), 2022» *KUNST*, 5: 74, 44-45.
- VALENCIA ANGULO, Luis Ernesto (2019): *Negro y Afro. La invención de dos formas discursivas*. Cali, Editorial Universidad Icesi. URL: <https://doi.org/10.18046/EUI/expl.12.2019>.
- VILLANI, Michella & Armelle ANDRO (2010): «Réparation du clitoris et reconstruction de la sexualité chez les femmes excisées: la place du plaisir». *Nouvelles questions féministes*, 3:29, 23-43. DOI: <https://doi.org/10.3917/nqf.293.0023>.
- VILLAREAL, Kristel Andrea (2017): «Trenzando la identidad: cabello y mujeres negras». Trabajo Fin de Grado dirigido por Mara Viveros Vigoya. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. URL: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63160>.
- WA THIONG'O, Ngugi (2015): *Descolonizar la mente: La política lingüística de la literatura africana*. Barcelona, DEBOLSILLO.
- YAKPO, Sefa A. (2018): «Cheveux crépus et identité : Démêler les attitudes des femmes d'origine africaine vis-à-vis de leurs cheveux». Thesis. Massachusetts Institute of Technology, Global Studies and Languages. URL: <https://hdl.handle.net/1721.1/128945>.

**Altérités spatiales dans le roman postcolonial :
« l'ailleurs » et « le nulle part »
dans *Les nègres n'iront jamais au paradis* de Tanella Boni**

Luisa MONTES VILLAR

Universidad de Granada

lmontes@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0001-9199-4546>

Resumen

En el marco de la novela poscolonial, las expresiones relacionadas con el desplazamiento adquieren una dimensión preponderante al dibujar espacios geográficos, temporales y simbólicos transicionales y de paso, así como al describir y delimitar la posición del colonizador en relación con la del colonizado. Esta división espaciotemporal revela una alteridad espacial que se manifiesta de manera notable en la novela de la escritora marfileña Tanella Boni *Les nègres n'iront jamais au paradis* (Le Serpent à plumes, 2006). En nuestra contribución, analizamos nociones como el «ailleurs» y el «nulle part» a la luz de los estudios poscoloniales, en particular de los trabajos llevados a cabo por Jean-Marc Moura (1992, 1998a, 1998b), y de la percepción fenomenológica del espacio.

Palabras clave: literatura africana, postcolonialidad, alteridad, espacialidad, migración

Résumé

Dans le cadre du roman postcolonial, les expressions liées au déplacement revêtent une importance centrale, esquissant des espaces géographiques, temporels et symboliques transitionnels et de passage ainsi que décrivant et délimitant la place du colonisateur par rapport à celle du colonisé. Cette division spatio-temporelle met en évidence une altérité spatiale perceptible dans le roman de l'écrivaine ivoirienne Tanella Boni *Les nègres n'iront jamais au paradis* (Le Serpent à plumes, 2006). Dans notre analyse, nous étudions des notions telles que « l'ailleurs » et « le nulle part » à l'aune des études postcoloniales, notamment des travaux menés par Jean-Marc Moura (1992, 1998a, 1998b), ainsi que sous l'angle de la perception phénoménologique de l'espace.

Mots-clés : littérature africaine, postcolonialité, altérité, spatialité, migration

* Artículo recibido el 29/06/2024, aceptado el 29/10/2024.

Abstract

In the postcolonial novel, expressions linked to displacement take on a predominant dimension. On the one hand, they sketch out transitional and passing geographical, temporal and symbolic spaces. On the other, they describe and delimit the place of the coloniser in relation to that of the colonised. This spatio-temporal division highlights a spatial otherness that emerges acutely in the novel *Les nègres n'iront jamais au paradis* (Le Serpent à plumes, 2006), by the Ivorian writer Tanella Boni. This contribution analyses notions such as «l'ailleurs» ('elsewhere') and «le nulle part» ('nowhere') in the light of postcolonial studies, in particular the work of Jean-Marc Moura (1992, 1998a, 1998b), and the phenomenological perception of space.

Keywords : African literature, postcolonialism, otherness, spatiality, migration

1. Introduction

À une époque où l'Europe consolide des politiques migratoires axées sur le renforcement des frontières qui limitent l'accueil des étrangers, restreignent leur liberté de circulation et facilitent leur expulsion immédiate, se tourner vers les productions artistiques et littéraires issues du sud global (Sousa Santos, 2009) constitue une opportunité précieuse pour comprendre les racines coloniales des migrations et les enjeux qui en découlent. À travers leurs personnages, ces œuvres permettent également de saisir comment ces situations affectent de manière individuelle et intime les personnes concernées, souvent perçues, selon les termes de l'écrivaine et philosophe ivoirienne Tanella Boni (2006b), comme des « envahisseurs non identifiés venus de nulle part ».

La fiction et, notamment la fiction postcoloniale, devient ainsi un instrument révélateur « du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes » (Moura, 1999 : 11) et d'une réalité européenne forgée sur l'ethnocentrisme des pays du nord. Le récit de l'expérience migratoire, tel que l'explore Tanella Boni à travers la question de savoir comment habiter un monde devenu inhabitable, conduit à la création d'une isotopie spatiale critique. Cette démarche favorise également la construction de « contre-espaces » hétérotopiques (Foucault, 1967), révélant des réalités habituellement dissimulées et permettant « d'affronter le vide d'un espace inhospitalier à transformer en un lieu familier » (Boni, 2012 : 88).

Ainsi, des lieux – ou plutôt des « non-lieux » pour reprendre le concept de Marc Augé (1992) – d'attente et de privation de liberté comme les centres de rapatriement des migrants (CRP) en Italie, les centres de rétention pour étrangers (CIE) en Espagne, ceux de rétention administrative (CRA) en France ou, plus récemment, le Bibby Stockholm, navire britannique conçu pour retenir plus de 500 demandeurs d'asile en attente de réponse à leur demande, renforcent ce que Boni (2006b) a décrit comme « l'expérience de nulle part », intrinsèque au sort des migrants. Ces installations produisent une expérience détachée des notions conventionnelles de temps et d'espace,

caractéristique de la vie de ceux qui ont quitté leur territoire d'origine et se retrouvent, pour diverses raisons, catapultés dans des lieux qui, de prime abord, ne leur appartiennent pas. La réflexion sur ce que signifie habiter ces espaces interstitiels à la lisière de l'ici et du là-bas, ainsi que la nécessité de créer des éléments d'ancrage permettant la dignification de ces espaces de l'entre-deux, traverse la pensée et l'œuvre, tant journalistique et philosophique que poétique et romanesque, de l'auteure ivoirienne pour qui « émigrer serait fondamentalement faire l'expérience de *nulle part* » (Boni, 2006 b). A partir de cette expérience, l'auteure crée une isotopie spatiale qui dévoile ce que Ninanne a défini comme « le cœur d'une subjectivité résistante » qui permettrait d'habiter véritablement le monde (Ninanne, 2022 : 164).

Dans notre analyse, nous mettons en opposition l'expérience de « l'ailleurs », représentant la quête du colonisateur – envahisseur et extractiviste –, à celle du « nulle part », qui décrit la condition de la personne colonisée, dépouillée de sa langue, culture et territoire. L'« ailleurs » est présenté comme un espace d'extériorité, soit un « là-bas » qui se transfère dans un « ici », soit un voyage vers ce « là-bas » pour découvrir de nouveaux territoires. En contraste, les espaces du « nulle part » sont caractérisés par l'absence et la déterritorialisation. Ces divisions spatio-temporelles rejoignent la notion de « double conscience » de Du Bois (1903), qui décrit le dilemme des individus marginalisés, constamment partagés entre leur identité propre et la manière dont ils sont perçus par la société dominante. Ce sentiment de fragmentation s'inscrit dans une spatialité marquée par une discontinuité identitaire et culturelle engendrant, selon les cas, ces « tiers espaces » évoqués par Homi Bhabha où les identités et les cultures se confrontent et se réinventent.

2. L'espace romanesque ivoirien au féminin : le choix d'un genre

Selon Coulibaly (2015), la décennie de 1980 marque le début de l'engouement pour la littérature romanesque féminine ivoirienne, qui s'initie en 1976 avec la parution de *Les danseuses d'Impé-Eya* de Simone Kaya et de *Djibo* de Fatou Bolli, soit quarante-trois ans après *Les villes* de Bernard Dadié. Gnaoulé-Oupoh (2000) souligne que cette absence des femmes aux origines de la littérature ivoirienne et leur incorporation tardive s'expliquent par le décalage entre la scolarisation des garçons et des filles et par les missions assignées à l'école coloniale. Comme le remarque le chercheur, l'écart de 35 ans entre la première école normale de garçons en 1903 et celle de filles en 1938 semble avoir une corrélation directe avec la naissance de la littérature ivoirienne écrite et publiée par les hommes et celle produite par les femmes. Par ailleurs, l'enseignement des filles dispensé par les missionnaires ne visait pas l'alphabétisation, mais leur préparation aux travaux domestiques :

Un seul facteur permet d'en comprendre les raisons : la mission assignée à l'école coloniale qui avait [...] un but essentiellement utilitaire : former très rapidement un personnel auxiliaire pour

satisfaire en main-d'œuvre les besoins de l'administration et des factoreries. Pour cette raison, l'enseignement s'est fait uniquement en langue française (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 402).

Cependant, les années 1980 marquent un tournant dans le développement de la littérature féminine romanesque. Il se produit un démantèlement des formes narratives les plus traditionnelles au profit d'un renouveau du genre, tant sur le plan stylistique et thématique que sur celui des personnages. Cet élan modernisateur sert à repositionner dans le champ littéraire la littérature africaine francophone en général, et celle ivoirienne en particulier. Concernant cette dernière, le recentrage opéré sur l'échiquier international est lié à l'indépendance du pays en 1960 et à la naissance d'infrastructures qui auraient déjà servi à dynamiser la littérature masculine. Un exemple en est le Centre d'édition et de diffusion africaines (CEDA) créé en 1961 et, une décennie plus tard, les Nouvelles éditions africaines (NEA) en 1972, ainsi que les Nouvelles éditions ivoiriennes (NEI) une vingtaine d'années plus tard (Gnaoulé-Oupoh, 2000 : 395). C'est dans ce contexte littéraire, caractérisé par l'arrivée tardive des femmes et par une écriture qui tourne le dos aux langues locales au profit d'un usage généralisé du français, que sont nées des auteures aujourd'hui confirmées telles que Régina Yaou, Kacou Oklomin, Véronique Tadjou et Tanella Boni à qui nous consacrons notre article. Leur rôle en tant qu'écrivaines, penseuses et activistes a contribué à mettre en lumière des aspects d'une réalité africaine que la littérature écrite par des hommes n'a pas abordée. En outre, leur position au sein de l'institution littéraire, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des frontières nationales, a contribué à la diffusion de leur travail et de leurs revendications. Ainsi, Tanella Boni a été présidente de l'Association des écrivains de la Côte d'Ivoire, entre 1991 et 1997, et membre de l'Académie mondiale de poésie.

Née à Abidjan en 1954, Boni combine son activité d'écrivaine avec celle de journaliste et de professeure d'université. Titulaire d'un doctorat en littérature de l'université de Paris-IV Sorbonne, elle a enseigné à l'université de Cocody à Abidjan, où elle vit depuis 1991. Sa carrière prolifique est donc un mélange de différentes facettes : d'une part, on constate une production journalistique qui combine ses réflexions philosophiques avec un activisme axé sur les droits humains, les questions de genre et migratoires, ainsi que les relations entre les pays du nord et ceux du sud global. D'autre part, son activité d'enseignante et d'universitaire l'a amenée à développer une réflexion approfondie sur la littérature africaine, la relation entre l'écrivain et le pouvoir, le monde de l'édition, ou encore l'écriture comme possibilité de prendre la parole et de rendre visibles des voix réduites au silence, notamment celles des femmes. Comme nous le verrons plus loin, ce sont des thèmes fondamentaux du roman dont il sera question dans cet article, *Les nègres n'iront jamais au paradis*.

Quant à sa facette littéraire, Boni débute en écrivant de la poésie. Néanmoins, en 1984, après la publication de son premier recueil, *Labyrinthe*, elle annonce son passage au genre romanesque lors d'une interview à Madeleine Borgomano, préfacière de

l'ouvrage. De ses déclarations ressort que, plutôt que d'une ambition créative, il s'agit d'un impératif éditorial qui lui permettrait d'atteindre un lectorat plus large ; ceci dans une perspective où l'écriture est conçue comme une prise de parole nécessaire pour que la voix des femmes transcende le cadre du groupe initiatique de la famille et du clan. Pour expliquer son glissement vers le romanesque, elle argumente que : « la poésie permet d'exprimer des sentiments très forts, très intenses. Mais la forme poétique n'est pas accessible au grand nombre [...] » (Boni, 1986 : 71). Elle met également en lumière la réticence des éditeurs à publier la poésie et la difficulté d'accès au secteur éditorial en Côte d'Ivoire, des questions abordées dans le roman que nous explorerons plus loin.

Suite à ces déclarations, l'auteure sort un premier roman, *Une vie de crabe* (1990) publié à Dakar par les Nouvelles Éditions Africaines, mais ne cesse pas pour autant d'écrire de la poésie. En 1993, son recueil *Grains de sable* paraît aux Éditions Le bruit des autres à Limoges¹. En ce sens, on constate que Boni est éditée tant par des petites maisons d'éditions françaises, qu'africaines. Seul un de ses recueils de poésie, *Chaque jour l'espérance* (2002), et un essai, *La diversité du monde. Réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps* (2010) ont été publiés par L'Harmattan. Aux yeux de Borgomano (1986), c'est la raison pour laquelle l'auteure n'a pas été suffisamment diffusée, malgré une production diversifiée dans laquelle se mêlent poésie, romans, littérature pour la jeunesse et essais². En ce qui concerne ses deux ouvrages les plus récents, le roman policier *Sans parole ni poignée de main* a été publié en 2022 par la maison d'édition ivoirienne Nimba Éditions, tandis que le recueil de poésie *Insoutenable frontière* est paru en 2023 aux Éditions Bruno Doucey.

3. L'espace subjectivé

Comme Merleau-Ponty l'a soutenu en 1945 dans sa *Phénoménologie de la perception*, « l'expérience de la spatialité exprime notre fixation dans le monde » (Merleau-Ponty, 1945 : 9). Selon la théorie phénoménologique, l'espace est conçu comme une entité dépendante du sujet qui l'observe, le ressent et le décrit et, en ce sens, comme une réponse à un processus d'interprétation et de subjectivation de celui-ci. Cette idée spatiale, liée à la conscience perceptive, influence Foucault dans sa conception des « espaces autres » (1967) et, notamment, des hétérotopies. Celles-ci peuvent être définies brièvement comme des altérités spatiales qui constituent le lieu d'une expérience insérée dans un réseau significatif de relations. Également influencé par la perspective

¹ Une liste non exhaustive de ses œuvres et de ses éditeurs peut être consultée sur le site web <https://aflit.arts.uwa.edu.au/BoniTanella.html>

² Dans le compte rendu de *Les baigneurs du lac rose* présenté par Borgomano dans la revue *Études littéraires africaines*, la chercheuse regrette le manque de diffusion des auteures publiées par des éditeurs africains : « Tanella Boni, comme la plupart des écrivains africains publiés surtout en Afrique, ou dans de petites maisons d'édition provinciales, n'est pas du tout diffusée, et donc guère connue en France » (Borgomano, 1997 : 46).

phénoménologique, Marc Augé a conçu les « non-lieux » (1992) pour faire référence à des espaces de transition surpeuplés dans lesquels il n'y a pas de repères mais la certitude de se savoir anonyme, provisoire, éphémère et désengagé de l'environnement³. Il s'agit donc de lieux produisant de la « contractualité solitaire » (Augé, 1992 : 129) qui se définissent par opposition à des « lieux anthropologiques » identitaires, relationnels et historiques (Augé, 1992 : 107). Les non-lieux d'Augé et les hétérotopies de Foucault explorent la manière dont certains espaces affectent l'expérience humaine et fixent l'inhérence du sujet au monde (son enracinement). Cependant, alors que les non-lieux se concentrent sur le caractère éphémère et l'absence d'identité, les hétérotopies englobent un éventail plus large d'espaces autres (ou altérités spatiales) ayant une fonction subversive et entraînant une discontinuité par rapport au système spatio-temporel ordinaire.

L'œuvre de Tanella Boni, par les questions abordées, les lieux recréés et problématisés, ainsi que les personnages mis en scène, partage des caractéristiques avec ce qui a été qualifié de littérature migrante⁴. Celle-ci se caractérise, entre autres aspects, par le traitement de thèmes liés au mouvement, à la dérive et au croisement (Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner, 2014). L'espace de l'émigration, notamment de la diaspora postcoloniale, est abordé à travers une poétique qui révèle les relations inégales entre le nord et le sud global. Celles-ci émergent, d'un point de vue intime, par la mise en scène de personnages qui « ont tendance à développer une identité hybride de l'entre-deux qui reste soumise à des processus de transformation » (Mathis-Moser et Mertz-Baumgartner, 2014). C'est le cas, comme nous le verrons plus loin, d'Amédée-Jonas, personnage principal de *Les nègres n'iront jamais au paradis*.

À cet égard, Nouss (2018) soutient que l'une des principales motivations de la littérature de voyage, ainsi que de celle de la migration et de l'exil réside dans la représentation de la mobilité. Cependant, il établit une différence fondamentale entre la nature du déplacement dans ces deux pratiques littéraires : dans la première, le voyage se termine au point de départ, même si celui-ci n'est plus jamais le même parce que la perception de l'aventurier le modifie. En effet, le voyageur entreprend souvent un voyage dans le but de découvrir une altérité spatiale et culturelle qui le transformera.

³ Pour Marc Augé (1992 : 5), les « non-lieux » représentent des lieux surpeuplés où se croisaient, tout en s'ignorant, des milliers d'itinéraires individuels. Pourtant, subsiste quelque chose du charme incertain des espaces de transition comme les terrains vagues, les friches et les chantiers, les quais de gare et les salles d'attente où des moments fugaces peuvent encore suggérer l'aventure.

⁴ En 1986 au Québec, Robert Berrouët-Oriol utilise pour la première fois dans le magazine transculturel *Viceversa*, l'expression « écriture migrante », qui semble être acceptée par la plupart des auteurs et qui fait l'objet d'une uniformisation terminologique. D'après Suzanne Giguère (2001 : 12), cette nouvelle expression « supposait un espace défini d'entrée de jeu comme dialogique, une double dimension : celle des écrivains venus d'ailleurs intégrant leur parcours à la culture québécoise constituée, mais aussi celle des écrivains québécois d'origine dans leur quête imaginaire de l'ailleurs ». Nous considérons que cette problématique de dénomination de la littérature issue de l'émigration peut être extrapolée à la littérature produite par la diaspora africaine.

C'est là qu'intervient la recherche de l'exotisme, liée au concept de l'ailleurs qui, comme le défend judicieusement Jean-Marc Moura, est intimement attaché à la perception de l'autre et donc aux rapports entre les civilisations et aux visions dominantes de la nation et de l'étranger (Moura, 1998a : 37). Dans l'émigration et l'exil, en revanche, le retour n'est pas garanti. Il ne s'agit pas d'un voyage de découverte en quête de l'ailleurs où se rapportent les aventures trépidantes de l'explorateur, où se fournissent des données historiques et ethnologiques sur les autres peuples ou se déploient des réflexions philosophiques à partir d'une expérience personnelle (Couture, 1999 : 66). L'émigration et l'exil sont le résultat d'une proscription ou d'un déplacement forcé à la recherche d'une vie meilleure. Selon Nouss, c'est dans ces circonstances que surgit l'expérience de « nulle part », qui se manifeste « lorsque le lieu d'origine disparaît, à des degrés divers » (Nouss, 2018).

4. Les « espaces autres » dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*

Dans *Les nègres n'iront jamais au paradis*, quatrième roman de Tanella Boni⁵, la subjectivation des espaces par les protagonistes et surtout par le personnage principal, Amédée-Jonas, se révèle nettement. L'œuvre, divisée en six parties, commence par un prologue et se termine par un épilogue. Entre ces deux sections, introductive et conclusive, se développent quatre parties à leur tour divisées en chapitres où deux voix alternent : celle de l'écrivaine africaine anonyme dont le récit se déroule au présent, et celle d'Amédée-Jonas, éditeur *africanisé* qui raconte ses mémoires. Le passage de l'un à l'autre marque, dès le début de l'œuvre, un mouvement de va et vient qui fait du texte un espace de déambulation et de l'entre-deux, une sorte de terrain vague où les frontières symboliques qui définissent chacun des personnages sont pour autant parfaitement délimitées. Une dialectique de la différence s'établit ainsi autour de la dualité homme-femme et blanc-noire symbolisant, d'un côté, le monde européen et la puissance coloniale, de l'autre, un ailleurs coloré, exotique et féminin représentant l'Afrique : « J'étais une femme. Il était un homme. Tout nous séparait. Et le blanc et le noir qui nous collaient à la peau, n'étaient pas faits pour nous rapprocher » (Boni, 2006 : 17).

Le prologue s'ouvre par le récit à la première personne de l'éditeur, ancien coopérant envoyé en Afrique par l'État français pour enseigner dans les écoles postcoloniales. À la réception d'un courriel avec un fichier joint qui s'avère être son journal intime perdu autrefois à l'aéroport de Ouagadougou, le héros exprime son désarroi : « Hier donc, assis devant mon ordinateur, je craignais un virus venant de là-bas ou de nulle part. On ne sait jamais, avec ces Nègres qu'on ne peut connaître vraiment » (Boni,

⁵ Les deux premiers romans de l'auteure ont été publiés par des éditeurs africains : *Une vie de crabe* (1990), par Les Nouvelles Éditions Africaines, à Dakar, et *Les Baigneurs du lac Rose* (1995) à Abidjan par Les Nouvelles Éditions ivoiriennes, mais réédité en 2002 par l'éditeur français Le Serpent à Plumes qui publie également son troisième roman, *Matins de couvre-feu* (2005), et son quatrième roman.

2006 : 13). Dès lors, le roman se construit comme une grande analepse qui commence par la rencontre de l'écrivaine (découvreuse du journal) et de l'éditeur dans le hall de l'aéroport de Ouagadougou. L'homme est présenté par l'écrivaine-narratrice comme le résultat d'un processus d'appropriation culturelle :

Un homme à la tête dure, je l'ai su peu après. Il était habillé d'un boubou brodé. Il pouvait se fondre dans le paysage alentour, n'eût été la peau blanche qui ne le quittait pas et le rendait visible. Il ne manquait pas d'élégance, marchant comme un prince. J'imaginai qu'il se faisait peut-être reconduire à la frontière. Parfois, certains passagers n'hésitaient pas à se draper des couleurs nationales, pour témoigner de leur degré d'intégration sociale (Boni, 2006 : 19).

Il s'agit d'un personnage de l'entre-deux qui conjugue la dialectique entre civilisation et barbarie et qui révèle l'ambivalence du colonisateur. Il se présente au lecteur comme étant violeur, esclavagiste, coopérateur, religieux et messie des exclus. Repenti et tourmenté après avoir violé l'une des élèves mineures de l'école postcoloniale où il a enseigné à son arrivée en Afrique, Amédée-Jonas rentre dans sa ville d'origine, La Rochelle⁶. Des années plus tard, reconverti en prêtre, il retournera dans la « brousse »⁷ en mission d'évangélisation. Il s'agit donc d'une renaissance⁸ après « la descente aux enfers » (Boni, 2006 : 59) pour commencer ce qu'il appelle sa « métamorphose » (Boni, 2006 : 71). Il devient donc « prêtre du partage des cultures » (Boni, 2006 : 74). Tantôt nègre, tantôt négrier, il se réapproprie le terme à connotation raciste pour montrer, une fois parmi tant d'autres, sa suprématie raciale. Il se définit comme « nègre intelligent [...], nègre parfait, béni des dieux » (Boni, 2006 : 50), « Blanc parmi les Noirs » (Boni, 2006 : 105), « Blanc-nègre » (Boni, 2006 : 134), « nègre parfait », « nègre de première classe » (Boni, 2006 : 102) ou « homme-Dieu transformé en nègre en Afrique » (Boni, 2006 : 173)⁹. Il s'agit d'un homme martyrisé par les exactions commises sur la terre colonisée qui fait pénitence pour obtenir la rédemption¹⁰. La mort symbolique et le

⁶ L'héritage colonial présent en France émerge à plusieurs reprises dans le roman comme une partie constitutive de son patrimoine au travers de ce que Pierre Nora désigna comme des « lieux de mémoire » (Nora : 1984). Ainsi, La Rochelle est décrite comme une ville de la traite négrière, dont les conséquences se reflètent dans « les belles maisons qui n'ont jamais abandonné l'essence de leur préhistoire. Elles cacheront dans les pierres les malheurs sur lesquels elles ont vu le jour » (Boni, 2006 : 58).

⁷ Ce terme, renvoyant à la dialectique entre le monde sauvage et le monde civilisé, est utilisé à plusieurs reprises dans le roman pour faire référence à l'Afrique rurale.

⁸ « Je suis né une deuxième fois à l'âge de vingt-deux ans, à Korhogo, dans le nord de la Côte d'Ivoire, [...] » (Boni, 2006 : 29).

⁹ Une appropriation linguistique est observée dans l'utilisation du terme *nègre*, à connotation raciste.

¹⁰ Les références religieuses, à commencer par le nom même du protagoniste, sont essentielles pour comprendre la vision judéo-chrétienne et ambivalente d'Amédée-Jonas lorsqu'il se découvre au lecteur et lui raconte ses mémoires.

passage par le purgatoire pour expier ses péchés culmineront dans la gloire d'un personnage qui se prend, grâce à son métier d'éditeur, pour un messie voué à « la défense de tous les marginaux et exclus des deux derniers siècles de l'histoire de l'humanité » (Boni, 2006 : 62). Le business de l'édition d'œuvres africaines en France est montré comme un espace ambivalent qui permet de garder les liens avec la colonie. Il symbolise la tentative de réparation pour une civilisation qui perpétue les logiques de pouvoir capitalistes, suprématistes et extractivistes installées depuis la période coloniale :

Des éditeurs fabriquaient, à chaque saison, à moindres frais, leur ghetto nègre, parce que ça faisait bien, dédouanait les consciences, calmait les esprits grincheux, en leur proposant une prison à peine dorée [...]. Ces livres venaient d'ailleurs, peut-être de nulle part, d'un autre monde qui ne faisait rêver personne tant les malheurs qu'ils racontaient étaient déprimants. Ils racontaient un monde étrange. Personne n'en voulait parce qu'ils parlaient de choses réelles et pourtant invisibles sur la carte de la mondialisation. Et, souvent, les auteurs risquaient leur peau en écrivant. Dans certains cas, toutes les paroles officielles dites en langue de bois atterrisaient sur ma table et je m'en réjouissais. Je ne corrigeais pas un iota. Je ne faisais pas non plus le travail de mise en pages. À ces moments-là, je n'avais rien à craindre, les lecteurs existaient par avance, par milliers, dans les pays d'origine des auteurs. Quel éditeur aurait-il pris le risque de vendre à perte des mots incompréhensibles aux oreilles des Occidentaux ? Moi, je prenais ce risque [...] Et j'étais Dieu. Je n'avais pas à me salir les mains. Je faisais un travail d'utilité publique en consacrant tout mon temps à soigner l'image de marque d'êtres invisibles et démunis, exclus de la carte de l'humanité (Boni, 2006 : 62-63).

Dans cette citation, on distingue deux des termes mentionnés au début de l'article pour faire référence à l'espace et, notamment, aux altérités spatiales ou aux « espaces autres » (Foucault, 1967) déjà évoqués : l'ailleurs et le nulle part. Nous procéderons à leur analyse dans cette dernière partie de l'article.

4.1. L'ailleurs ou l'espace de l'extériorité

Le lien entre « ailleurs » en tant qu'adverbe et « l'ailleurs » en tant que substantivation du même par l'antéposition de l'article défini sous sa forme contractée « l' », met en exergue l'ambivalence du terme ainsi qu'une sémantique ancrée, précisément, dans son indéfinition car tous deux possèdent un sens à la fois hautement allusif et imprécis. Qu'est-ce que « l'ailleurs » ? Qui vient « d'ailleurs » ? Où se trouve-t-il ?

Où qu'il soit, on peut affirmer qu'il est *in alio loco*, abréviation latine de « dans un autre lieu » (Larousse). Selon le Centre National de Ressources Textuelles et

Lexicales¹¹, *ailleurs* est un « adverbe de lieu signifiant que le procès s’accomplit dans un endroit quelconque et indéfini à l’exclusion du lieu où se trouve le locuteur ». Dominique Berthet rejoint cette première acception du terme en affirmant que l’ailleurs se définit comme « là où l’on n’est pas » (Berthet, 2009 : 10), suggérant également la nature multiple et complexe du concept car « il est à la fois ce qui fuit en permanence et nous échappe » (Berthet, 2009 : 10). Pour Berthet, face à un ici insatisfaisant ou insupportable, l’ailleurs incarne l’expression du désir et la promesse d’une autre vie. Par son indéfinition consubstantielle, cette acception de l’ailleurs ouvre la porte à l’image, peut-être utopique, d’un « lointain merveilleux », pour reprendre l’expression d’Ernst Bloch (1967 : 439). Il s’agit d’un lieu inconnu, voire mystérieux, imaginé et convoité, où le locuteur projette souvent ses désirs. Il représente « la promesse d’une autre chose » (Lachaud, 2009 : 159). À cet égard, Moura défend que l’ailleurs est une possibilité narrative pour l’Européen qui désigne :

Un domaine d’expérience, effectif ou imaginaire, déjà habité par d’autres et dans lequel le personnage peut pénétrer ; un phénomène d’horizon, une apparence transcendante selon laquelle la conscience qui s’éprouve limitée est vouée à projeter dans l’espace la récupération de cette absence de limites qu’elle sent en elle (Moura, 1998b : 1)¹².

En ce sens, et d’un point de vue foucauldien, l’ailleurs partage avec l’utopie sa nature imaginée, comme projection d’un désir qui se place dans un lieu inconnu, mais également, l’ailleurs est proche de l’hétérotopie, dans la mesure où il s’avère être un espace autre. Cette altérité spatiale, bien qu’elle puisse rompre avec la continuité spatio-temporelle ordinaire ou conventionnelle, dilue son composant subversif en fonction de l’énonciateur et de l’expérience visée, soit celle du voyageur, soit celle du migrant.

Comme Berthet l’a souligné :

L’ailleurs est le lieu du voyage, éventuellement celui de l’errance. Alors, il peut s’associer à la fuite, à la perte de soi. Le voyage, quant à lui, ne s’envisage pas de la même façon s’il est contraint ou choisi. Tout différencie le migrant, l’exilé, le réfugié du voyageur qui choisit sa destination et qui sait que le voyage ne dure qu’un temps, qu’il y aura un retour dans le lieu familial. [...] Pour résumer, l’ailleurs est à envisager aussi bien comme espérance et désir que comme menace et risque (Berthet, 2009 : 10-11).

Dans le roman étudié, l’ailleurs se situe en Afrique, plus précisément en Côte d’Ivoire. Cet espace représente un lieu d’altérité pour le colonisateur, construit sur la dialectique civilisation/barbarie. Comme évoqué précédemment, l’Afrique est souvent

¹¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/ailleurs>.

¹² Pour approfondir les représentations littéraires de l’ailleurs, consulter les études élaborées par Jean-Marc Moura (1992, 1998a, 1998b).

représentée par « la brousse », un cadre où s'implante l'école postcoloniale française, incarnant la mission civilisatrice par excellence. Cependant, dans la littérature europhone postcoloniale écrite par des auteurs originaires des anciennes colonies, l'ailleurs prend une dimension différente : il devient une forme de « restauration symbolique des cultures naguère dominées » (Moura, 1998b : 8). Deux expressions figées en français illustrent ce double mouvement : d'une part, « la quête/la découverte de l'ailleurs » et, d'autre part, « venir d'ailleurs ». Dans le roman de Boni, ces deux perspectives sont explorées à travers les voix narratives des personnages principaux, Amédée-Jonas et l'écrivaine africaine anonyme.

Sans prétendre à une étude exhaustive de tous les emplois de l'ailleurs relevés dans l'ouvrage, nous mettrons en évidence ceux qui font référence au territoire africain afin d'observer le contexte dans lequel ils apparaissent et les connotations qui leur sont associées.

Tout d'abord, l'image de l'Afrique apparaît à travers le regard d'Amédée-Jonas qui, toujours installé dans son ambivalence, affirme s'en être passionné à l'âge de treize ans et la décrit comme un « continent si lointain, où l'aventure était permise, le rêve enchanté et les forêts impénétrables » (Boni, 2006 : 50). On observe un champ sémantique qui relève de la perception exotisante du colon : éloignement, liberté (confondue le plus souvent avec impunité), rêverie, aventure et mystère insondable. Cette description coïncide avec la perception, soulignée par Moura, d'un monde divisé où l'Europe « a défini ses espaces propres et les ailleurs qui les entourent en même temps qu'ils [sic] les nient. Ces délimitations plus mentales que géographiques introduisent chaque fois la possibilité littéraire d'un espace différent à explorer et/ou à rêver » (Moura, 1998b : 13)¹³. On retrouve des expressions telles que « le virus de l'ailleurs » (Boni, 2006 : 88) ; « l'euphorie de la découverte de l'ailleurs » (Boni, 2006 : 69) ; « l'appel de l'ailleurs » (Boni, 2006 : 69). Dans tous les cas, il y a une dichotomie entre un lieu à fréquenter activement (par la découverte, la quête et, pourquoi pas, l'appropriation) et une sorte d'envoûtement ou d'enchantement par le lointain, dans lequel l'ailleurs ressemble à un chant de sirène, beau mais dangereux. Dans ce dernier cas, le colonisateur se dépeint comme le bourreau devenu victime.

L'espace idéologique de l'ailleurs comme synonyme d'altérité apparaît également dans l'expression figée « venir d'ailleurs » où le verbe peut se présenter à l'infinitif, conjugué, ou sous la forme impersonnelle du participe passé ou présent : « des voix venant d'ailleurs » (Boni, 2006 : 26) ; « ces livres venaient d'ailleurs » (Boni, 2006 : 62) ; « religions venues d'ailleurs » (Boni, 2006 : 151) ; « les ragots du pays et d'ailleurs¹⁴ » (Boni, 2006 : 150). On constate que, dans les deux cas, l'espace discursif

¹³ Nous ne nous pencherons pas dans cette analyse sur les espaces d'énonciation, qui sont également très illustratifs de la distribution des espaces de prise de parole et de visibilité orchestrée par les pays du Nord.

¹⁴ Dans ce dernier exemple, le verbe est sous-entendu.

dominant est celui de l'Européen qui élabore un vocabulaire basé sur l'ethnocentrisme occidental, car évidemment, pour ceux et celles qui viennent d'ailleurs, l'ailleurs est tout sauf précisément ailleurs.

Dans ce que l'on pourrait considérer comme la deuxième partie du roman, qui commence au chapitre 3, sous le titre « Les vendeuses de secrets », le récit des mémoires d'Amédée-Jonas cède la parole à l'écrivaine anonyme qui prend la place de narratrice autodiégétique. Dans cette partie, l'écrivaine part à la recherche du fil conducteur unissant « ces tranches de vie découpées au couteau [et] jetées dans un cahier » (Boni, 2006 : 113). Avec le transfert des voix et des points de vue, l'ailleurs, en tant que concept construit depuis la perspective du colon européen, cède la place au « nulle part » qui sert à raconter l'expérience des populations locales appauvries et contraintes d'émigrer. Cependant, au sein même de la colonie, il existe des espaces qui échappent à la domination coloniale, où le peuple colonisé peut revendiquer une forme d'appartenance et d'expression. Le marché d'Abidjan, par exemple, incarne cette liberté. Espace d'échange et de résistance, il devient un lieu où les femmes, en particulier, peuvent s'exprimer et se réapproprier une certaine autonomie en terre colonisée. Avant de nous plonger dans les subtilités de ce « nulle part », nous ferons donc une succincte référence à cet espace que nous pouvons considérer comme un exemple d'hétérotopie foucauldienne, en tant que « contre-espace » subversif :

Le marché n'était pas seulement un endroit où l'on vendait ou achetait des denrées alimentaires. C'était le sentier ouvert vers la parole autorisée. Le lieu de la parlote et de tous les mots dits comme passe-temps. C'était un lieu de promenade et de palabres (Boni, 2006 : 114-115).

Les femmes rencontrées – et notamment une poissonnière, Iris Agodi – à travers leurs récits oraux, ouvrent la porte à l'histoire cachée d'Amédée-Jonas Dieusérail¹⁵. Raconter ses secrets devient alors une façon d'accéder aux subtilités de la « petite histoire » (Boni, 2006 : 120), mais aussi une façon de rendre visible la vie de souffrance et d'oppression des femmes vécue dans l'ombre des hommes. Le marché émerge comme un lieu où les voix subalternes, en employant le concept de Gayatri Spivak (1988), bien que réprimées par les structures coloniales, trouvent des moyens de résister à travers la reconfiguration de leur *agentivité*.

Dans ce sens, l'œuvre de Boni met en lumière le déterminisme spatio-temporel qui engendre une sorte de reprogrammation ontologique marquant irréfutablement les identités migrantes. Ce déterminisme impose non seulement des limites géographiques, mais aussi symboliques, reconfigurant la perception de soi et de l'autre.

¹⁵ Dans cette deuxième partie du roman, où ce sont les femmes qui révèlent l'identité d'Amédée-Jonas, le nom de famille Dieusérail lui est attribué. Il est composé des termes Dieu (le nom qu'il utilise lui-même et sous lequel il est connu en Afrique) et sérail, qui peut être interprété dans le contexte comme un synonyme de harem.

4.2. Le « nulle part » ou l'espace de l'absence

Un parallèle grammatical et sémantique similaire à celui entre « ailleurs » et « l'ailleurs » se dessine entre « nulle part » et « le nulle part ». La locution adverbiale signale l'absence totale ou l'inexistence d'un lieu spécifique, souvent employée pour signifier qu'aucun endroit n'est approprié ou disponible. Le « nulle part » décrit, dans une forme peu usitée¹⁶ mais, comme nous l'avons déjà évoqué, récurrente chez l'écrivaine et philosophe ivoirienne Tanella Boni, des situations liées au déplacement, à la migration et à l'exil où l'absence ou l'inexistence acquiert une portée ontologique qui va au-delà de la simple localisation physique.

On repère l'expression la première fois dans le prologue lorsque Amédée-Jonas reçoit un courriel qu'il craint d'être infecté par un virus « venant de là-bas ou de nulle part. On ne sait jamais, avec ces Nègres qu'on ne peut connaître vraiment » (Boni, 2006 : 13). Ici, « le nulle part », placé dans l'énoncé après « là-bas », sert à modaliser¹⁷ cet adverbe qui indique un lieu situé plus loin. Alors que « là-bas » semble dépourvu de toute connotation péjorative, la négation qui plane sur « nulle part » apporte une nuance d'absence, d'inexistence, de vide. À cet égard, Nous s soutient que « le nulle part » ne peut être considéré comme synonyme de « là-bas » et opposé à « l'ici », mais plutôt comme une sorte de « tiers espace » (Bhabha, 1994)¹⁸ dans lequel le « là-bas » s'installe dans « l'ici » (Nous s, 2018). « Le nulle part », en tant qu'altérité spatiale comporte, à l'égard de ceux qui habitent l'ici, une menace de rupture ou de subversion de leur espace-temps « conventionnel ».

La deuxième fois que l'expression apparaît dans le texte, c'est pour désigner le hall de l'aéroport d'Ouagadougou où la rencontre entre l'écrivaine et Amédée-Jonas a lieu. Dans la description, on constate que l'un des sens que Boni accorde à ce concept coïncide judicieusement avec celui des « non-lieux » de Marc Augé : « Un aéroport ou un avion, ces espaces de nulle part que l'on traverse à la hâte, la tête pleine d'angoisse ou de projets insolites qui ne prennent jamais en compte l'ultime escale, la mort » (Boni, 2006 : 18). Il s'agit, comme nous l'avons évoqué plus haut, de lieux de passage caractérisés par l'anonymat de ceux qui les habitent et d'absence d'ancrage.

¹⁶ Concernant l'utilisation de « nulle part » dans les productions récentes de et sur la migration, consulter l'étude de Nous s (2018) ainsi que celle de Dominique Ninanne (2022), focalisée sur l'œuvre poétique *Là où il fait si clair en moi* de Tanella Boni.

¹⁷ On entend par modalisation la stratégie permettant "introduire dans un énoncé des indices de la subjectivité du locuteur.

¹⁸ Pour Bhabha, le tiers-espace est un lieu conceptuel où les cultures se rencontrent et interagissent, créant un espace hybride où les identités culturelles et les significations sont négociées et reconfigurées. Ce concept est souvent utilisé pour explorer comment les cultures colonisées et colonisatrices interagissent et se transforment mutuellement, produisant des formes culturelles et identitaires nouvelles et hybrides.

Le « nulle part » se réfère également à des espaces plus ou moins hostiles d'invisibilité où les personnes et leurs histoires de vie sont exclues des espaces discursifs, sociaux, économiques et culturels construits par l'histoire officielle. Le « nulle part » est donc compris comme l'expérience constitutive de toutes ces personnes « jetées sur les routes et dans les airs qui doivent prendre le chemin de nulle part » (Boni, 2006 : 181). En ce sens, « prendre le chemin de nulle part » s'avère être le rite initiatique du « devenir nulle part », c'est-à-dire, de subir une métamorphose dans laquelle l'être marginalisé, démuné, anonymisé au point de perdre tout repère, devient un limbe et un passage en soi. C'est ce qui arrive à Iris Agodi, la vendeuse de secrets, contrainte d'émigrer :

Elle avait un passé. Elle fut une femme possédant des points de repères. Elle les avait perdus en même temps que ses illusions. Elle n'était plus rien. Peut-être l'ombre d'elle-même, sans visage, sans expression, juste un numéro d'étrangère dans un monde fermé. Elle s'imaginait dans un désert. L'horizon était une ligne de fuite à l'infini. En si peu de temps, elle s'était métamorphosée en impasse, elle, carrefour en plein marché (Boni, 2006 : 182).

Lorsque l'écrivaine rencontre Iris par hasard un soir dans le métro parisien, elle s'est déjà métamorphosée en « nulle part » : elle est devenue sans-abri et a perdu ce qu'elle proclamait être le canot de sauvetage pour préserver une mémoire en danger : « le chemin de la parole » (Boni, 2006 : 183). Le « nulle part » s'incruste ainsi dans la personne comme une métaphore du silence, de la disparition et de l'absence totale de soi.

5. Conclusions

Dans son roman, Tanella Boni crée un espace littéraire d'errance marqué par une alternance des voix narratives et des déplacements incessants entre les continents africain et européen. Par ce biais, l'auteure critique vigoureusement les abus perpétrés impunément dans les colonies, tout en revendiquant le droit à une mémoire collective longtemps réduite au silence, en particulier à travers la prise de parole des femmes. Ce dispositif narratif met en lumière l'importance de la restitution des voix marginalisées et des récits occultés par l'histoire officielle. La dimension spatiale de l'œuvre de Boni est révélatrice des divisions géopolitiques et idéologiques nord/sud, qui sont structurées par un système de valeurs hégémoniques. En employant fréquemment les notions de « l'ailleurs » et de « le nulle part », l'auteure expose comment les récits coloniaux ont été construits pour fabriquer des altérités spatiales et, ainsi, continuer à exercer leur pouvoir symbolique et politique même après la fin officielle de la colonisation. L'œuvre de Boni invite ainsi à une réflexion approfondie sur l'importance du lieu symbolique à partir duquel l'histoire est racontée. Elle démontre qu'une poétique de l'espace est indissociable des enjeux de pouvoir et de mémoire, et que la réappropriation de l'espace par les voix subalternes est essentielle pour la déconstruction des discours

hégémoniques et la reconnaissance des identités multiples et complexes qui composent les sociétés postcoloniales. Les personnages, confrontés aux barrières de l'espace colonisé, éprouvent un déracinement qui ne les prive pas seulement d'un sentiment d'appartenance territoriale, mais fragmente également leur identité, les obligeant à une négociation constante entre la mémoire du passé et les nouvelles réalités imposées par le pouvoir colonial. Dans ce processus, leurs identités sont façonnées par l'intersection entre des espaces d'exclusion et de résistance, où le temps linéaire de la modernité coloniale est subverti par la temporalité cyclique de leurs expériences et récits.

En définitive, le roman de Tanella Boni constitue un plaidoyer puissant pour la justice historique et la réconciliation des mémoires, offrant une voix aux silences et aux absences imposées par des siècles de domination coloniale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, Marc (1992) : *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.
- BHABHA, Homi (1994) : *The location of culture*. Londres, Routledge.
- BERTHET, Dominique (2009) : *Visions de l'ailleurs*. Paris, L'Harmattan.
- BLOCH, Ernst (1976) : *Le principe Espérance*, vol.1. Paris, Gallimard.
- BONI, Tanella (2006a) : *Les nègres n'iront jamais au paradis*. Paris, Le Serpent à Plumes.
- BONI, Tanella (2006 b) : « Entre ici et là-bas, nulle part », *Africultures*, 68 : 3, 40-47. URL : <https://www.cairn.info/revue-africultures-2006-3-page-40.htm>
- BONI, Tanella (2012) : « Habiter le monde en humains », *Diogène*, 237 : 1, 86-95. URL : <https://www.cairn.info/revue-diogene-2012-1-page-86.htm>
- BORGOMANO, Madeleine (1986) : « Dans le labyrinthe de Tanella Boni » [Propos recueillis par Madeleine Borgomano]. *Notre librairie. Littérature de Côte d'Ivoire*, 87, avril-juin, 70-71.
- DU BOIS, Edward Burghardt (1903 [2007]) : *Les âmes du peuple noir*. Paris, Éditions La Découverte.
- FOUCAULT, Michel (1984) : « Dits et écrits. Des espaces autres » [conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.
- GIGUÈRE, Suzanne (2001) : *Passeurs culturels. Une littérature en mutation*. Québec, Éditions de l'IQRC.
- COULIBALY, Moussa (coord.) (2015) : *Le roman féminin ivoirien*. Paris, L'Harmattan
- COUTURE, François. (1999) : « Enseigner le récit de voyage : le monde dans une classe », *Québec français*, 112, 66-68.
- GNAOULÉ-OUPOH, Bruno (2000) : *La littérature ivoirienne*. Abidjan, CEDA ; Paris Karthala.

- LACHAUD, Jean-Marc (2009) : « En quête d'autres mondes... », in Dominique Berthet (éd.). *Visions de l'ailleurs*. Paris, L'Harmattan, 159-176.
- MATHIS-MOSER, Ursula, & Birgit MERTZ-BAUMGARTNER (2014) : « Littérature migrante ou littérature de la migration ? À propos d'une terminologie controversée ». *Diogène*, 246-247(2), 46-61. DOI : <https://doi.org/10.3917/dio.246.0046>
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*. Paris, Librairie Gallimard.
- MOURA, Jean-Marc (1992) : *Lire l'exotisme*. Paris, Dunod.
- MOURA, Jean-Marc (1998a) : *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion.
- MOURA, Jean-Marc (1998b) : *Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris, PUF.
- NINANNE, Dominique (2022) : « Dire le "Nulle-part". Topologie et temporalité de la migration dans *Là où il fait si clair en moi* de Tanella Boni ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 21, monografías 14 (Vicente E. Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 161-179. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2022.21.09>
- NORA, Pierre (1984) : *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard.
- NOUS [NUCELOVICI], Alexis (2018) : « Le non-lieu et le nulle part de la littérature exilique ». *Cahiers d'études romanes. Écrire et dire les migrations*, 36, 189-202.
- ORMERON, Beverly & Jean-Marie VOLET (1994) : *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara*. Paris, L'Harmattan.
- SOUSA SANTOS, Boaventura (2009) : *Una epistemología del sur. La reinvencción del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009) : *Les subalternes, peuvent-elles parler ?* Paris, Éditions Amsterdam.

Tanella Boni a son mot à dire. Entretien

Elisabet SÁNCHEZ TOCINO

Universidad de Cádiz

elisabet.sanchez@uca.es

<https://orcid.org/0009-0006-2997-752X>

Elena CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz

elena.cuasante@uca.es

<https://orcid.org/0000-0002-6240-0021>

Resumen

Tanella Boni, una de las voces más conocidas del panorama literario marfileño, nos responde en una entrevista realizada en la primavera de 2024 a algunas cuestiones ligadas a su creación literaria y a sus inquietudes personales con respecto al futuro de su país y del continente negro. Muchas de las preguntas están relacionadas con el universo femenino más concretamente con las nuevas formas de opresión a las que las africanas deben hacer frente.

Palabras clave: mujer, Costa de Marfil, futuro, creación literaria, compromiso.

Résumé

Tanella Boni, l'une des voix les plus connues de la scène littéraire ivoirienne, répond à quelques questions liées à sa création littéraire et à ses préoccupations personnelles concernant l'avenir de son pays et du contenu noir dans un entretien réalisé au printemps 2024. De nombreuses questions portent sur l'univers féminin, et plus particulièrement sur les nouvelles formes d'oppression auxquelles les femmes africaines doivent faire face.

Mots clé : femme, Côte d'Ivoire, avenir, création littéraire, engagement.

Abstract

Tanella Boni, one of the best-known voices on the Ivorian literary scene, answers some questions related to her literary creation and her personal concerns about the future of her country and the black content in an interview conducted in the spring of 2024. Many of the questions are related to the female universe, and more specifically to the new forms of oppression that African women have to face.

Keywords: woman, Côte d'Ivoire, future, literary creation, commitment.

1. Introduction

Suzanne Tanella Boni, plus connue comme Tanella Boni, est née en 1954 à Abidjan. Elle quitte l'Afrique pour suivre ses études à Toulouse et à Paris, où elle obtient un doctorat de troisième cycle en philosophie en 1979 et puis un doctorat d'État en 1987. De retour à son pays, elle devient directrice du département de philosophie à l'Université de Cocody. Depuis toujours, Boni a combiné son travail d'enseignante avec la création littéraire. D'ailleurs, lorsqu'on l'interroge sur sa profession, l'auteure se définit comme suit : « J'écris, je suis philosophe, j'écris tous types de genres, je suis aussi essayiste, poétesse, critique d'art, critique littéraire » (2022) *Femme aux multiples facettes*, ses débuts littéraires en tant que poétesse ont eu lieu en 1984 avec *Labyrinthe*. Depuis, son activité a été constante et variée : douze recueils de poèmes, cinq romans, trois essais, cinq livres de littérature pour la jeunesse et plusieurs nouvelles publiées dans des ouvrages collectifs. En 2005 elle reçoit le prix Ahmadou Kourouma pour son roman *Matins de couvre-feu*. Ambassadrice de la littérature ivoirienne, Tanella Boni explore des thèmes liés à l'identité, à la condition humaine, au changement climatique et à la place de la femme dans les sociétés africaines tout en mettant en lumière les richesses culturelles et la diversité du continent.

Dans le salon du livre africain de Paris de 2024, Tanella Boni réfléchit sur l'urgente nécessité de créer un monde où l'on puisse tous « respirer » et cela aussi bien du point de vue environnemental que social. Tanella Boni rêve d'un monde où les libertés individuelles et collectives ainsi que les différences culturelles soient respectées. Quant à la place des femmes, Boni déclare qu'en matière d'éducation et d'égalité en Afrique les choses commencent à changer même si cela se produit très lentement. Cela dit, l'auteure fait confiance à la qualité négociatrice des habitants de l'Afrique noire pour pouvoir surpasser tous les problèmes.

Boni représente aujourd'hui un modèle d'intellectuelle africaine engagée, une femme qui rêve d'un monde plus ouvert et tolérant.

En mars 2024 nous nous sommes mis en contact avec elle pour lui proposer un entretien qu'elle a fort aimablement accepté et que nous avons réalisé de manière télématique. Voici ses réponses à nos questions et inquiétudes. Nous vous remercions, Tanella, de votre disponibilité et de votre gentillesse.

2. Entretien avec Tanella Boni

Dans votre ouvrage intitulé *La Diversité du Monde* vous explorez avec profondeur le rôle de l'écriture et abordez plusieurs questions cruciales de notre époque. Vous soutenez que la littérature offre une voie de résistance face à des situations d'extrême urgence, qu'elle défie le passage inexorable du temps et qu'elle conteste les pouvoirs établis. Cette vision éclaire non seulement la capacité de la littérature à témoigner des injustices et des défis contemporains, mais aussi son pouvoir transformateur et sa capacité à forger des perspectives alternatives. Dans cette œuvre, écrite dans les années

2010, vous vous demandez « quand sortirons-nous de l'écriture d'urgence ? » : est-ce que vous continuez à vous poser cette question ?

Oui la question se pose, aujourd'hui encore. J'ai l'impression de vivre constamment dans l'urgence sous toutes ses formes et je ne suis pas la seule à avoir cette impression. Le temps est toujours trop court pour réaliser ce que nous avons envie de faire dans la vie réelle. Or nos parents et nos aïeux semblaient avoir tout leur temps pour vivre, même s'il leur arrivait d'avoir une vie assez courte. Ils ne menaient pas une vie d'écrivain. Ils s'occupaient d'autres choses : les nécessités de la vie comme le boire et le manger mais également le savoir et le savoir-faire, la spiritualité, le respect des valeurs. Ils vivaient dans une paix relative même si la vie n'était pas facile. Or, une vie consacrée à l'écriture est faite de tiraillements entre la vie réelle et la vie de création parce qu'on prend conscience qu'il faut dire, écrire, penser, parce qu'il y a beaucoup de manques, des blessures, des insatisfactions...

Il faut d'abord trouver le temps de l'écriture ce qui n'est pas une évidence quand on est une femme et que beaucoup de proches (famille ou ami.e.s) ne comprennent pas toujours pourquoi on passe autant de temps isolée de tous pour un travail inutile ou presque. Oui, je me pose toujours la question de l'urgence.

J'ai envie d'écrire sur ce qui se passe dans mon environnement immédiat et sur toutes ces violences multiformes que l'on observe dans le monde : les guerres, les catastrophes naturelles, les violences faites aux migrants, les violences les plus familières qui ne choquent plus personne dans la société, dans les familles, dans les couples... Il faut écrire sur ces sujets et vite, parce que le temps passe et que je n'ai pas une minute à perdre. Seulement l'écriture ne devrait pas être une course contre la montre. On devrait pouvoir prendre tout son temps pour écrire. Mais où trouver ce temps ? La question de l'urgence est toujours paradoxale : j'ai besoin d'un temps long pour réfléchir, pour créer en paix. Mais le temps court s'impose à moi parce que ce que j'ai à écrire me semble vraiment important et je dois effectuer ce travail d'écriture sans attendre.

Dans vos œuvres, qu'elles soient de fiction ou pas la violence semble occuper une place centrale, que ce soit pour décrire les horreurs de la guerre ou les manifestations de la violence étatique, raciste ou sexiste.

Dans quelle mesure la violence peut-elle influencer le processus de création littéraire ? Et comment la littérature impacte-t-elle la violence ?

La violence est partout et sous toutes ses formes : physiques, psychologiques, morales, sociales, familiales, historiques. Elle s'exerce par toutes sortes de moyens y compris par les mots. Il y a des violences verbales capables de détruire les personnes contre lesquelles elles s'exercent. Le racisme tue, la haine

également. Les idéologies sont également meurtrières. Mais les mots de la poésie par exemple peuvent apaiser les cœurs. Les textes littéraires sont susceptibles de réparer le mal que les violences sociales ou familiales ont causé. Ils agissent comme un baume, comme du soin. Ils agissent comme un pansement qui calme les maux du monde. Les violences nous poussent à écrire et nos textes écrits apparaissent comme un soin pour l'écrivain/le et pour le lecteur -la lectrice-, pour se sentir mieux dans le corps et dans l'esprit. Mais l'espoir que l'écriture puisse être un soin peut échouer. On peut se sentir encore plus mal quand on constate que les violences contre lesquelles on écrit ne changent pas.

Dans votre essai *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, nous observons comment vous ajoutez, aux préoccupations déjà exprimées par Awa Thiam dans son essai de 1978 *La parole aux Nègresses*, d'autres formes de violence qui touchent directement les femmes africaines. Cette œuvre met en lumière les défis auxquels sont confrontées les femmes africaines dans leur quotidien, qu'il s'agisse de violences physiques, psychologiques, économiques ou sociales. Elle souligne également les dynamiques de pouvoir et les structures oppressives qui contribuent à perpétuer ces formes de violence.

Est-ce que vous pensez que de nouvelles formes d'oppression sont apparues au cours des dernières décennies ? Comment percevez-vous l'évolution de la situation de la femme africaine pendant le siècle présent ?

Je voudrais évoquer ici une forme de violence que j'appelle « violence sournoise », parce qu'elle n'apparaît pas clairement. Des violences que nos mères et grands-mères n'avaient pas forcément connues. Les violences sournoises sont celles qui n'ont aucun respect pour les femmes, pour leur dignité de femmes, même pour leur existence. Ces violences contournent les lois et existent pour le bonheur des hommes afin qu'ils se sentent mieux dans leur corps, dans leur esprit. Je donne un exemple bien connu. Quand on parle de « polygamie » on s'attend à ce que cela se passe en respectant un certain nombre de lois coutumières, des lois écrites ou même religieuses (certains se réfèrent au Coran pour justifier le fait d'avoir le droit d'épouser plusieurs femmes ; dans certains pays comme le Sénégal, la polygamie est admise mais dans certaines conditions, qu'elle soit choisie dès le moment du premier mariage). Seulement, plus le temps passe, plus on constate que non seulement la plupart des lois ne sont pas respectées, mais encore de nouvelles formes d'organisation de la vie familiale apparaissent. Ces nouvelles formes sournoises ne passent pas par le mariage ni coutumier ni officiel. On peut parler de concubinage, mais cela a un aspect non assumé, hypocrite, caché. Les « femmes » d'un même homme peuvent ne pas habiter sous le même toit, ou ne jamais se croiser. Elles ignorent l'existence les unes des autres et les enfants ne se connaissent pas. En réalité, il y a de nouvelles formes de famille, en Afrique, dans lesquelles rien n'est clair. Si les femmes ne

se connaissent pas, elles imaginent l'existence d'autres femmes qui partagent la vie de leur mari. Cela augmente la violence psychologique. Cela complique tout puisque rien ne se dit clairement. Les suspicions sont fréquentes et l'anxiété règne. Les vies parallèles (celles dont on ne parle jamais, surtout pas à une épouse légale), ne respectent, la plupart du temps, aucune loi écrite ou orale. On vit dans la peur, le mensonge et la non-fidélité (fidélité : mot qui n'a pas le sens qu'on lui attribue dans la vie courante). Je disais, dans l'un de mes romans que « tout est faux ». Et on se demande si vivre dans la fausseté c'est encore vivre. Mais les femmes ont-elles le choix ? La vraie question c'est celle-là. Elles doivent en prendre conscience et organiser leur vie en conséquence.

Durant la dernière décennie, nous avons été témoins de la résilience des femmes face aux situations d'oppression. Observons-nous des progrès sur le continent africain avec l'avènement des réseaux sociaux ? Comment percevez-vous l'impact de ces nouveaux outils et dynamiques sur la capacité des femmes africaines à s'organiser, à partager leurs expériences et à revendiquer leurs droits dans un contexte mondialisé ?

De nombreuses africaines jeunes ou moins jeunes utilisent l'internet et les réseaux sociaux : c'est un outil de travail et de loisirs. On peut même dire que ce qui est le plus répandu c'est d'abord le smartphone l'outil avec lequel elles peuvent tout faire : organiser des rencontres, des fêtes, faire du commerce, jouer leur rôle d'activiste (dans leur pays et avec d'autres femmes dans le monde), rester en contact avec les familles quand elles vivent en exil. Mais pour certaines, ce sont des outils pour « soigner l'ennui ». Elles passent beaucoup de temps sur les réseaux sociaux. Ces outils peuvent être aussi des moyens de chercher des « maris » susceptibles de les faire rêver, puisqu'elles imaginent pouvoir rencontrer un « prince charmant » sur un site de rencontres.

Si quelque chose caractérise l'ensemble de votre œuvre, c'est l'exaltation profonde de la parole comme une force de transformation, comme un outil capable de déclencher des changements significatifs dans la société et dans la vie des individus. À travers vos écrits, vous nous montrez comment la parole peut être une sorte d'arme miraculeuse, capable de briser les barrières, de défier les systèmes oppressifs et de donner voix à ceux qui en sont privés. De plus, vous explorez l'idée de la parole comme un moyen de capturer l'ineffable, de donner forme à ce qui serait autrement indescriptible. Votre approche met en lumière non seulement l'importance de la liberté d'expression, mais aussi la résistance inhérente dans l'acte même de parler lorsqu'on tente de nous réduire au silence.

Comment dire l'innommable et l'indicible ? Et, surtout, comment communiquer dans des contextes où la parole est restreinte, ou même interdite ?

Il y a d'autres formes d'art comme la peinture et la sculpture par exemple. Il y a aussi le cinéma et il y a la musique. Des arts qui permettent aux humains de s'exprimer même quand la liberté d'expression n'existe pas.

Écrire est cette manière de pouvoir dire ouvertement ce qu'on ne peut pas dire tous les jours en famille et dans la société. C'est ce que je trouve absolument fabuleux. Mais je sais bien qu'il y a ce qu'on appelle l'autocensure qui fait qu'on se dit qu'on ne pourra jamais tout dire.

Il y a autre chose : on peut se trouver dans des situations où on peut perdre la parole. Je veux dire que, par exemple, on peut ne pas trouver de mots pour qualifier un acte, un événement ou quelque chose qui nous arrive ou arrive à d'autres. On peut se trouver sans voix, absolument tétanisé. Ou alors, en voulant écrire sur un fait innommable on peut ne pas trouver le « mot juste ». On se rend compte que, par écrit, le poids que pèse l'événement reste véritablement indicible : un viol, les atrocités d'une guerre ou ce cas de pollution à grande échelle dont je parle dans mon dernier roman « Sans parole ni poignée de main ». Mais il faut se dire qu'en l'absence de mots justes ou quand on perd ses mots, le peu que l'on peut dire est toujours important. Parler, dire toujours le peu dont on est capable de parler.

À part la poésie, les romans, les essais et la littérature de jeunesse, vous avez consacré une bonne partie de votre vie à l'étude et au travail sur la philosophie. Cette double passion soulève naturellement la question de la relation entre la réflexion philosophique et la création littéraire dans votre propre travail. Pouvez-vous nous parler de la façon dont ces deux domaines interagissent et s'influencent mutuellement dans votre processus créatif ? En quoi la réflexion philosophique enrichit-elle vos écrits ? De quelle manière vos études en philosophie ont-elles façonné votre approche de la narration, du développement des personnages et de la construction des thèmes dans vos œuvres littéraires ?

Ce sont des questions que l'on me pose très souvent. Mon premier choix a été la littérature. C'est précisément par la poésie que je suis sortie du silence vers l'âge de douze ans. Mais j'ai rencontré la philosophie dès l'adolescence parce que je lisais des livres qui n'étaient pas de mon âge. Et puis en classe de terminale j'ai été lauréate d'un concours général de philosophie en Côte d'Ivoire. Je suis venue en France, j'ai fait des classes préparatoires avant d'aller à la Sorbonne et depuis ce temps philosophie et littérature cohabitent dans mon travail. Mais je fais la différence entre les deux disciplines. Quand j'enseigne un cours d'histoire de la philosophie, c'est de la philosophie et pas autre chose. Quand j'écris des poèmes, nouvelles ou roman, je suis en littérature. Mais très tôt je me suis rendu compte qu'en écrivant un article en philosophie, la littérature n'est pas bien loin puisque je choisis mes mots, mon style. Plus tard, j'ai

compris à quel point le fait de fréquenter des textes de philosophes, d'entendre parler des collègues philosophes (je continue encore de prendre part à des colloques) marque tout de même ma littérature notamment par la manière de construire mes romans ou nouvelles, les questions abordées en poésie etc. Je suis une philosophe à part entière par les études effectuées, les thèses soutenues, les enseignements dans des classes, de nombreux courts essais publiés (que celles et ceux qui me connaissent en littérature ignorent). Je suis aussi une littéraire à part entière, mais aussi une critique (je lis d'autres écrivains), je fréquente des artistes (critique d'art). Je me sens vivre à la croisée de nombreuses disciplines et cela me permet d'enrichir mes textes littéraires.

Nous sommes intéressés par vos influences littéraires. Pouvez-vous nous parler des auteurs ou des livres qui ont eu un impact significatif sur votre écriture ? Comment ces influences ont-elles façonné votre style d'écriture ou les thèmes que vous explorez dans vos œuvres ?

J'ai lu beaucoup de livres, parfois en traduction française. Auteurs français 19ème, 20ème, 21ème siècles. Auteurs russes, anglophones, hispanophones... Je cite un texte dont je parle toujours : Le Petit Prince de Saint-Exupéry. Je pourrais parler de Senghor et de quelques autres, comme Paul Dakeyo (parmi les poètes africains contemporains). Je cite souvent Etonner les Dieux de Ben Okri (que j'ai lu en traduction, c'est un texte inclassable à mon avis). Mariama Bâ... Je suis incapable de dire quels sont les textes qui influencent mon écriture ou non.

Les femmes jouent un rôle très important dans votre travail. Dans vos romans et vos essais, par exemple, vous parlez du pouvoir et du savoir des femmes africaines sur les marchés locaux. Dans ce sens, l'activité des vendeuses de tissus a toujours été vraiment remarquable. Avez-vous un tissu préféré ? Et dans le cas du tissu wax, avez-vous une prédilection pour un modèle particulier ?

Ces dernières années j'ai souvent acheté des pagnes tissés de Côte d'Ivoire pour en faire des vestes ou des robes longues. Quant au wax pas vraiment de modèle particulier. J'achète quand je trouve beau. J'aime aussi les motifs anciens (Adinkra Symbols du Ghana, ou Poids à peser l'or de Côte d'Ivoire).

Le thème des frontières est récurrent dans votre œuvre. Quelles sont les différentes perceptions de la frontière, ses différentes symbolisations et significations ? Et quel est le message que vous aimeriez transmettre vis-à-vis de ces frontières ?

La frontière est une vraie question. Ce n'est pas une réponse mais un sujet très vaste. Nous sommes nos propres frontières, nous habitons nos frontières

avant que de l'extérieur ne soient érigées, arbitrairement, des frontières et des murs qui séparent pays et territoires. L'humain naît séparé de ses père et mère, de ses frères et sœurs, de tous les autres vivants : voilà pourquoi il passe sa vie à établir ou à rétablir des liens. Si nous sommes nos frontières, nous sommes aussi nos liens car nous n'habitons pas seul.e.s sur la Terre. Il y a donc des séparations à tous les niveaux et notre travail d'humain n'est-il pas de faire, de ces séparations, dans la mesure du possible, des liens ? Cela nous permet de nous rapprocher les uns des autres, d'essayer de nous comprendre par-delà nos langues et cultures, nos savoirs et savoir-faire. Donc, à mes yeux, la notion de frontière permet de penser l'ordre et le désordre multiformes du monde, de penser les relations de l'humain avec d'autres vivants et non -vivants. C'est une question de politique, géopolitique, de géographie, d'histoire, de sociologie, d'anthropologie et de philosophie. En ce qui me concerne, elle arrive toujours en littérature comme le chemin nécessaire par lequel je dois passer pour pouvoir tenir les différentes parties de mon travail d'écriture ensemble.

Merci beaucoup

ŒUVRES DE TANELLA BONI¹

Poésie:

- Labyrinthe*, Lomé, Éditions Akpagnon, 1984.
Grains de sable, Solignac et Limoges, Éditions Le Bruit des autres, 1993.
Il n'y a pas de parole heureuse, Éditions Le Bruit des autres, 1997.
Chaque jour l'espérance, Paris, L'Harmattan, 2002.
Ma peau est fenêtre d'avenir, Abidjan, Rumeurs des âges, 2004.
Gorée île baobab, Le Bruit des autres, 2004.
Le Rêve du dromadaire, Cotonou, Ruisseaux d'Afrique, 2009.
Jusqu'au souvenir de ton visage, Paris, Alfabarre, 2010.
L'avenir a rendez-vous avec l'aube, Ici et ailleurs, 2011.
Toute d'étincelles vêtue, Paris, Vents d'ailleurs, 2014.
Là où il fait si clair en moi, Paris, Bruno Doucey, 2017.
Insoutenable frontière, Paris, Bruno Doucey, 2022.

¹ Ce répertoire n'est pas exhaustif. Tanella Boni est également l'auteure de beaucoup de poèmes, nouvelles, cours essais, etc. publiés dans des revues et des ouvrages collectifs. Un volume d'hommage est actuellement en préparation aux éditions L'Harmattan sous le titre : *Hommage à Tanella Boni : citoyenne du monde*.

Le poème n'est pas un objet perdu, Abidjan, Éditions Vallesse, 2022.

Elle, parmi ses souvenirs, Abidjan, Éditions La case de Lucioles, 2023.

Roman:

Une vie de crabe, Dakar, NEAS, 1990.

Les Baigneurs du lac Rose, Abidjan, NEI, 1995.

Matins de couvre-feu, Paris, Le Serpent à plumes, 2005.

Matins de couvre-feu, Abidjan, Éditions Nimba, 2022.

Les nègres n'iront jamais au paradis, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

Sans parole ni poignée de main, Abidjan, Éditions Nimba, 2023.

Essai:

Que vivent les femmes d'Afrique ? Paris, Éditions du Panama, 2008.

La Diversité du monde : réflexions sur l'écriture et les questions de notre temps, Paris, L'Harmattan, 2010.

Que vivent les femmes d'Afrique ? Paris, Khartala, 2011.

Habiter selon Tanella Boni, Paris, Éditions Muséo, 2018.

Littérature de jeunesse :

De l'autre côté du soleil, Abidjan, NEA-EDICEF, 1991.

La Fugue d'Ozone, Abidjan, NEA-EDICEF, 1992.

L'Atelier des génies, Paris, Éditions Acoria, 2001.

Myriam Makeba : une voix pour la liberté, Paris, Éditions À dos d'âne, 2009.

Wangari Maathai : celle qui guérit la Terre, Paris, Éditions À dos d'âne, 2016.

Une feuille pas comme les autres, Abidjan, Classiques Ivoiriens, 2020.

Nouvelle :

« Peau de sel », in *Les Chaînes de l'esclavage*, Paris, Éditions Florent Massot, 1998.

« Le Paradis est toujours ailleurs », in *Nouvelles voix d'Afrique*, Paris, Hoëbeke, 2002.

« Ici, il n'y a pas le feu », in *Dernières nouvelles de la Françafrique*, Paris, Éditions Vents d'ailleurs, 2003.

« Le petit chien de Madame l'Œil », in *Dernières nouvelles du colonialisme*, Paris, Éditions Vents d'ailleurs, 2006.

« L'Étrangère », in *Ancrage africain*, Alger, Éditions Apic, 2009.

ŒUVRES SUR TANELLA BONI

- AMROUS, Naïla (2008) : Compte rendu de « Tanella Boni, *Que vivent les femmes d'Afrique ?* ». *Questions de communication*, 14, 330-331. URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/1451>
- BONI, Tanella (2006) : « Entre ici et là-bas, nulle part. Variations sur l'idée d'indifférence ». *Africultures*, 68 : 3, 40-47. URL : <http://africultures.com/entreici-et-la-bas-nulle-part-4603>
- BONI, Tanella (2008) : « L'Afrique des clandestins ». *Social Science Information*, 47 : 4, 681-696. DOI : <https://doi.org/10.1177/0539018408096455>
- BONI, Tanella (2012) : « Habiter le monde en humains ». *Diogenes*, 237 : 1, 86-95. DOI : <https://doi.org/10.3917/dio.237.0086>
- COULILABY, Daouda (2021) : « Analyse discursive de l'embranchement paratopique dans *Là où il fait si clair en moi* de Tanella Boni », in R.L. Omgba & Y.M.E. Abouga (dir.), *Francophonies nomades. Déterritorialisation, reterritorialisation et enracinement*. Paris, L'Harmattan, 255-269.
- CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena (2017): « Treinta años después. La denuncia de la condición de la mujer africana de Awa Thiam a Tanella Boni ». *Anales de Filología Francesa*, 25. URL : <https://revistas.um.es/analesff/article/view/315791>
- KOUADIO, Kobenan N'Guettia Martin & Sory DAO (2018) : « Écriture poétique et imaginaire chez Tanella Boni. L'exemple de *Là où il fait si clair en moi* ». *En-Quête*, 31, 116-137.
- MALLART, Myriam (2008) : Compte rendu « Que vivent les femmes d'Afrique? de Tanella Boni », *Lectora: revista de dones i textualitat*, 14, 345-348. URL : <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7164/9068>
- MAZAURIC, Catherine (2012) : Compte rendu de « Boni, Tanella. *Que vivent les femmes d'Afrique ?* ». *Cahiers d'études africaines*, 205, 269-271. DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.14340>
- MEDOUDA, Sabrina (2017) : *Écrire, penser, panser ? : Véronique Tadjo et Tanella Boni ou l'écriture féminine au cœur de la violence*. Thèse de doctorat. Toulouse, Université Toulouse le Mirail.
- NINANNE, Dominique (2022) : « Dire le "Nulle-part". Topologie et temporalité de la migration dans *Là où il fait si clair en moi* de Tanella Boni ». *Cédille, revista de estudios franceses*, 21, monografías 14 (Vicente E. Montes Nogales & Dominique Ninanne, eds., *Figures de l'étranger à l'aune du cosmopolitisme*), 161-179.
- ORDOQUI, Florencia (2020) : « Cartografías de la identidad: comentario sobre el artículo de Tanella Boni "Femmes en Négritude: Paulette Nardal y Suzanne

Césaire” ». *Estudios de Filosofía práctica e Historia de las ideas*, 22 : 1. URL:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7638807.pdf>

ZOH, Armel Brice (2020) : *Le rythme et l'imaginaire errant dans le discours poétique de Tanella Boni : perception et significations*. Thèse de doctorat. Abidjan, Université Felix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan.

Oralité et stratégies énonciatives dans *Le déterreur* de Mohammed Khair-Eddine

Ismail ABEJJA

Université Sidi Mohammed Ben Abdellah

Ismail.abejja@usmba.ac.ma

<https://orcid.org/0009-0009-6661-0964>

Resumen

En la novela de Khair-Eddine publicada en 1973, el personaje es un excavador de cadáveres que comete actos atroces en una región devastada por la pobreza y la sequía. En su celda, a la espera de su ejecución, vive de nuevo ciertos dolorosos episodios de su vida, lanzando todo su veneno a la sociedad, a los políticos y al mundo que lo rodea. Como resultado, el enfoque enunciativo es una forma de percibir esta dimensión oral y volcánica en la escritura de Khair-Eddine, al aparecer en el discurso literario para devolver la obra a un texto de denuncia de la realidad sociopolítica y del mundo, al tiempo que da quitar una un toque de originalidad a la escritura de este escritor marroquí que habría esperado crear un nuevo lenguaje después de haber sentido un desamor.

Palabras clave: herencia polifónica, escenografía impulsada, anarquía de sentido, historia exhumada

Résumé

Dans le roman de Khair-Eddine publié en 1973, le personnage est un *déterreur* de cadavres, qui commet des actes effroyables dans une région dévastée par la misère et la sécheresse. Dans sa cellule, attendant son exécution, il repasse certains épisodes douloureux de sa vie en jetant tout son venin sur la société, les politiciens, et le monde autour de lui. De ce fait, l'approche énonciative est un moyen de percevoir cette dimension orale et volcanique dans l'écriture de Khair-Eddine en transparaissant dans le discours littéraire pour ramener l'œuvre à un texte de dénonciation de la réalité sociopolitique et du monde, tout en conférant un trait d'originalité à l'écriture de cet écrivain marocain qui aurait espéré créer un langage qui fait du déchirement une originalité.

Mots-clés : héritage polyphonique, scénographie pulsionnelle, dénonciation politique, anarchie du sens, Histoire exhumée

Abstract

In Mohammed Khair-Eddine's novel *Le Déterreur* (*The Corpse Digger*, 1973), the protagonist is a corpse digger who commits appalling acts in a devastated region by poverty and

* Artículo recibido el 23/03/2024, aceptado el 29/10/2024.

drought. In his cell, awaiting execution, he replayed certain painful scenes of his life, directing his venom at society, politicians and the world around him. According to that, an enunciative approach, allows to perceive the oral and volcanic dimension in Khair-Eddine's writing manifests in a literary discourse to turns the novel into a text denouncement the socio-political reality and world touch of originality to the writing of Khair-Eddine, would hoped to create a new language characterized by violence and heartbreak.

Keywords: polyphonic heritage, impulsive scenography, political denunciation, anarchy of meaning, exhumed history.

Le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture
Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (1984 : 67)

1. Introduction

Miroir culturel du monde et de l'humanité, la littérature s'est souvent nourrie des différents mouvements de pensée, des courants artistiques, et des idéologies qui ont traversé l'histoire mouvementée des civilisations, sans qu'elle perde de sa spécificité, ni de sa complexité en tant qu'expression humaine du langage et de l'art. C'est ainsi que la culture orale, dans tous ses aspects, s'est taillée petit à petit une place déterminante dans la littérature universelle, alors qu'elle était réduite autrefois à un sous-genre populaire, livré à lui-même, à la merci des rites et des coutumes propres à chaque communauté.

Au cœur de ces intersections littéraires et culturelles, un des écrivains Marocains, Mohammed Khair-Eddine, émerge par l'originalité de son écriture et passe selon les cercles littéraires pour un *bad boy*, ou l'enfant terrible de la littérature maghrébine¹. Cet auteur né à Taфраout² en 1941 et décédé à Rabat en 1995 a connu des épreuves douloureuses tout au long de sa carrière d'écrivain et d'exilé volontaire en France. Il a eu souvent l'intention d'exorciser un certain malaise existentiel à l'intérieur de son œuvre, et ce en forgeant un style d'écriture fissuré, embrasé par la force de l'oralité : « Je voudrais, dit-il, forger un langage neuf ayant ressenti un déchirement » (Khair-Eddine, 1968 : 135). Si la littérature orale possède le sens du rythme où la voix de l'auteur s'éveille par sa force et sa vibration, « elle atteint tous les registres sensoriels des auditeurs pour susciter la communion » (Maingueneau, 2004 : 166).

¹ Mohammed Khair-Eddine, après avoir publié son roman *Agadir*, reçoit en 1967 le prix des Enfants terribles, fondé par Jean Cocteau. Ce surnom de *bad boy* lui a été souvent attribué dans la plupart des rencontres littéraires et manifestations culturelles, citons à titre d'exemple le numéro 35 de la revue semestrielle *Interculturel Francophonies* (juin-juillet 2019) dont le thème principal est : *Mohammed Khair-Eddine, Enfant terrible et guérillero littéraire*.

² Village situé au sud du Maroc, dans la région de Souss, à 150 km au sud-est d'Agadir, à une centaine de kilomètres de la ville de Taroudant, et à l'est de Tiznit.

De ce fait, nous avons opté pour une perspective énonciative développée par des linguistes appartenant à l'école française de l'analyse du discours, notamment Dominique Maingueneau, pour interroger cette voix, ce rythme et ces registres sensoriels privilégiés dans la littérature à dimension orale, en suggérant les deux hypothèses suivantes :

– L'écriture de Khair-Eddine est d'abord celle de l'embrassement et du déchirement ; elle possède éventuellement des propriétés charnelles (voix, corps, tonalité...) au sein du texte, s'abreuvant de la culture orale transparue énonciativement dans le discours littéraire.

– Par ailleurs, il est probable que l'énonciation joue simultanément comme réflexe de l'oralité, voire de la marocanité, et comme réflexion sur la condition de l'humanité, de l'écriture et du monde.

Pour ce faire, nous allons vérifier à partir des séquences étudiées si l'énonciation linguistique et le style d'écriture de Khair-Eddine s'appuient véritablement sur les aspects discursifs de l'oralité pour devenir un moyen de dénonciation de toutes les aberrations que les humains subissent dans un monde qui renie souvent ses valeurs et dénigre son patrimoine matériel et immatériel au profit d'une anarchie de sens et d'une mécanique de l'insignifiance. La présence vocale et corporelle de l'écrivain dans son œuvre serait une preuve tangible que l'énonciation se réfléchit dans le texte littéraire et se réinvestit comme une oralité, dans un discours constituant qui donne lieu désormais à une *oraliture*³ qui se fait valoir de plus en plus parmi d'autres genres, dans un horizon littéraire multidimensionnel et imprévisible.

2. Énonciation et discours littéraire

Quand on aborde le texte littéraire comme un discours, on se projette dans une dimension synergique de la littérature, où la triangulation auteur, lecteur, et œuvre est en perpétuelle mouvance. Le texte et le contexte ne peuvent être dissociés, du moment où l'un renvoie à l'autre, par le biais d'une énonciation qui légitime les conditions de création de cette œuvre littéraire. Penser alors le texte comme un discours, c'est prendre en considération les tenants et les aboutissants d'une production littéraire. Pour comprendre assez suffisamment un aspect de l'oralité, une connotation, une association thématique, un paradoxe, il est préférable de donner accès à une libre circulation du sens à partir des composantes textuelles et intertextuelles d'une œuvre.

La littérature ne tient pas seulement un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde. Au lieu de mettre les œuvres en relation avec des instances fort

³ Ce néologisme composé de « oral » et « littérature » a été innové par Ernst Mirville dans le journal *Le Nouvelliste* le 12 mai 1974. Il précise que l'*oraliture* est « l'ensemble des créations non écrites et orales d'une époque ou d'une communauté, dans le domaine de la philosophie, de l'imagination, de la technique, accusant une certaine valeur quant à la forme et au fond » (cf. Dumas, 1984 : 162).

éloignées de la littérature (classes sociales, mentalités, événements historiques, psychologie individuelle...), réfléchir en termes de discours nous oblige à porter notre attention sur les abords immédiats du texte (ses rites d'écriture, ses supports matériels, sa scène d'énonciation...) [...] (Maingueneau, 2004 : 35).

Récemment, les sciences du langage ont été amenées à approfondir davantage l'analyse des textes de littérature. Il ne s'agit plus désormais de faciliter l'interprétation de l'œuvre littéraire, mais de la considérer comme une institution de parole abritant des phénomènes linguistiques d'une grande subtilité (polyphonie, discours représenté, scénographie, figures stylistiques, modalités phrastiques...), « où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription des partenaires de l'énonciation dans le discours » (Maingueneau, 2015 : 11).

3. Oralité et choralité : une ouverture avec préméditation

Dès l'ouverture du roman, le lecteur est saisi *in medias res* d'une atrocité. Le personnage est un tueur nécrophage arrêté par les gendarmes après avoir mangé des cadavres enterrés dans le cimetière du village. Du fond de sa cellule, il raconte cette abomination illustrée par un premier extrait du roman :

Les gendarmes m'ont arrêté. J'ai mangé, pour me nourrir de viande, quelques morts de notre région, morts que j'ai déterrés le soir même du jour où le *fquih*⁴, les nobles et les miséreux du lieu leur ont donné une vraie sépulture. Les gendarmes ne m'ont pas molesté, au contraire ; ils ont rigolé parce que, disaient-ils, un vieux comme moi ne mérite qu'une baffe retentissante. Ils ont défoncé ma porte, mais je n'étais pas à la maison ; c'est une mégère qui hait ma famille depuis belle lurette qui leur a dit que je me trouvais à la mosquée (*Le déterreur*, 1973 : 3).

L'un des premiers paradoxes de la narration est qu'elle met en scène un fait horrible, insoutenable de la manière la plus impassible qui soit, ce qui rappelle au lecteur les témoignages des fameux tueurs en série, pris en flagrant délit, racontant avec un sang-froid leur bain de sang, scénarisé dans un silence morbide et un vacarme criminel. L'aspect basique de la syntaxe (sujet - verbe - complément circonstanciel de but - complément d'objet direct) dans le deuxième énoncé susmentionné cache toute l'ignominie de l'acte irréparable, d'où une oralité de l'erreur, voire de l'horreur insensiblement avouée par un tueur récidiviste, un déterreur hors-normes. Dans le même sens, l'énonciation est ponctuée par des répétitions qui miment l'un des aspects oraux

⁴ Terme qui provient de l'arabe standard (*faquih*) désignant un savant religieux, et aussi un maître à l'école coranique.

du dialecte marocain, sans parler de l'emploi lexical à consonance familière. « Dans les sociétés qui relèvent de l'ethnographie, écrit de son côté, Marcel Mauss, la littérature est faite pour être répétée » (Tenèze, 1969 : 1120). Le « mangeur d'hommes » et « amateur de cadavres » (*Le déterreur*, 1973 :27), qui ne nie pas son crime, remonte au tout début de sa résidence en France, où il travaillait comme mineur pour assurer sa vie.

Si des énoncés comme « Mineur, j'ai creusé ! J'ai creusé ! J'ai sorti de la terre des siècles de houille » (*Le déterreur* : 6), et des expressions crues telles « je bouffais très bien dans le nord [...] je buvais du vin rouge [...] je baisais très bien également... [...] merde ! Ils bouffent ma soupe » (*Le déterreur* : 43), indiquent une certaine familiarité, marque intrinsèque de l'oralité, le discours rime avec la situation complexe du condamné rongé par son crime ainsi que par le déchirement auquel il a été exposé depuis son installation tumultueuse en France, jusqu'à sa détention au Maroc. Cet aveu insoutenable du crime perpétré est consolidé par une énonciation où le jeu de réflexivité pronominale illustre une double dimension orale et chorale. La polyphonie est manifestée donc par ce qui est traditionnellement appelé discours rapporté ou représenté, c'est-à-dire « les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation » (Maingueneau, 2015 : 181). L'oralité se présente comme une mosaïque de voix superposées pour nous livrer, un à un, une frange de vérité autour des circonstances du crime. En témoigne ce schéma tabulaire indiquant la multiplicité des voix des personnages dans un même récit (*Le déterreur* 1973 : 3).

<i>Énonciateurs/ coénonciateurs</i>	<i>Énoncés correspondants</i>	<i>Énonciation</i>
Le narrateur (<i>déterreur</i>)	« J'ai mangé quelques morts que j'ai déterrés le soir même ».	Discours direct
Les gendarmes	« Ils rigolaient parce que, disaient-ils, un vieux comme moi ne mérite qu'une baffe retentissante ».	Discours indirect libre
La mégère	« C'est une mégère qui hait ma famille depuis belle lurette qui leur a dit que je me trouvais à la mosquée ».	Discours indirect
Le procureur de Dieu et du roi	« Mais voilà ce que j'ai répondu au procureur de Dieu et du roi qui m'a déjà condamné à mort ».	Discours narrativisé

Tableau1. Personnages et énoncés spécifiant leur discours représenté

La polyphonie énonciative indiquée par les exemples ci-dessus correspond pertinemment à la culture et à la tradition narrative orale, critère ancestral du Maroc d'autrefois, au sein duquel la pluralité des discours et des voix est une condition *sine qua none* pour garantir l'authenticité et la longévité du récit dans le temps, comme un discours légitimé par la *vox populi*. Selon Marc Gontard (1984 : 54) « il ne s'agit pas d'une polyphonie parfaitement ordonnée où chaque discours porte le nom de son

énonciateur [...] Chez Khair-Eddine, nous nous trouvons en face d'un grouillement de voix qui se défont mutuellement, perturbant l'exigence unitaire du récit, brouillant l'identité, confondant les espaces en un flux vociférant qui cherche à s'inscrire comme roman ». Si on se focalise sur l'emploi du discours indirect libre, on remarque que « le narrateur fait entendre la voix du peuple, mais c'est lui qui conserve la maîtrise du discours rapporté, bien intégré au récit ; le peuple peut ainsi inscrire son altérité langagière dans l'institution littéraire » (Maingueneau, 2004 : 196).

Autrement dit, cette altérité du langage est le reflet d'une réalité avouée, assumée et partagée par toute une communauté. Quelle que soit l'erreur commise par un individu, la société endosse une part de responsabilité, fusse-t-elle culturelle, éducative, ou délictuelle. La dimension chorale permet d'observer cette altérité même dans ses retranchements les plus poussés, lorsqu'un problème d'éducation, une carence de culture, un rejet parental, une forme de violence génèrent des pulsions délétères chez certaines personnes, jusqu'à en faire de futures bombes à retardement.

4. Enonciation et dénonciation : précarité et gangstérisme politique

Dans l'extrait suivant, le discours est braqué sur la condition avilissante de l'émigration, en rapport avec la situation professionnelle précaire⁵ des émigrés. Le personnage central du récit était un travailleur dans une mine au nord de la France avant son crime et sa détention. Son quotidien était gangrené par le délabrement des bidonvilles, l'inconfort, et l'abrutissement policier.

Nous souffrions du froid [...] En hiver, nous vivions dans la neige boueuse [...] Les chiens étiés des environs assiégeaient ce merdier en quête de pitance [...] Les intellectuels et les pigistes trouvaient dare-dare d'autres chats à échauder. Le monde débordait de crimes variés et les journalistes s'en repaissaient à coups de télex et de colonnes où l'information se diluait dans un halo déliriel masquant les catastrophes et les massacres [...] Je les prenais alors pour des mouches vertes, légèrement bleutées, des mouches se disputant une charogne de chien ou de bouc (*Le déterreur* : 17).

L'énonciation prend dans ce texte la forme d'une dénonciation de la condition des immigrés et surtout de l'indifférence intrigante des intellectuels et des journalistes envers des problèmes sociaux. Percevant leur attitude comme une supercherie, voire un manque d'intégrité médiatique et culturelle, le narrateur métaphorise son discours en associant ces folliculaires et ses hommes de savoir à « des mouches vertes, légèrement bleutées, des mouches se disputant une charogne de chien ou de bouc » (*Le déterreur* :

⁵ Le terme de « précarité » est un néologisme qui désigne, selon le sociologue et philosophe Français Robert Castel (1933-2013), les travailleurs précaires comme une nouvelle classe sociale, dans ces dernières années de crises multiples (*cf.* Castel, 2007 : 416).

41). Le déterrement comme réflexe ou anomalie pulsionnelle n'est pas forcément suspendu au personnage central du récit, mais s'étend sur d'autres catégories de personnes comme celles des hommes de culture et de médias. Le jeu stylistique de gradation et la reprise significative du terme « mouches » traduit le tempérament colérique du narrateur qui évoque ces enterreurs-déterreurs de culture et de presse avec tension et dégoût, fustigeant par là toute forme de corruption et de médiocratie⁶ institutionnalisées, fondée sur l'injustice et le mensonge. Aussi, la dénonciation s'intensifie-t-elle en ciblant cette fois les hommes au pouvoir et les décideurs politiques qui selon le narrateur « avaient assis leur pouvoir sur des polices occultes qui remplaçaient la justice, l'ayant exclue, bannie et condamnée à ne se manifester que comme l'expression de leur propre volonté » (*Le déterreur* : 39). L'écrivain se glisse en coénonciateur pour s'en prendre au banditisme politique perpétré, d'après lui, par des mercenaires qui se sont extorqués un pouvoir immérité : « Ainsi firent leur apparition la corruption systématique, la délation, et le gangstérisme politique » (*Le déterreur* : 41).

Cette iniquité de pouvoir est illustrée dans l'extrait par un lexique antithétique séparant nantis en haut et manants en bas de l'échelle sociale. Citons quelques exemples : « fastes, cabanons, langouste, argent et alliance, méchouis dorés... » (*Le déterreur* : 41) en opposition à « merdeux, mijoteurs de troubles, agitateurs, malades d'une hypothétique révolution » (*Le déterreur* : 41). La tonalité orale monte d'un cran, dans le récit, pour nous rappeler les années ténébreuses du Maroc (1970-1980), années de plomb où l'instabilité sociopolitique a failli basculer le pays dans des voies infernales (coups d'état, procès dans les tribunaux militaires, incarcération à Tazmamart...)⁷. La nominalisation revêt notamment une valeur énumérative miroitant une oralité qui dénombre les procédures drastiques d'un pouvoir doté d'un bras de fer et d'un gant d'acier : « procès-bidons », « pistolets rouillés », « matraque », « tracts subversifs », « peines fixées d'avance » (*Le déterreur* : 41). L'énonciation-déterrement exhume l'itinéraire labyrinthique de ces accusés et resserre non seulement le récit mais également le sort fatidique des enterrés d'une justice aux mille et un rouages, à l'égard desquels le narrateur-déterreur tente une chance de réanimation, sinon archivistique, du moins littéraire.

⁶ Néologisme composé de « médiocre » et du suffixe [-cratie], innové par le sociologue Alain Denault, qui évoque dans l'ouvrage qui porte le même titre, la montée en puissance de la médiocrité et ses ravages sur tous les secteurs vitaux : « Aucune prise de la Bastille, rien de comparable à l'incendie du Reishtag [...] pourtant, l'assaut a bel et bien été lancé et couronné de succès [...]. Les médiocres ont pris le pouvoir » (cf. Deneault, 2015 : 221).

⁷ Tazmamart était un centre de détention secrète au Maroc dans les années de plomb (1970-1980). Situé dans le haut-Atlas, entre Errachidia et Midelt, plusieurs opposants politiques y avaient séjourné, dans des conditions critiques. Aujourd'hui, ces lieux sont devenus des lieux de mémoire historique.

5. Oralité et moralité : la non-personne et l'hybridité fonctionnelle comme miroir de la non-société

La reprise de la non personne incarnée par le pronom *on* dans ces exemples : « on organisait des procès-bidons [...] on les torturait [...] on exécutait » (*Le déterreur* : 68) renvoie à ces hommes d'ombre, qui tiennent les rênes du pouvoir dans toutes ses dimensions (constitutionnelles, législatives, exécutives, médiatiques). Cette indétermination énonciative est le constat d'une omerta politique qui commandait à cette période de l'histoire du Maroc, un « ordre assombri » comme le précise le narrateur (*Le déterreur* : 69), où le mot d'ordre était : silence ! Ça tourne mal. Le lecteur de ces extraits est amené par l'écrivain à se souvenir des affaires judiciaires non résolues durant ces années noires, fautes de preuves, de témoins oculaires, d'enquêtes, et de quête de vérité.

Le contexte de publication de l'œuvre en 1973 confirme le choix d'une scénographie énonciative désembrayée, impliquant en catimini, un lecteur empathique, et non un lecteur malveillant :

Un lecteur malintentionné me confondrait volontiers avec un vulgaire massacreur, tablant sur le fait que mon passé biffe et bifurque, stagne ou me perfore, mais un lecteur complice de mes malaises pourrait sans faillir endosser ma peau putréfiée et toutes mes blessures (*Le déterreur* : 44).

La lecture historique des années de plomb au Maroc, exige de la part du lecteur un degré élevé de subtilité et de conscience éthique pour faire le distinguo entre le juste et l'injuste, le vrai et le faux, le bien et le mal, une besogne lourde où beaucoup de gens n'y ont pas réussi :

Les terres nouvellement décolonisées étaient attribuées aux dignitaires les plus méritants. [...] Tout le pays tombait en ruines étincelant par-ci par-là de scolopendres savamment disposées autour des palais et des villas, mais personne ne s'y méprenait, cette rutilance criarde et abjecte était le symbole du martyr infligé au peuple (*Le déterreur* : 69).

Dans la même vision des choses, la mise à nu de la condition sociopolitique du Maroc des années 70 engendre deux conséquences majeures :

En premier lieu, la disparité sociale qui s'approfondit entre les riches et les pauvres. D'où une répartition inégale « des terres nouvellement décolonisées attribuées aux dignitaires les plus méritants » (*Le déterreur* : 68). Le contraste est marqué énonciativement par une double antithèse révélée par le déterreur « Tout le pays tombait en ruines [...]. Il y avait par-ci par-là des palais et des villas, cette rutilance criarde et abjecte » (*Le déterreur* : 68).

En second lieu, la prolifération d'un nombre assez alarmant de problèmes sociaux étalés au moyen d'une focalisation surplombante qui décompte les misères du

pays, aiguës par un regard incisif du narrateur qui semble prémonitoire et même anticipateur de la société d'aujourd'hui, toutes proportions gardées.

Le viol allait bon train, les villes sentaient la misère, le sperme, le stupre. La prière enveloppait tout cela comme pour le protéger des désordres épisodiques qui mettaient à feu et à sang les périphéries, les quartiers décrépits et les bidonvilles (*Le déterreur* : 69).

Dans ce passage, le narrateur s'interloque sur le degré de duplicité sociale et religieuse de certaines personnes qui masquent leurs bassesses et folies démoniaques par une prière quotidienne, alors que celle-ci devrait se répandre socialement en attitude citoyenne consolidée par les valeurs, le bon sens et la sagesse. Il en résulte un pays plongé dans l'instabilité, l'injustice et le chaos. Cela est indiqué dans le récit par le retour à l'anonymat, au moyen d'un désenbrayage énonciatif que voici :

On tondait les jeunes gens aux cheveux longs, on enchaînait les cadets mutins les taxant de drogués sanguinaires et d'irresponsables, on jetait dans les cachots et torturait les intellectuels et les lycéens diffuseurs de tracts subversifs, on tenait les femmes loin de toute activité sociale, on fermait les épiceries-buvettes interdisant ainsi la consommation de l'alcool aux chômeurs aigris, mais le whisky et le Champagne coulaient moelleusement dans le gosier des inquisiteurs et des juges, on s'endettait sans rien produire, les usines déposaient leurs bilans les unes après les autres, seuls prospéraient et proliféraient le tourisme de luxe, la luxure de classe, la haine du dépossédé, le mensonge et la répression (*Le déterreur* : 69).

Ainsi, le discours se profile au moyen d'une cascade pronominale indéterminée qui a un effet d'insistance masquée d'anonymat. Cette option énonciative énigmatique dénuce les absurdités de l'époque et rétrécit le spectre sociopolitique en une anarchie de sens, une mécanique de l'insignifiance. Le discours se dépersonnalise par cet usage pronominal indéfini du « on », à tel point que le sujet devient assujettissement sociétal enduré par les victimes d'un système dont personne ne doute la puissance et l'imprévisibilité. Toutefois, ce pouvoir de l'invisible-invincible est contrebalancé par une recrudescence visiblement immorale des vices, personnifiés par l'usage exclusif de l'adjectif adverbialisé « seuls » qui possède une hybridité fonctionnelle allant en parallèle avec à cette dépersonnalisation d'un système politique intraçable, indécryptable et insondable.

Somme toute, cette énonciation massivement désenbrayée acquiert une dimension orale pareille à celle des contes populaires où l'oralité avait pour finalité non seulement le divertissement du public, mais surtout l'alerte persuasive et la réflexion sur les défauts et incohérences de la condition humaine. L'oralité s'achève alors par une moralité.

6. Énonciation de l'éruption, écriture de la répulsion

Le narrateur-déterreur continue de déroger aux normes socioculturelles et à la bien-pensance en évoquant, non sans iconoclasie, la figure de son père. Le récit débute par une flagrance illustrée par une action verbale assassine : « Mon père hante pourtant mes rêves. Quand je le rencontre, je lui tire dessus » (*Le déterreur* : 49). Les allures de violence et de terreur qui timbrent cette énonciation narrative nous emmènent dans un monde onirique et apparemment inique, où l'image du père est à la fois paradoxale et fragmentaire. Si le conflit entre le père et le fils s'envenime de plus en plus par « un échange de balles qui dura presque un après-midi » (*Le déterreur* : 49), la tension et l'animosité y tiennent toute leur malignité : « Impossible de le tuer [...], il me persécute [...], lorsqu'il lui arrive malheur dans mes rêves, je pleure et le défends avec un acharnement sans précédent, mais dès que j'essaie de m'approcher de son corps, il s'éclipse et je m'éveille brutalement » (*Le déterreur* : 50).

Ce portrait antagonique révèle l'identité complexe du père ancestral, relativement parlant, ce marocain affligé par son double statut de père nourricier et père fossoyeur, injectant ses contradictions sur sa progéniture. La mise en scène énonciative installe une spatialité paratopique⁸ où les frontières entre le rêve et la réalité sont très ténues, où le jeu des couleurs est à lire en termes subliminaux. Le tableau pictural « gris-sale » se modifie en « rouge », « vert », et passe du « violet-noir » au « bleu » :

L'éclairage d'un rêve est toujours gris-sale, les couleurs d'immeubles, des gens, des végétaux et de la terre rase changent constamment, passant du rouge au vert et se dissolvant à mesure en violet-noir intégral, création féconde d'une ténèbre où le soleil n'a pas lieu d'être [...]. Non ! Cela n'est assurément dû qu'à ma mémoire réinventant le fleuve bleu muré de galets changeants vu quand j'avais huit ans (*Le déterreur* : 50).

Il est vrai que cette coloration convient à l'univers paratopique du rêve pour miroiter inversement l'insipidité du monde vécu, mais ce jeu de lumière s'apparente plus aux couleurs de l'oralité sous ses aspects traditionnels, formant une sorte d'« enflure paradigmatique du signe dont les connotations s'attachent au système sémiologique constitué par les couleurs » (Gontard, 1981 : 70), et représentant l'image d'une tannerie ou d'une tapisserie locale aux teintures chatoyantes, produites par des figures féminines tatouées, et dont les rides cachent les fissures d'une histoire enchaînée, les vestiges d'un pays ancré dans une civilisation en quête d'un perpétuel déterrement. Le festival fluorescent, partie intégrante de notre patrimoine oral et traditionnel (folklore,

⁸ La paratopie est un principe discursif de création dans les œuvres de littérature. Ce concept a été défini par Dominique Maingueneau comme étant pour un écrivain dans un champ littéraire « une négociation entre le lieu et le non-lieu [...] une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion ». La paratopie revêt différentes formes : spatiale, temporelle, identitaire, linguistique, énonciative... (cf. Maingueneau, 2004 : 72).

fêtes, rites...) est également celui de l'écriture où toutes les couleurs sont mises en œuvre pour dépeindre une condition humaine des plus saisissantes. Cette dimension multicolore rapproche plus l'écriture d'une forme d'oralité et rappelle la période de l'enfance, en mettant l'accent sur le poids millénaire d'une mémoire tatouée⁹, avec tout ce qu'elle retient de sensé et de sensationnel, coulant ataviquement dans les veines de tout individu, en se pulsionnant de temps à autre sous des attitudes existentielles dans l'éducation, l'habitus, le tempérament, la vie tout court.

Le roman de Khair-Eddine est sporadiquement ponctué par une extorsion du langage « braquant sa haine latente contre l'ordre valétudinaire depuis des siècles » (*Le déterreur* : 72). À l'image d'un feu qui monte à la surface pour déverser son cratère flamboyant, le discours accapare les mots de la langue et les éjecte dans une oralité qui rompt les chaînes conventionnelles, brise les modes de conversation, pour déminer toutes les aberrations et oppressions multiples, car il n'y a rien de prophylactique pour guérir d'une langueur existentielle qu'une langue bien aguerrie, bien affûtée : « Toi te théâtralisant zoopsie arachnide ou soc ou sphex mal porté moi déjà mort oui très sulfurique...ne me réveillant qu'au jour d'une civilisation calamiteuse, ordurière qui manipule sa mort et celle du globe avec désinvolture » (*Le déterreur* : 72).

La langue de l'écrivain, dans ces deux acceptions organique et littéraire s'impose comme une propriété charnelle et sulfurique dans le récit. Nous avons l'impression que Khair-Eddine, en chair et en os, met toutes ses entrailles, son cœur, pour ne pas dire sa rancœur dans les mots de la littérature, en leur attribuant simultanément une force et une sensibilité particulières, le style adopté se ressource alors de deux écritures spécifiques, la première aux allures automatiques¹⁰, mais avec plus d'engagement, et la seconde, mallarméenne, meurtrière¹¹, fait de la production littéraire une saignée créatrice, « un temps poétique qui fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté » (Barthes, 1953 : 59). Il est même des séquences textuelles où la langue s'effrite, implose, meurt pour renaître dans une forme nouvelle qui est dispersion et légèreté :

L'amitié sort de ma nuit, vieux poing terrasseur
 Mythe quand je fuis m'enferme ou m'assassine !
 Quand je bosselle le jour et lui imprime
 Une torsion nouvelle !
 [...] Le moment viendra où parler de

⁹ Nous empruntons le titre du roman incontournable de l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi (1938-2009), publié en 1984.

¹⁰ Allusion au mouvement poétique et artistique des écrivains surréaliste de l'entre-deux-guerres (vers 1924).

¹¹ L'écriture de Stéphane Mallarmé (1842-1898) est jugée meurtrière, suicidaire du point de vue de Roland Barthes (1984 : 59) qui dit ceci : « Mallarmé, sorte de Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne se soutient que pour mieux chanter sa nécessité de mourir ».

L'oiseau sera facile !
 À travers lui et par lui nous
 Anéantirons le mythe d'anges
 Halant ma mort contre et envers
 L'ennui qui porte ton ailleurs hypothétique ! (*Le déterreur* : 46-47)

Dans ces deux derniers exemples, la ponctuation, la structure, le lexique et la prosodie se métamorphosent jusqu'à en devenir une rhapsodie musicale où les paroles atteignent un degré stratosphérique d'oralité, d'engagement et de virulence dans le message à décoder. Nous pouvons expliquer l'absence de signes de ponctuation par le souci d'aérer énonciativement le discours ; on dirait un vomissement de parole libérée de toute contrainte typographique, mais retenant toute la haine et la fureur d'un écrivain contre l'irréductible insupport du monde et des êtres. Cette exclusion typographique amorce « un débit chaotique, une incohérence grammaticale d'une parole fébrile acculée par l'évidence et tenaillée par l'urgence » (Gontard, 1984 : 33). Notons aussi cet exemple : « Je suis la roche la plus striée, la plus marquée par ce temps que tu as tendance à nier, pulvériser, cette fine légende inscrite sur la poussière de ton chemin et que tu ne peux même pas égrener, comptabiliser, réduire à tes visions ou seulement dissiper » (*Le déterreur* : 72).

Toutefois, la ponctuation réapparaît dans d'autres séquences rhapsodiques pour forcer le trait sur les dysfonctionnements qui empêchent un pays d'aller en avant. Le style haché des énoncés rapproche le discours d'une forme d'oralité artistique qui est le *slam*¹², cette poésie en mouvement que la typographie et le rythme font entendre comme une musique de contestation et de révolte comme dans cet exemple : « Lèpres, sapes, nèpes rutilant t'arrosant non plus de sperme (ils n'en ont plus) mais de stupre, t'emmaillotant dans une rigolade sanglante qui creuse sous ton rire une chaîne artificielle d'évacuation » (*Le déterreur* : 73).

Dans le même sens, nous nous arrêtons sur une double perspective énonciative dans le roman de Khair-Eddine, l'une est plus allitérative que paronymique « lèpres », « nèpes », « stupre », « sperme » (*Le déterreur* : 66) et l'autre partiellement anagrammique dans la mesure où le positionnement des mêmes lettres dans des mots différents crée une certaine dynamique lexicale : « clopinant », « rampant », « reptation », « crapuleries », « rapines », « terreur », « décryptent » (*Le déterreur* : 66). Ces deux techniques rhétoriques réifient le discours, l'authentifient de plus en plus en lui conférant une sonorité, un tonus et une charge lexicale qui font passer le message énoncé avec puissance et pertinence. Notons surtout le caractère bisyllabique des unités à la suite, séparées par une virgule, ce qui génère un effet d'alternance et de rythme très

¹² L'origine du mot vient de *Uptownpoetryslam*, une scène artistique et musicale hebdomadaire apparue en 1986 et organisée par une troupe américaine dirigée par Marc Smith, un meneur de la troupe de poètes le *Chicago Poetry Ensemble*. (cf. <http://www.ligueslamdefrance.fr> > *slam* poésie en France et francophonie).

particulières : « Ils se font cravater, coffrer, défriquer, mandat-bordel-loyer...N'ont rien que leurs muscles plus légers qu'une paillette de savon...Transportent le Sahara dans leurs yeux, rides, ourlets, palabres, crachats verts, coïts, désespoirs » (*Le déterreur* : 75).

La poésie orale mobilise tout le système énonciatif pour faire du Slam une critique géopolitique envers certains décideurs et responsables qui exploitent, selon Khair-Eddine, les richesses et ressources du continent africain depuis des siècles, dans l'indifférence et l'absurdité totales : « Z'ont l'Mali, l'Niger, l'radium, l'cobalt, des dattes, des rois, l'pétrole, l'uranium, des diams, l'fer, l'poisson-mercuré, des gazelles, des chacals, des hyènes au pouvoir et des hyènes clandestines, des épousailles polygamiques, des armes, des haines, z'ils pourrissent, dépoétisent ciel-sol-sang, te reste plus qu'à clamecer, pote ! » (*Le déterreur* : 75).

Encore une fois, l'énonciation met en veille ses embrayeurs et active son mode numératif très révélateur du nombre de failles et d'injustices subies par la population. Tout se déboussole, se désosse, se détériore, se déréalise et se « dépoétise » (*Le déterreur* : 75) dans cette Afrique millénaire, sacrificielle qui ressuscite toujours malgré l'énormité des crises qu'elle connaît de part et d'autres ; il nous semble alors que l'écrivain s'érige dans cette dernière séquence qui reste toujours d'actualité, comme le défenseur des sans voix, le porte-parole d'une communauté de démunis, « vagabonds, parias, refusés, malnourris » (*Le déterreur* : 76) dépossédés de leurs richesses et leurs raisons d'être dans le terroir africain et peut-être ailleurs.

7. Khair-Eddine : un desperado contre l'anarchie du monde et du sens

Dans cet extrait final, le narrateur déverse toute sa rage existentielle contre la ville et ses habitants. Telle une éruption volcanique, l'énonciation rebondit de nouveau dans le texte selon des modalités stylistiques (allégorie, métonymie, énumération...) et syntaxiques (enchâssement et subordination) :

Je te hais, je te démolis dans mes rêves, ville, je t'abattraï !
 [...] Derrière lui, la ville avec ses bruits, ses manigances, ses vices, ses flics, ses ruptures, sa nauséuse et lamentable exhibition, son administration miteuse craquelant, ses prisons où l'on torture les enseignants et les étudiants, ses minarets qui ne sont même pas des œuvres d'art, ses alcooliques-voleurs-à-la-tire, ses prostituées que tabassent dans la rue en pleine affluence les chabakounis¹³ sadiques.[...]
 Le ciel était chargé de nuages, la ville abandonnée, la mort égorgée sur cette aire immense dont lui avait parlé sa grand-mère (*Le déterreur* : 115).

¹³ Dans l'arabe dialectal marocain, un *chabakouni* est un agent des forces auxiliaires au sein du dispositif de sécurité nationale.

Premièrement, la symbolique métonymique de la ville convertit le récit en discours, à partir duquel la belligérance, la haine et l'exécration du narrateur-énonciateur envers la cité atteint son paroxysme ; d'où cette gradation à valeur dépréciative : « ville détestée, je te hais, je te démolis, je t'abattraï » (*Le déterreur* : 114). On voit donc comment l'empreinte de la subjectivité débouche dans le texte sur la construction d'un éthos, par le biais duquel le locuteur se voit victime écrasée par un environnement implacable, rappelant cette citation de Ruth Amossy (2010 : 108), « quelles que soient ses déterminations et ses marges de liberté, l'image de soi se dégage tout d'abord des traces de présence que le locuteur, délibérément ou non, laisse dans son discours ».

Dans cette même optique, le narrateur déclame l'asphyxiante insalubrité des habitations où la ville est « ceinturée de bidonvilles qui flambent trois ou quatre fois l'an », où les *Médinas*¹⁴ périssent, pourrissent « balbutiant dans la mouise, ruisselant d'urine » (*Le déterreur* : 115).

Le narrateur anticipe déjà un constat : la ville n'est que le reflet des mentalités de ses habitants, l'architecture entre autres n'est qu'une « *anarchie-tecture* »¹⁵ d'une réalité difficile à digérer. Le véritable mal dans ces cités, c'est la cécité de ses gens, et un manque énorme de long-termisme, et de visibilité. L'allégorie ogresque de la ville se répercute dans différentes situations problématiques. L'énonciation prend la forme d'une rafale d'épisodes inquiétants, écœurants même, d'une société marocaine en chute libre. La structure syntaxique (Sujet « la ville » et ses compléments de noms : « bruits – manigances – exhibition – prison – prostituées » (*Le déterreur* : 115) est drôlement significative, dans la mesure où cette construction phrastique associe ces descriptions à un même référent, celui de la cité. Par conséquent, cet enchaînement syntaxique est le reflet de la complexité de la vie urbaine par rapport à une population qui en paie le prix cher, ce qui laisse entrevoir des malformations qu'il est quasiment impossible d'arrêter ni de réduire. Cette accumulation énumérative, ce mimétisme à forme tentaculaire est la parfaite illustration de l'oralité narrative qui pointe du doigt tous les travers de la société, y crève tous les abcès, et secoue les consciences populaires pour espérer trouver des solutions et remédier à ces maux.

Le narrateur passe alors pour un mitrailleur, un flingueur-énonciateur qui tire sur tout ce qui bouge, voulant éliminer par la force des mots, par la violence du texte le tapage de la ville, ses rouages, ses engrenages, sa laideur, sa corruption, sa criminalité : « La ville des bourgeois irréductibles et des étudiants récalcitrants, la ville quoi ! Ceinturée de bidonvilles [...] maudissant le ciel, la terre et l'eau ! Les *Carrières-Centrales* ! Les *Carrières-Décentrées* » (*Le déterreur* : 115). Khair-Eddine se transforme alors

¹⁴ Mot de l'arabe marocain qui signifie 'ville'.

¹⁵ Nous avons pensé sans effronterie combiner deux mots : *anarchie* et *architecture* pour dire que dans certaines situations nous avons l'impression qu'un aspect ou un cadre général est bien structuré, alors qu'il est rongé intrinsèquement par l'aléatoire et le chaotique, le cas de la ville décrite par le narrateur.

dans l'inconscient littéraire de ses lecteurs en *desperado*¹⁶, ou en sicaire pour exécuter l'Histoire qui continue d'avorter la misère, la prostitution, les traîtres, les incompetents, la superstition, les inégalités, le dogmatisme, la bureaucratie, la censure et la noirceur de l'époque.

Par cette stratégie de matraquage et d'exemplification discursifs, l'énonciation se fusionne avec l'oralité et rapproche davantage le récit au lecteur-énonciateur, ce qui est un moyen de didactiser le discours, de le simplifier malgré sa complexité, pour que la finalité du message ne soit pas perçue comme un terrible fardeau, mais comme une gageure qu'il faudra tenir, un défi majeur que tout lecteur bien-intentionné devra lancer contre la ténébreuse insolence des gens, et l'absurdité du monde, pour un projet citoyen d'éthique et d'esthétique, pour une ville intègre et impartiale où chacun se taille une place de dignité et de respect des différences, une ville où chacun se plaît à vivre avec ses sensibilités, ses chances, ses peurs, ses promesses, dans une culture de contribution, et de coexistence pérennes :

Tout ce que j'ai dit relève de l'élucubration, de l'hystérie et du rêve mal dirigé. Dans quelques heures, je serai détaché de ce monde ; la mort me réserve peut-être autre chose. Je suis un tout petit peu croyant, c'est pourquoi je n'ose pas médire sur l'au-delà. Je les entends déjà, nous nous reverrons sans doute quelque part sur une autre nappe de gaz solidifiée, vivants. Je vous salue bien (*Le déterreur* : 116).

Le récit s'achève par cet aveu énigmatique sur la véracité des faits décrits et relatés par le narrateur. Plus proche de la sphère de la mort que de la vie, le déterreur se positionne de nouveau dans un endroit paratopique, une sorte de *Horlà*¹⁷ qui intensifie le dédoublement, façonne le récit de fond en comble, creuse le fossé entre les tandems réalité-rêverie, enterrement-déterrement, supralangue-infralangue, écriture-oraliture. Cette cohabitation des contraires va de pair avec la définition donnée par l'écrivain dans les derniers chapitres du roman, au sujet du dédoublement : « Le dédoublement n'est pas une projection, pas un rêve hors de soi s'associant au corps qui le secrète, mais la mort et les vies simultanées d'un corps conscient vivant dans la transparence et la putréfaction dont je subis l'image et la dislocation en même temps que tombent les rideaux dont on t'a affublé » (*Le déterreur* : 81).

¹⁶ « Desperado » est un mot espagnol qui signifie un 'hors-la-loi, prêt à tout, qui n'a plus rien à perdre' (cf. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/desperado>).

¹⁷ Néologisme pensé par l'écrivain français Guy de Maupassant (1850-1893). Ce mot composé paradoxalement de la préposition « hors » et de l'adverbe de lieu « là » est le titre d'une nouvelle fantastique publiée en 1887. Cette cohabitation des contraires rejoint le concept de paratopie énonciative et révèle les antagonismes incarnés par le dédoublement du personnage et le déchirement dans l'écriture khair-eddinienne.

8. Conclusion

L'étude du roman de Khair-Eddine est une possibilité parmi tant d'autres, qui permet de comprendre la spécificité de son style et de son écriture accordant à l'oralité une place majeure amplifiée par la dimension énonciative. En effet, l'énonciation est l'une des perspectives qui fait prévaloir le discours littéraire comme un discours constituant, autosuffisant, avec ses propres normes, conventions et règles de réinvestissement. Roland Barthes (1984 : 66) confirme cet impact énonciatif dans le discours de littérature en disant ceci :

Linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme « je » n'est autre que celui qui dit « je » : le langage connaît un « sujet », non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

En tout cas, cet écrivain marocain a réussi à épuiser l'énonciation jusqu'au déchirement pour doter son style et sa plume d'une « phosphorescence inexpugnable » (Khair-Eddine, 1976 : 47). La mécanique énonciative avec ses moyens stylistiques, syntaxiques, lexicaux entre autres la paratopie, la polyphonie, la poésie en slam, les registres de langue, la ponctuation, et le discours représenté, ont permis à l'écrivain de dire son texte avec plus d'aération, d'expressivité, et d'originalité langagières. La déterminante discursive convertit donc le texte de littérature en une scène d'énonciation, et rapproche plus le lecteur de l'œuvre en tant qu'interactant, coénonciateur, et même un des personnages-clés du roman.

Par ailleurs, l'étude énonciative du *déterreur* de Khair-Eddine est un éclairage sur la particularité et la puissance de son œuvre. L'écriture à dimension impulsive, volcanique, septentrionale est le mercure du tempérament de l'époque où cette œuvre a été contextualisée. Il s'agit d'une écriture tectonique où les plaques textuelle, thématique, énonciative éjectent des doses de virilité, de vérité qui se font sentir dans le texte avec des effluves du terroir du sud et un arrière-goût de rusticité, de pureté et de révolte viscérale accentuée par une sorte de dédoublement chronique, une passation de pouvoirs entre texte et intertexte, langage et « antilangage » (Halliday, 1978 : 164), scripturalité et oralité. Ce binarisme n'est peut-être tout de même que la manifestation la plus naturelle de notre condition humaine, avec sa sagesse et sa répugnance.

Enfin, l'étude de cette œuvre littéraire est une célébration carnavalesque de l'oralité, un hommage à une histoire, un patrimoine riche en couleurs, en senteurs, en profondeur, en valeurs que d'aucuns veulent enterrer, noircir, décrédibiliser par tous les moyens. Pour un écrivain qui n'a que sa plume et ses noèmes, l'écriture est une manière d'exhumer de l'oubli et du mensonge un héritage civilisationnel, de ressusciter une histoire injustement confisquée pour une raison ou une autre. Enfin, le roman de Khair-Eddine se présente comme une tentative de déterrement fuyant le déluge d'une mort orchestrée, une arche d'alliance d'une société marocaine jadis en quête

d'évolution, car une communauté ne peut s'agrandir que par un retour savant à l'essence même de sa culture orale et écrite, à l'intériorisation des valeurs antiques, et surtout la contribution à une modernité noble et sereine, qui revitalise sa mémoire, son passé, redynamise ses aspirations au cœur d'une fluorescence éthique et d'une identité plurielle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, Ruth (2010) : *La présentation de soi, éthos et identité verbale*. Paris, Presses universitaires de France.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1984) : *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.
- CASTEL, Robert (2007) : « Au-delà du salariat ou en deçà de l'emploi ? L'institutionnalisation du précarité ? », in Serge Paugam (dir.) *Repenser la solidarité : l'apport des sciences sociales*. Paris, Presses universitaires de France, 416-433.
- DENEAULT, Alain (2015) : *La médiocratie*. Montréal, Lux.
- DUMAS, Pierre-Raymond (1984) : « Interview sur le concept d'oralité accordé à Pierre-Raymond par le docteur Ernest Mirville ». *Conjonctions*, 5, 161-162.
- GONTARD Marc (1984) : *La violence du texte*. Paris, L'Harmattan.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood (1978) : « Antilanguages », in *Language as social Semiotic*. Londres, E. Arnold, 164-182.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1968) : « Interview ». *Algérie-Actualités* (Hebdo), 135, 19 mai.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1973) : *Le déterreur*. Paris, Seuil.
- KHAIR-EDDINE Mohammed (1976) : *Une odeur de mantèque*. Paris, Seuil.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2015) : *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*. Paris, Armand Colin.
- TENÈZE, Marie-Louise (1969) : « Introduction à l'étude de la littérature orale : Le conte ». *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 24 : 5, 1104-1120.

Quelques sources espagnoles de Philippe Desportes

Eduardo ACEITUNO MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza

eaceituno@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0003-2829-5720>

Resumen

Tras los hallazgos relativos a las fuentes españolas de Philippe Desportes efectuados por Lanson y Mathews, hemos identificado nuevos poemas que amplían considerablemente esta lista de imitaciones. Así, Desportes se habría inspirado en varias piezas del *Cancionero* de Jorge de Montemayor, en algunos versos de la traducción que este último hace de los cantos de Ausiàs March, así como en poemas que forman parte de las dos grandes continuaciones de la *Diana*, la de Gaspar Gil Polo y la de Alonso Pérez. Examinaremos las técnicas que el autor francés aplica en cada una de estas imitaciones, con el fin de esclarecer las pautas que rigen su poética.

Palabras clave: imitación, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

Résumé

Après les découvertes concernant les sources espagnoles de Philippe Desportes effectuées par Lanson et Mathews, nous avons identifié de nouveaux poèmes qui accroissent considérablement cette liste d'emprunts. Desportes aurait ainsi imité plusieurs pièces du *Cancionero* de Jorge de Montemayor, quelques vers de la traduction fournie par ce dernier des chants d'Ausiàs March, ainsi que des poèmes qui font partie des deux grandes continuations de la *Diana*, celle de Gaspar Gil Polo et celle d'Alonso Pérez. Nous examinerons les procédés que l'auteur français met en œuvre dans chacune de ces imitations, afin d'éclaircir les critères qui régissent sa poétique.

Mots-clés : imitation, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

Abstract

After the findings concerning the Spanish sources of Philippe Desportes made by Lanson and Mathews, we have identified new poems that considerably expand this list of imitations. Desportes would thus have been inspired by several pieces of Jorge de Montemayor's *Cancionero*, by some verses from the latter's translation of the songs of Ausiàs March, as well as by some poems which are part of the two great continuations of the *Diana*, that of Gaspar Gil Polo and that of Alonso Pérez. We will examine the techniques that the French author applies in each of these imitations, in order to clarify the criteria that govern his poetics.

* Artículo recibido el 5/06/2024, aceptado el 22/10/2024.

Keywords: imitation, Jorge de Montemayor, Ausiàs March, Gaspar Gil Polo, Alonso Pérez.

On sait que Philippe Desportes a porté l'imitation du pétrarquisme italien à son paroxysme. Poursuivant la tâche jadis amorcée par le compilateur anonyme du *Rencontre des muses de France et d'Italie*, des spécialistes comme Flamini (1895 : 346-368), Vianey (1909 : 222-256), Kastner (1908, 1910), Cameron (1935) ou Graham (1956) figurent parmi ceux qui ont progressivement dévoilé les innombrables sources italiennes maniées par l'abbé de Thiron¹. Parfois, la pulsion imitatrice pousse même Desportes à puiser son inspiration du côté des poètes espagnols, en faisant ainsi œuvre de pionnier². Lanson (1897) a été le premier à remarquer que certaines des pièces dites *Bergeries* empruntent l'essentiel de leur contenu et de leur forme à des poèmes intercalés dans la *Diana* de Jorge de Montemayor. Ainsi, le dialogue « Berger, quelle aventure estrange » provient du dialogue identique entre Selvagia et Silvano « Zagal, alegre te veo » ; la complainte « Cherchez, mes tristes yeux, cherchez de tous costez » est clairement tirée de la chanson « Ojos, que ya no veis quien os miraba » ; alors qu'une autre complainte, « Je suis las de lasser les hommes et les dieux », aurait été composée à partir de petits extraits dispersés tout au long du roman pastoral. Les autres sources signalées dans le même article, qui ne concerneraient que quelques vers des *Épithaphes*, paraissent beaucoup plus contestables. Lanson porte un jugement défavorable sur ces imitations de la *Diana* : d'après lui, Desportes ne parvient jamais à enrichir le modèle ; qui plus est, ses pauvres apports ne consisteraient qu'à faire disparaître tout vestige d'originalité présent dans le modèle : « Il passe la même couleur, le même style mièvre et fardé, hyperbolique et banal, sur la poésie espagnole que sur les vers italiens » (71-72). Mais la *Diana* de Montemayor n'est pas le seul ouvrage espagnol qui inspire Desportes : Mathews (1941) a découvert que le sonnet « Un jour l'aveugle Amour, Diane et ma maîtresse » (*Les Amours de Diane* I, 15) adapte au français « Probaron en el campo su destreza », sonnet inséré dans la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo.

Nous avons repéré de nouvelles sources espagnoles, qui grossissent considérablement cette liste. La plupart d'entre elles nous semblent indéniables, même si une telle matière d'étude exclut presque toujours les certitudes absolues. Il faut mentionner d'emblée un détail qui devrait contribuer à fléchir la défiance : une grande partie des

¹ Lavaud (1936 : 179) estimait déjà qu'il ne restait plus beaucoup de sources de Desportes à identifier. C'est ce qui explique que, ces dernières décennies, certaines études sur le poète aient cherché à souligner, au contraire, ses singularités stylistiques : voir, par exemple, Cameron (2000), Rouget (2000), Halévy (2000) ou l'introduction à la récente édition des *Premières Œuvres* (2014). En tout cas, le pétrarquisme de Desportes continue à susciter de nombreux commentaires : voir Rouget (2004), DellaNeva (2008), Cavallini (2008), Scarlatta-Eschrich (2012), DellaNeva (2022), Balsamo (2023).

² Parallèlement, l'influence de la *Diana* commence alors à se manifester dans le prosimètre pastoral français ; voir l'étude de Dauvois (1998) sur le genre et ses modèles.

pièces espagnoles que nous commenterons ont été composées, comme celles que Lanson signalait, par Jorge de Montemayor. D'ailleurs, le reste des poèmes analysés dans notre article gardent également un lien avec l'œuvre de l'illustre Portugais, comme nous verrons par la suite. En effet, si Montemayor doit surtout sa célébrité à la *Diana*, son *Cancionero* connaît aussi un succès notable dans la seconde moitié du XVI^e siècle, qu'attestent de nombreuses éditions³. Grâce à l'inventaire établi par Isabelle de Conihout (2000 : 148), on sait que Desportes en possédait au moins deux exemplaires : l'édition de Salamanque (1571) et celle d'Alcalá de Henares (1572)⁴. Certes, l'un des poèmes imités du *Cancionero*, « De hoy más ninguno diga que la ausencia », ne figure que dans l'édition d'Anvers 1554 et dans celles, plus rares, de Medina del Campo 1553 et Estella 1556. Mais il a pu parvenir à Desportes par une autre voie : un petit recueil annexe qui accompagne certaines éditions de la *Diana* de Montemayor⁵. Un indice favorable à cette hypothèse, c'est que l'imitation de « De hoy más ninguno... » est la seule parmi les quatre du *Cancionero* qui paraît dès 1573, tout comme d'autres poèmes, déjà mentionnés (« Cherchez, mes tristes yeux, cherchez de tous costez », « Je suis las de lasser les hommes et les dieux »), qui s'inspirent de la *Diana*.

Voici donc le premier des sonnets du *Cancionero* que nous étudierons, en face de l'imitation française :

De hoy más ninguno diga que la ausencia
es mal que da dolor, pena o cuidado,
que, quien de su señora está apartado,
ni aun para sentir mal tiene licencia.

Si el alma ha transformado en la presencia
de quien de buena guerra la ha ganado,
¿qué ha de sentir un cuerpo desdichado,
que no hay entre él y un muerto diferencia?

Si en algún mal de amor puede haver cura,
será porque está el alma allí presente,
mas no si el cuerpo es sólo una figura.

Y pues aquí se ve tan claramente
que el bravo mal d'absencia es muerte pura,
quien le llamó pasión no estava absente.

(*Cancionero*, 1554 ; éd. J. B. de Avalle-Arce, p. 69)

Ne dites plus, Amans, que l'absence inhumaine

Tourmente vostre esprit d'un mal demesuré :
Car qui laisse sa Dame et en est séparé,
N'a point de sentiment pour souffrir de la paine.

Ce n'est plus rien de luy qu'une semblance vaine,

Qu'un corps qui ne sent rien, palle et defiguré ;
Son ame est autre part, son esprit egaré
Erre de place en place où son desir le maine.

Celuy qui sent son mal et qui le cognoist bien,
Est encores vivant : mais on ne sent plus rien,
Aussi tost que le corps est laissé de son ame.

Donc, si c'est une mort, on peut voir clairement

Que celuy n'estoit pas esloigné de sa Dame,

³ Pour une étude sommaire des étapes que connaît l'édition du *Cancionero*, voir Esteva de Llobet (Montemayor, 2020 : 8-11).

⁴ Les deux exemplaires se trouvent dans la Bibliothèque Mazarine. Hormis les ex-libris, ils ne contiennent aucune annotation.

⁵ L'annexe, composée d'onze sonnets tirés du *Cancionero*, figure dans toutes les éditions de la *Diane*, au XVI^e siècle, postérieures à Valladolid, 1561 (Montero, 2012 : 712-713).

Qui surnomma douleur un tel éloignement.

(*Les Amours de Diane* II, 39 ; éd. V. E. Graham, p. 270)

Le sonnet espagnol présente une structure circulaire : le poète commence par remettre en cause une évidence, le mal provoqué par l'absence de la dame, comme s'il s'agissait d'une simple idée reçue, ce qui sert de socle à la plainte hyperbolique (premier quatrain). Les strophes centrales offrent des arguments qui appuient la thèse déroutante, alors que la conclusion du raisonnement (second tercet) ne fait que réitérer l'affirmation du départ. La version proposée par Desportes se montre assez fidèle au contenu des strophes initiale et finale, et beaucoup plus libre par rapport au second quatrain et au premier tercet. En ce qui concerne l'ouverture française, elle respecte même la structure de la phrase, sa disposition dans les vers successifs du premier quatrain. Le choix de la deuxième personne, au lieu de la troisième, pour interpeller directement le lecteur, est sans doute dû à l'impossibilité de reprendre telle quelle la tournure au subjonctif de l'original (« De hoy más ninguno diga... »). Desportes introduit dans les deux premiers vers un lexique dramatique (« inhumaine », « Tourmente », « demesuré ») qui, certes, n'altère pas le sens d'une façon significative, mais qui en l'occurrence peut sembler quelque peu intempestif : il rend plus sensible la souffrance évoquée, alors que cette expérience commune sera immédiatement dédaignée. Puisqu'il s'agit d'un mépris captieux, il aurait peut-être mieux valu s'en tenir à la sobriété originale. À l'inverse, la nuance emphatique apportée par « ni aun » (v. 4), absente dans la négation française, est utile pour souligner l'hyperbole qui constitue l'idée centrale du sonnet. Si Desportes s'écarte ensuite de son modèle, c'est sans doute pour tenter d'éviter le déploiement inextricable des arguments conçus par Montemayor. Celui-ci se sert de la phrase conditionnelle pour introduire les deux fondements de sa démonstration. Le premier consiste en somme à rappeler le lieu commun du corps de l'amant dépouillé de son âme, étant donné la transformation de celle-ci en l'objet aimé. Le second argument est en réalité le prolongement du précédent : la fuite de l'âme explique non seulement l'absence de mal, mais aussi qu'il n'y ait pas de guérison possible pour le corps resté inerte. Desportes développe le même lieu commun avec une plus grande clarté. Cette fois, la note pathétique qui accompagne aussi bien la description du corps (v. 5-6) que celle de l'âme (v. 7-8) est tout à fait pertinente. La comparaison avec le cadavre (« que no hay entre él y un muerto diferencia ») est reportée aux tercets, afin d'établir une gradation d'intensité. Les adjectifs qui décrivent le visage (« palle et defiguré », v. 6) apportent une concrétisation opportune, tandis que la double opposition « semblance »/« corps » et « ame »/« esprit » permet de démultiplier les traits poignants du portrait. Le syllogisme du premier tercet, qui assimile l'atonie extrême à un symptôme de mort, paraît trop laborieux, vu la simplicité de l'image. Quant au second tercet, Desportes rejoint l'original, en énonçant la conclusion du raisonnement en termes très similaires. Il recrée même l'effet du polyptote « ausencia » (v. 13) / « absente » (v. 14)

par la réitération « esloigné » (v. 13) / « éloignement » (v. 14). On peut juste regretter la sécheresse de la métaphore clé, celle de la mort, isolée au début de la strophe dans la version française.

Desportes imite un deuxième sonnet du *Cancionero* de Montemayor :

¿Quién se quexa de Amor, si no lo entiende,
o quién se espanta de él, si lo ha entendido?

¿Quién busca el prado verde muy florido
si el desabrido invierno lo defiende?

En medio del estío, ¿quién pretende
quitar su fuerça al Sol quando ha salido?

¿A quién espanta el mar con su ruydo
o a quién admira el fuego si s'enciende?

Si ver su operación en cada cosa
no espanta al qu'es discreto, ¿quién se espanta
que nos fatigue amor con su exercicio?

¡O, que la causa dél es peligrosa!
Ella sin causa baxa al que levanta,
que si el amor nos mata, éss'es su officio.

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avallé-Arce,
p. 615)

Qui fait plainte d'Amour en doit estre igno-
rant,

Et n'a de sa nature aucune connoissance :
De moy pour quelque orage ou malheur qui
m'offanse,

Jamais contre ce Dieu je ne vais murmurant.

Se faut-il estonner si Phœbus en courant,
Comme il est pres ou loin, des saisons fait
muance ?

Si Neptune en hyver est plein de violance ?
Si froide est la gelée, et le feu devorant ?

L'homme sage et constant qui en connoist la
cause,
Ne s'ébahit de voir l'effet en chaque chose,
Et laisse tout passer d'un esprit arresté.

Or la cause d'Amour n'est que peine et mar-
tire :

Si donc cent mille ennuis en nos cœurs il retire,
S'en faut-il estonner ? c'est sa propriété.

(*Les Amours d'Hippolyte*, 29 ; éd. V. E. Gra-
ham, p. 57)

Le poète français sacrifie l'intensité expressive fournie par la structure anaphorique et la série d'interrogations dans les quatrains. Il a sans doute jugé cette structure monotone : outre le pronom interrogatif, elle comporte en effet l'emploi réitéré de verbes très similaires (voir les quatre occurrences du verbe « espantar »). L'antithèse prononcée dans les deux premiers vers espagnols suggère une contradiction paradoxale et spirituelle, qu'il faudrait interpréter de la sorte : personne ne peut se plaindre de l'amour, aussi bien celui qui ne le connaît pas, car son ignorance lui ôte le discernement nécessaire, que celui qui le comprend, car, comme la suite du sonnet le rappellera, on ne saurait concevoir d'amour dépourvu de douleur. Desportes renonce à ce paradoxe, l'estimant peut-être forcé ou confus, ou bien parce qu'il considère comme une incohérence le fait que la question initiale n'ait pas de rapport direct avec le reste du poème (seule la deuxième question sera vraiment développée). L'ouverture brillante de Montemayor est suivie d'un *adynaton*, sous forme d'une énumération de contrastes (v. 3-8) animée par l'évocation de phénomènes naturels violents. Desportes mise sur une plus grande clarté, en distinguant nettement le contenu de chaque quatrain. Il choisit

d'ouvrir son sonnet par une affirmation surprenante, qui en principe contredit l'évidence (technique qu'on observait déjà dans le sonnet précédent). L'allusion au cas personnel (v. 3-4) est une invention sans trop d'envergure, mais qui permet de prolonger le mystère. Au second quatrain, la disparition des contrastes de l'original donne à la série d'interrogations un air plus aléatoire, mais l'adaptation présente un autre point faible : en se privant d'évoquer l'intensité extrême de l'hiver et de l'été, le poète supprime de même leur analogie implicite avec les effets de l'amour, qui constituait une composante clé du raisonnement. L'anaphore de la conjonction « si » (v. 5, 7, 8) permet de reproduire en partie la cadence du modèle, en la délestant.

Quant aux tercets, Desportes leur confère une structure plus claire et unifiée de syllogisme : l'homme sagace sait mettre en rapport les causes et les effets, de sorte que ces derniers ne l'étonnent pas (première prémisse) ; et l'amour est toujours lié à la « peine et martyr » (seconde prémisse) ; par conséquent, la sagesse consiste à accepter que la souffrance soit inhérente à l'amour (conclusion). Il est vrai que, dans les deux poèmes, le premier tercet prépare la conclusion en faisant référence aux réactions de l'homme sage, mais Desportes préfère prolonger l'idée jusqu'à la fin de la strophe (comme il avait aussi fait au premier quatrain), en évoquant la résistance stoïque face à l'adversité. Il ne reprend donc le thème de l'amour que dans le second tercet, ce qui renforce le schéma circulaire du sonnet, tout en évitant de revenir lourdement sur les interrogations initiales (« ¿quién se espanta / que nos fatigue amor con su ejercicio? », v. 10-11). En revanche, avec la double personnification de l'amour, au dernier vers, Montemayor réussit une pointe d'un grand lyrisme, qui contraste avec la clôture française, plate et prévisible. L'abandon d'une telle image, qui, par son éclat, justifie presque l'ensemble du poème, est assez surprenant.

Cependant, l'intérêt manifesté par Desportes ne se borne pas à la poésie espagnole de type italianisant. D'autres pièces de Montemayor puisent leur inspiration dans la lyrique populaire traditionnelle, notamment les *glosas* composées à partir de petites chansons anonymes⁶. Desportes n'hésite pas à imiter l'une d'entre elles, attiré sans doute par sa forme de dialogue (rappelons que son dialogue « Berger, quelle aventure estrange » est aussi inspiré de Montemayor) :

CANCIÓN AGENA

— Di, zagala: ¿qué harás,
quando veas que soy partido?
— Carillo, quererte he más
que en mi vida te he querido.

DIALOGUE

— Que ferez-vous, dites Madame,
Perdant un si fidelle amant ?
— Ce que peut faire un corps sans ame,
Sans yeux, sans pouls, sans mouvement.
— N'en aurez-vous plus souvenance

⁶ Le *Cancionero* est divisé, à partir de 1558, en une première partie de poèmes en octosyllabes, héritage de la tradition des chansonniers castillans, et une deuxième partie composée de vers italianisants, suivies de quelques églogues et pièces burlesques. Montero et Rhodes (Montemayor, 2012 : 31) notent que cette disposition fait penser à l'exemple des *Obras* de Juan Boscán.

MONTEMAYOR

— Después que d'aquí partiere,
 ¿qué harás, zagala, di?
 — Estaré fuera de mí
 el tiempo que no te viere.
 — Pues, dime: ¿en qué pasarás
 tiempo tan aborrescido?
 — En pensar si olvidarás
 a mí que nunca te olvido.
 — ¿Por qué sospechas mudança
 en tan constante amor?
 — Porque nunca mucho amor
 vino sin desconfianza.
 — Pues, dime: ¿qué sentirás
 si sospechas que te olvido?
 — Tanto el mal sentiré más,
 quanto el bien fue más crescido.
 — Antes desta mi partida,
 ¿qué sientes en ver qual ando?
 — Que me están ya confessando
 para quitarme la vida.
 — Según esso, ¿morirás,
 zagala, en siendo partido?
 — Sí haré, pero sabrás
 que, aun que muera, no te olvido.
 — ¿Cómo podrás tú morir,
 si mi alma está contigo?
 — Porque no queda conmigo
 la mía en verte partir.
 — Pues que la tuya me das,
 de la mía ¿qué has sentido?
 — Lo que sin mí sentirás,
 si es verdad que me has querido.

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avallé-Arce,
 p. 517-518)

Après ce rigoureux départ ?
 — Au cœur qui oublie en absence
 L'Amour n'a jamais eu de part.
 — De tant d'ennuis qui vous font guerre,
 Lequel vous donne plus de peur ?
 — La crainte qu'en changeant de terre,
 Il puisse aussi changer de cœur.
 — N'usez jamais de ce langage,
 A sa foy vous faites grand tort.
 — C'est un évident tesmoignage
 Pour monstrier que j'aime bien fort.
 — Son amour si ferme et si sainte
 Doit tenir vostre esprit content.
 — Je ne puis que je n'aye crainte
 De perdre ce que j'ayme tant.
 — Auriez-vous beaucoup de tristesse,
 S'il venoit à changer de foy ?
 — Tout autant que j'ay de liesse
 Sçachant bien qu'il n'ayme que moy.
 — Quel est le mal qui vous offence,
 Attendant ce departement ?
 — Tel que d'un qui a eu sentence
 Et attend la mort seulement.
 — Quoy ? vous pensez doncques, à l'heure
 Qu'il s'en ira mourir d'ennuy ?
 — Il ne se peut que je ne meure,
 Mon esprit s'en va quand et luy.
 — Si tel accident vous arrive,
 Vostre amour ne durera pas.
 — La vraye amour est tousjours vive,
 Et ne meurt point par le trespas.

(*Bergeries* ; éd. V. E. Graham, p. 213-214)

Desportes choisit le mètre le plus similaire à l'octosyllabe espagnol, et la longueur de son poème ne dépasse que très légèrement l'original (qui atteint d'ailleurs le même nombre de vers, 36, si l'on prend en compte la chanson initiale). Le poète français conserve aussi la structure générale, reprenant la gageure qui consiste à ajuster chaque réplique à un cadre de deux vers. Tout l'intérêt réside dans les réponses, aussi passionnées que spirituelles, données par la dame amoureuse, qui détaille les supplices qui l'attendent après le départ de son bien-aimé. Mais Desportes ne suit pas jusqu'au

bout Montemayor dans le respect des règles de composition que le poète espagnol s'impose. La succession de questions et réponses laisse de la place, chez Desportes, à plusieurs apostrophes qui ne prennent pas la forme d'une interrogation (v. 13-14, 17-18, 33-34). Le poète français ne reproduit pas non plus la division strophique du dialogue de Montemayor, justifiée par la reprise des rimes *cdcd*, qui s'accompagne par ailleurs d'une discrète division thématique : exposition de la souffrance future de la dame, provoquée en partie par la crainte de l'oubli (premier huitain) ; causes et les conséquences de ses soupçons (deuxième huitain) ; image de la mort (troisième huitain) ; image de l'échange des âmes (quatrième huitain). Tous ces thèmes seront également abordés, dans le même ordre, par Desportes, qui renoncera pourtant à garder l'équilibre décrit. La modification la plus évidente concerne l'identité de l'interlocuteur qui formule les questions : il ne s'agit plus de l'amant, qui est évoqué à la troisième personne. Montemayor a donc conçu un dialogue traditionnel entre amoureux, choix qui semblerait en principe plus naturel et plus émouvant. L'amant, dont on devine la peine provoquée par le départ forcé, cherche du réconfort en s'assurant que la dame partagera ses tribulations, qu'elle endurera autant que lui. Il est difficile de saisir les raisons qui poussent Desportes à pencher pour l'intervention d'un tiers. La franchise avec laquelle la *zagala* ouvre son cœur à l'amant lui semblerait-elle peu bienséante ? Nous ne le croyons pas, car le poète n'hésite pas à ranger cette pièce parmi ses *Bergeries*, où un dialogue sentimental de ce genre aurait toute sa place. Il se peut aussi que Desportes ait jugé peu élégant l'interrogatoire unidirectionnel, où l'amant ne fait jamais référence à sa propre émotion. Puisqu'il ne s'agit que de faire ressortir la passion éprouvée par la dame, autant avoir recours à la figure conventionnelle du confident.

Ce n'est pas le seul écart qu'on observe vis-à-vis du contenu du modèle. Desportes ne reprend pas les derniers vers du poème de Montemayor (« Pues que la tuya me das... »). Il estime peut-être que l'enchevêtrement conceptuel, conforme à la tradition castillane, nuit à la clarté de la conclusion. En outre, les répliques précédentes (« ¿Cómo podrás tú morir, / si mi alma está contigo... ») font l'objet d'une restructuration, motivée sans doute par le désir d'omettre à nouveau une logique difficile à percer au premier abord. D'autre part, Desportes introduit certaines répliques qui n'entretiennent pas une correspondance directe avec l'original, sans pour autant ajouter d'idées ou d'images remarquables. Par exemple, la question « N'en aurez-vous plus souvenir / Après ce rigoureux départ ? » (v. 5-6) peut même sembler peu cohérente, si l'on tient compte de la réplique précédente, pleine de fougue, alors que Montemayor réussit à préserver à tout moment l'impression d'un dialogue naturel : les questions ont toujours l'air de s'inspirer des réponses préalables. De même, les sentences introduites par Desportes (v. 7-8, 35-36) contribuent à la plus grande froideur de son dialogue, tout en tombant dans une banalité dépourvue de charme.

L'imitation devient plus discrète et partielle dans le cas du dernier poème du *Cancionero* que nous commenterons. Il suffit de voir le décalage de longueur :

MADRIGAL

Pastora, que mis ojos hazes fuentes,
 si mi fatiga sientes,
 ¡ay, Dios, cuán cruda eres!
 ¿No me dirás burlando que me quieres?
 Engáñame, pastora; así te veas
 tan señora de ti como desseas.

Con sólo un bolver de ojos, mi pastora,
 al triste que te adora
 yrías remediando
 un mal que no se cura sospirando:
 buélveme acá esos ojos con que hieres.
 Di: ¿quíéreslo hazer? ¡Ay, que no quieres!

De tu hermosa boca, ¡o, alma mía!,
 oír un sí querría,
 siquiera sea fingido.
 ¡Responde, corazón endurecido!
 Mas, ¡ay, cuánto mejor sería callarme,
 pues aún no me respondes con mirarme!

¡O, más cruda que fiera, e más esenta!
 Haz ora alguna cuenta
 de aquel que la ha perdido,
 a causa desse pecho endurecido:
 e mírame, pues puedes con mirarme
 a poca costa tuya consolarme.

Bien sé que lamentar el mal que siento
 es dar voces al viento:
 ¡A, viento, respondeme!
 Mas aun de responderme el viento teme.
 ¡O, corazón de fiera!
 ¿No habría en esa boca un «No» si-
 quiera?

Canción, pues que mis males veys tan
 claros
 devrías acabaros,
 e acábase la vida,
 que bien poco se pierde en ser perdida.
 ¡Ay, triste, que en el mal en que me ha-
 llo,
 entiendo que el remedio es no buscallo!

(*Cancionero*, 1562 ; éd. J. B. de Avall-
 Arce, p. 590-591)

CHANSON

Un doux trait de vos Yeux, ô ma fiere Deesse,
 Beaux Yeux, mon seul confort,
 Peut me remettre en vie et m'oster la tristesse
 Qui me tient à la mort.
 Tournez ces clairs Soleils, et par leur vive flamme,
 Retardez mon trespas :
 Un regard me suffist : le voulez-vous, Madame ?
 Non, vous ne voulez pas.

Un mot de vostre bouche à mon dam trop ai-
 mable,
 Mais qu'il soit sans courroux,
 Peut changer le destin d'un amant miserable,
 Qui n'adore que vous.
 Il ne faut qu'un Ouy, meslé d'un doux sous-rire
 Plein d'amours et d'appas,
 Mon Dieu ! que de longueurs, le voulez-vous point
 dire ?
 Non, vous ne voulez pas.

Roche sourde à mes cris, de glaçons toute plaine,
 Ame sans amitié,
 Quand j'estoy moins brulant, tu m'estois plus hu-
 maine
 Et plus prompte à pitié.
 Cessons donc de l'aimer, et, pour nous en distraire,
 Tournons ailleurs nos pas.
 Mais peut-il estre vray que je le veuille faire ?
 Non, je ne le veux pas.

(*Les Amours de Diane II* ; éd. V. E. Graham, p.
 220-221)

Le *madrigal* espagnol n'obéit pas à des règles très restreintes : d'habitude il combine librement des hendécasyllabes et des heptasyllabes, et se compose de strophes de trois ou six vers, finissant par une rime plate (Baehr, 1973 : 402-403). Desportes reprend l'alternance de vers longs et courts (alexandrins et hexasyllabes), mais cette alternance suit un schéma régulier à l'intérieur de la strophe, conformément à la tradition poétique française. Quoique la longueur de la strophe soit aussi modifiée, il n'en reste pas moins que le nombre de vers longs (quatre) coïncide : le poète français ne fait qu'ajouter deux vers courts supplémentaires.

L'adaptation conçue par Desportes vise surtout à agencer une progression aux contours bien délimités. Dans chacune des strophes, la négation du refrain fait ainsi référence à une idée spécifique : la dame refuse d'accorder soit un regard (premier huitain), soit un mot en signe d'acquiescement (deuxième huitain), et la douleur qui en découle est également nourrie par un troisième refus, dû à l'amant lui-même, incapable de cesser d'aimer (troisième huitain). Par ailleurs, on observe un clair parallélisme structurel entre les deux premiers huitains, au-delà du refrain et de l'interrogation qui le précède : l'amant commence par évoquer le regard / le mot désiré, en profitant pour faire l'éloge des yeux / de la bouche (v. 1-2) ; il décrit l'émotion qui s'emparerait de lui (v. 3-4), avant de formuler sa demande pressante (v. 5-6), qui culmine avec la question-réponse ironique (v. 7-8). En revanche, Montemayor accorde à chacun de ses sizains une structure particulière, en faisant alterner la demande d'un regard consolateur (strophes 2 et 4) et celle du mot désiré (strophes 3 et 5). Ce va-et-vient contribue à transmettre l'impression d'un amant en délire, mais il permet aussi d'esquisser une chute progressive d'une indéniable drôlerie : si un « oui » est hors de portée, que la dame accorde au moins un regard ; si elle ne daigne pas le regarder, qu'elle prononce au moins un « non » !

Tous les éléments qui constituent le noyau conceptuel du premier huitain (« Un doux trait de vos yeux, ô ma... », « Peut... m'oster la tristesse... », « Tournez ces clairs soleils... », « le voulez-vous, Madame » / « Non, vous ne voulez pas ») peuvent être considérés comme une traduction libre du deuxième sizain de Montemayor. Dans le deuxième huitain, la demande d'un « oui » de la dame provient de la strophe suivante du madrigal, mais seule l'idée générale est reprise (comme nous venons d'indiquer, Montemayor ne structure pas ces deux sizains de la même façon, contrairement aux huitains de Desportes). Quant au troisième huitain, il s'écarte complètement de l'original, au-delà d'une très vague correspondance entre la résolution stérile adoptée par Desportes (« Cessons donc de l'aimer... ») et la réflexion finale de Montemayor (« entiendo que el remedio es no buscallo »). À la fin de cette troisième strophe, la combinaison d'une question adressée à la dame et de la réponse apportée en son nom se transforme en soliloque inattendu, quoique la surprise de la pointe ne compense pas tout à fait le prosaïsme évident des derniers vers.

Réduisant à la moitié le nombre des strophes, il n'est pas étonnant que Desportes renonce à l'apostrophe finale adressée à la chanson. Un changement plus intéressant est celui qui consiste à ne pas assimiler la dame à une bergère. Certes, dans le madrigal espagnol, aucune trace explicite n'indique que c'est un berger qui s'exprime, et les habituelles évocations bucoliques en sont également absentes. Cependant, le ton familier qui domine la composition est le propre des poésies pastorales. On le voit surtout dans la récurrence des reproches de cruauté, au sein d'exclamations adressées à la dame sans détour (v. 3, 16, 19, 29), ou dans les constantes prières, parfois non dépourvues de sel (v. 4, 30). Notons par exemple que Desportes préfère une ironie un peu sèche (« Non, vous ne voulez pas ») à la spontanéité de la plainte, « ¡Ay, que no quieries! ». Les jeux de mots qui parsèment le madrigal (syllepse des v. 20-21, antanaclose du v. 34), ou les élans de fantaisie effrénée (v. 26-28) ne trouvent pas grâce non plus aux yeux du poète français. Celui-ci sacrifie aussi une autre idée remarquable du modèle : le désespoir de l'amant a atteint un tel degré, qu'un mensonge reçu serait préférable à l'indifférence de la dame ; l'amant prie donc celle-ci de feindre, par pitié, l'intérêt qu'elle ne ressent pas, afin qu'il puisse vivre de cette illusion.

Étant donné l'attention que le poète français porte à Montemayor, il n'est pas exclu qu'il ait voulu se procurer aussi la traduction des chants valenciens d'Ausiàs March, parue en 1560, que l'on doit à l'auteur de la *Diana*. Certaines ressemblances légères entre cette traduction et la poésie de Desportes, très circonscrites, invitent à s'interroger sur la possibilité d'une imitation. Ainsi, le vers d'ouverture d'un sonnet de Desportes, « Qu'on ne me prenne pas pour aimer tiedemant » (*Cléonice*, 73 ; éd. V. E. Graham, p. 101), exprime la même idée que le premier vers du *Canto VIII* (éd. J. B. de Avallé-Arce, p. 1084) : « Jamás en el amor tibio me vea » (« Ja de amor tèbeu jamés no sia »). Dans les deux cas, il s'agit de revendiquer l'émotion extrême comme signe tangible d'un véritable amour⁷. Un paradoxe dans le même sonnet fait aussi penser au *Canto XVIII* de March (éd. J. B. de Avallé-Arce, p. 1097-1099) : « Je veux ne trouver rien si plaisant que ma peine » (v. 6) ; « hay cierta maravilla en el tormento, / que no sé cómo os da muy gran contento » (v. 15-16). Mais il faut surtout noter que ce dernier chant insiste sur l'apologie de l'amour ardent et sur le rejet de l'amour tiède, en termes qui rappellent par ailleurs ceux d'une autre pièce de Desportes : « Amar yo tibiamente es baxa cosa, / que los extremos son aquí excellentes » (v. 33-34) ; « J'aime mieux n'aimer point que d'aimer tiedement. / L'extrémité me plaist » (*Élégies II*, 1, v. 28-29 ; éd. V. E. Graham, p. 159). Une autre élégie de Desportes (I, 11 ; éd. V. E. Graham, p.

⁷ Un sonnet de Diego Hurtado de Mendoza (« Tibio en amores no sea yo jamás » ; éd. J. I. Díez Fernández, p. 80) et quelques vers de Juan Boscán (« Sólo el tibio sentir tengo por malo. / Cualquier otro dolor, si es muy ardiente, / es luego para mí muy gran regalo », Capítulo « Aunque escribir es ya tan escusado », v. 208-210 ; éd. P. Ruiz Pérez, p. 413) s'inspirent du même chant d'Ausiàs March et auraient pu également servir de modèle à Desportes.

88), partiellement inspirée de Ronsard⁸, illustre une réflexion sur le destin, toujours imprévisible et impossible à contrecarrer, à travers cette comparaison : « Tel avoit mille fois attendu le naufrage / L'hyver en pleine mer, qui joignant le rivage / Après s'estre assuré des frayeurs de la mort, / S'est veu sans y penser submergé dans le port » (v. 9-12)⁹. L'image n'est pas sans rappeler le début de l'*Esparsa 5* de March (éd. J. B. de Avallé-Arce, p. 1244), ainsi traduit par Montemayor : « Quando Dios quiere que la nao perezca, / en medio el puerto quedará anegada » (v. 1-2)¹⁰.

Au début de cet article, nous avons évoqué les emprunts faits par Desportes à un sonnet de la *Diana enamorada* (Mathews, 1941), roman pastoral de Gil Polo, qui poursuit le récit de la *Diana* de Montemayor. Ce n'est pas le seul sonnet de cet ouvrage que Desportes met à profit. Une deuxième imitation passe plus inaperçue, car le poète français ne se borne pas cette fois à créer à son tour un sonnet. Si Desportes condensait le madrigal « Pastora, que mis ojos hazes fuentes », en réduisant à la moitié le nombre de strophes, il suit la démarche inverse avec le sonnet suivant de la *Diana enamorada*, dont le contenu est transposé dans une longue chanson¹¹ :

	CHANSON
Dicen que Amor juró que no estaría sin los mortales celos un momento, y la belleza nunca hacer asiento do no tenga soberbia en compañía.	Amour, grand vainqueur des vainqueurs, Et la Beauté, Royne des cœurs, Jadis firent un vœu notable ; Et, pour n'y manquer nullement, Chacun jura maint grand serment Qu'il le tiendrait irrevocable.
Dos furias son que el bravo infierno envía, bastantes a enturbiar todo contento: la una el bien de amor vuelve en tormento, la otra de piedad l'alma desvía.	Premier, cet enfant passager Jura de jamais ne loger, En esprit ou en fantasie, Sans exanter homme ny Dieu Qu'il n'y retinst tousjours un lieu Pres de soy, pour la Jalousie.
Perjuro fue el Amor y la hermosa en mí y en vos, haciendo venturosa y singular la suerte de mi estado;	Beauté, jurant apres Amour, Promit de ne faire sejour Ny d'arrester jamais en place,
porque después que vi vuestra figura, ni vos fuistes altiva, siendo hermosa, ni yo celoso, siendo enamorado.	

⁸ Graham (Desportes, 1961 : 88) remet en cause cette influence d'une élégie de Ronsard, « Seule après Dieu la forte destinée », mais elle est assez plausible.

⁹ Rouget (Desportes, 2014 : 560) considère cette image comme une réminiscence de Pétrarque, *Canzoniere*, 80 ; mais le poème italien ne mentionne nullement le naufrage auprès du port.

¹⁰ Gómez et Pujol (March, 2008 : 224, 258) distinguent dans « Ja de amor tèbeu jamés no sia » et « Quan plau a Déu que la fusta peresca » des réminiscences de l'Apocalypse (3, 15-18) et de Sénèque (*Ad Lucilium*, XIV, 15-16), respectivement. Mais les similitudes avec ces textes antiques restent trop vagues pour qu'on puisse supposer que March et Desportes s'inspirent de sources communes.

¹¹ Cf. la traduction du sonnet proposée par François Géral dans son édition de *La Diane amoureuse* (Gil Polo, 2004 : 119).

(*Diana enamorada* ; éd. F. López Estrada, p. 154)

Sans y loger aussi soudain
L'orgueil fantastique et hautain,
L'aigreur, le mespris et l'audace.

Sermens cruels et rigoureux,
C'est par vous que les amoureux
Sont pressez d'angoisses mortelles.
L'un rend leur esprit transporté ;
L'autre fait que la cruauté
A tant de force au cœur des belles.

De ces vœux trop bien observez,
Nous avons esté reservez,
O ma belle et chere Deesse !
Vos douces beautez et ma foy
Sont du tout exempts de la loy,
Et ne sentent point sa rudesse.

Car, bien que la mesme Beauté
Ait en vous son siege arresté,
Rien de fier ne vous deshonore :
Vos yeux et vos propos sont doux ;
Il est vray que ce n'est à tous,
Mais à moy seul qui vous adore.

Aussi, jaçoit que vos beaux yeux
Puissent rendre, jusques aux cieux,
Du plus grand Dieu l'ame saisie,
Vostre foy m'a tant asseuré,
Et leur feu si bien éclairé,
Que je suis franc de jalousie.

Puissions-nous vivre ainsi tousjours,
Maistresse, heureux en nos amours,
A qui nulle autre ne ressemble ;
Et, s'il faut sentir du malheur,
Que ce soit la seule douleur
De n'estre pas tousjours ensemble.

(*Les Amours de Diane II* ; éd. V. E. Graham, p. 303-304)

On voit que le choix de Desportes s'arrête à nouveau sur un sonnet narratif et allégorique : il a sans doute perçu que, dans ce type de poèmes, le talent de Gil Polo porte ses meilleurs fruits. Il s'agit par ailleurs d'un sonnet inusité d'amour heureux, où les sentiments éprouvés par l'amant et par la dame s'opposent de manière expresse à ceux qu'illustre la poésie pétrarquiste. Desportes développera dans sa chanson les mêmes idées, en reprenant d'un bout à l'autre le fil du sonnet espagnol, c'est-à-dire, sans négliger aucun élément important ni en altérer l'ordre. L'adaptation du contenu

dans le cadre d'une chanson de 48 vers comporte évidemment l'insertion de nombreux détails, ce qui n'implique pourtant aucun apport conceptuel d'une véritable originalité. On peut donc distinguer les mêmes sections dans les deux cas : le récit du serment fait par Amour et par la Beauté (premier quatrain / sizains 1-3) ; les effets universels de ce serment funeste (second quatrain / sizain 4) ; enfin, le cas personnel, présenté comme exception à la norme (premier tercet / sizain 5), et sa concrétisation précise, aussi bien chez l'amant que chez la dame (second tercet / sizains 6-7). Il est vrai que Desportes ajoute une dernière strophe pour évoquer ce bonheur parfait sous les meilleurs auspices : la seule douleur qui pourrait l'atteindre, loin d'être liée à la jalousie ou à la fierté, serait celle de « n'estre pas tousjours ensemble » (v. 48), une douleur qui, contrairement aux autres, ne ferait en somme que couronner la perfection de leur amour.

Il y a un contraste évident entre la concision qui caractérise le premier quatrain du sonnet, illustrée par le zeugme (v. 3), et les mentions réitérées du serment dans la chanson. Cette concision de l'original, liée à l'équilibre des vers consacrés à Amour et à la Beauté, fait ressortir davantage la symétrie du serment. Le caractère apparemment gratuit du double serment semble plaider aussi pour la brièveté ; et l'ouverture (« Dicen que... ») invite d'ailleurs à lire le récit allégorique comme une sorte de sentence. Desportes adopte les images spatiales liées à la personnification de la jalousie et de l'orgueil, tout en les développant ; à noter la traduction de « *hacer asiento* » (v. 3) par « faire sejour » (v. 14). Dans le second quatrain, Gil Polo fait preuve d'une subtilité ignorée par son confrère français, n'établissant pas de distinction explicite entre hommes et femmes : la calamité dont chacun est atteint reste sous-entendue. L'image des furies d'origine infernale, écartée également par Desportes, évoque les descriptions de la Jalousie dans la poésie italienne, très imitées aussi bien en France qu'en Espagne, même si elle acquiert ici une certaine originalité en s'étendant aux deux fléaux qui empoisonnent les plaisirs de l'amour¹². L'intensité que ce quatrain atteint, contrairement aux vers français correspondants, plutôt superflus, est aussi due à la mention des jouissances qui demeurent hors de la portée des amants ordinaires, de tout ce qui échappe fatalement à leur désir. Ensuite, le retentissant « *Perjuro* » qui ouvre le premier tercet, ainsi que l'émotion qui imprègne la reconnaissance de la propre fortune singulière, dans la même strophe, soulignent mieux l'opposition radicale et prodigieuse entre l'amour unique et la malédiction universelle. Enfin, la précision apportée par le second tercet peut paraître prévisible, d'où l'importance du parallélisme dans les deux derniers vers, qui fait ressortir la parfaite correspondance du double miracle. Desportes, de son côté, donne libre cours à la galanterie, en accumulant les éloges hyperboliques (v. 31-42). Ceux-ci lui permettent d'apporter une justification opportune à l'absence de jalousie (« *Vostre foy m'a tant assuré...* »).

¹² Sur les apostrophes adressées à la Jalousie, voir Alatorre (1988) et Milburn (2002).

Outre les deux sonnets mentionnés de Gil Polo, une *copla* ancienne glosée dans sa *Diana enamorada* (« Después que mal me quisistes, / nunca más me quise bien, / por no querer bien a quien / vos, señora, aborrecistes » ; éd. F. López Estrada, p. 273¹³) aurait pu inspirer l'idée générale d'une chanson des *Amours d'Hippolyte* : « Pour vous aimer je veux mal à mon cœur, [...] / Connoissant donc que vous m'estes contraire, / Et me hayez, doy-je point me hayr ? » (v. 1 et 11-12 ; éd. V. E. Graham, p. 58). Quoi qu'il en soit, Desportes ne doit pas au modèle espagnol le débat intérieur qui structure l'ensemble de sa chanson, avec tout un jeu de rectifications successives et d'arguments contradictoires, aboutissant au tournant final (« O malheureux ! faut-il donc que j'espere / Que vous m'aimiez, quand je ne m'aime pas ? », v. 19-20)¹⁴.

Une autre continuation célèbre du roman pastoral de Montemayor, la *Segunda parte de la Diana* (1563) d'Alonso Pérez, semble avoir capté l'intérêt de Desportes. L'auteur espagnol insère à la fin du volume sa glose d'un sonnet anonyme, et ce dernier rappelle le début de la *Complainte Allant en Polongne*. C'est l'un des rares poèmes amoureux de Desportes qui contiennent des détails autobiographiques précis : son titre fait déjà référence au voyage qui mène le poète courtisan jusqu'en Pologne, en tant que membre du cortège du futur Henri III. La pièce évoque d'ailleurs largement les rapports entre Desportes et le duc d'Anjou. L'imitation du sonnet espagnol ne peut donc être que partielle, mais elle semble évidente dans les deux premiers quatrains de la *Complainte*, avec des similitudes plus discrètes dans certains des vers suivants :

COMPLAINTE ALLANT EN POLONGNE

Pues tuve corazón para partirme,
tampoco ha de faltar para matarme,
que menos mal será desesperarme,
que fue de vos, señora, despedirme.

A mí mesmo no puedo ya sufrirme,
cuando de que os dexé vengo a
acordarme.
¿Mas qué muerte podrá de mí vengarme?
¿Cómo es esta memoria y no morirme?

Al corazón confieso he levantado,
que conmigo le traxe a la partida,
porque de que os le di, no os ha dexado.

Puis que j'eu bien le cœur de me separer d'elle,
Voyant ses deux beaux yeux si chaudement pleurer,
Je l'auray bien aussi pour me desesperer,
Et finir par ma mort mon angoisse immortelle.

Mourons donc, et monstons, en ce dernier outrage,
Qu'il est tousjours en nous d'échapper le malheur ;
Si le coup de la mort me fait quelque douleur,
Celuy de mon depart m'en fit bien davantage.

Mais quel fleuve de sang peut laver mon offence
Et l'erreur que j'ay faite en m'esloignant de vous ?
Il n'est point de trespas qui ne me fust trop doux ;
Il faut qu'un plus grand mal m'en fasse la vengeance.

¹³ Cette *copla* figure aussi dans de nombreux manuscrits de l'époque (Labrador et DiFranco, 1993 : 97) ; López Estrada (Gil Polo, 1998 : 273) rappelle qu'elle se trouve également dans le *Cancionero general*, de Hernando del Castillo (éd. Anvers, f. CCCXCI), ouvrage qui faisait partie de la bibliothèque de Desportes (Conihout, 2000 : 140).

¹⁴ Vignes (2000 : 112-113) note la parenté entre cette chanson et celle de Baïf « Pour aimer trop je dedaigne mon cœur » (*Chansonnettes* II, 8 ; éd. G. C. Bird, p. 79), alors que Cameron (Desportes, 2014 : 555) se demande quelle pièce sert de source à l'autre. Si la *copla* espagnole est en effet le modèle primordial, il paraît plus plausible que Baïf ait imité Desportes.

Sin el alma y sin él fue mi venida,
y de venir así no está espantado,
pues bivo yo sin vos que sois mi vida.

(*Segunda parte de la Diana* ; éd. F. Gherrardi, p. 357-358)

Entre cent mille horreurs je veux trainer ma vie,
Troublé, désespéré, travaillé sans cesser ;
Et le dur souvenir d'avoir peu vous laisser
Sera de mon esprit l'éternelle furie.
[...]

(*Diverses Amours* ; éd. V. E. Graham, p. 71)

La traduction presque littérale du premier vers du sonnet ne laisse aucune place au doute, notamment en raison du calque « tuve coraçón » / « j'eu bien le cœur ». Desportes choisit d'évoquer la dame à la troisième personne, même s'il passe curieusement à la deuxième personne à partir de la strophe suivante. Après avoir ajouté une esquisse pathétique de la scène d'adieu (v. 2), le poète poursuit l'imitation exhaustive, poussée encore à l'extrême par un nouveau calque verbal, « me desesperer » (v. 3). L'acceptation de la mort n'est proclamée qu'à la fin du quatrain (v. 4), en insistant sur la souffrance et atténuant ainsi la crudité de la fatale résolution telle qu'elle est exprimée dans l'original. Dans la strophe suivante, Desportes combine à nouveau les vers de son cru (v. 5-6), consacrés essentiellement à l'*amplificatio*, avec d'autres (v. 7-8) qui s'inspirent encore du premier quatrain espagnol. Ces derniers vers sont nécessaires afin de compléter et d'éclaircir l'idée qui ouvre le poème : après avoir comparé le courage qu'il faut réunir pour faire face aux deux situations (se séparer de la dame et se donner la mort), l'objet de la comparaison est la douleur qu'elles impliquent.

La mort, conçue comme une issue, finit pourtant par être écartée : elle permet d'échapper à la souffrance, mais ce n'est pas assez pour compenser la faute commise par l'amant lors de son départ. Alors que le sonnet resserre cette rectification dans un seul vers (v. 7), Desportes, conscient de son importance, choisit à nouveau de l'amplifier, la transposant dans un quatrain complet (v. 9-12). Outre le début de l'interrogation (« ¿Mas qué... » / « Mais quel... »)¹⁵, la construction « m'en fasse la vengeance » (v. 12) semble inspirée par « podrá de mí vengarme » (v. 7), sans toutefois parvenir à souligner le paradoxe autodestructeur. La strophe suivante de la complainte (v. 13-16) développera l'autre thème fondamental inscrit dans le second quatrain du sonnet : l'insupportable et ineffaçable souvenir de la séparation. Cependant, l'imitation ne laisse plus de traces sur le plan expressif. Elle néglige ici, par ailleurs, ce qui constitue peut-être le trait le plus original du modèle : l'aversion que l'amant manifeste envers lui-même. Par la suite, Desportes consacra la plus grande partie du poème à rendre son devoir responsable de son malheur. Il n'abordera qu'incidemment la séparation du *moi*, de l'âme et du cœur, décrite à la fin du sonnet espagnol : « Aussi bien je le suy separé

¹⁵ Ce sonnet figure avec quelques légères variantes dans le manuscrit espagnol 373 de la BnF (f. 128v). L'interrogation « ¿Mas qué muerte podrá de mí vengarme? » (v. 7) y est remplacée par « que el mal de mí mismo ha de vengarme », ce qui suffit à montrer que la version de la BnF n'est pas celle maniée par Desportes.

de moy-mesme, / Sans cœur et sans esprit qu'en vos yeux j'ay laissé » (v. 53-54)¹⁶. Ce lieu commun prend tout son sens dans l'original grâce à la pointe spirituelle et sentimentale, ignorée par Desportes : l'amant ne saurait être effrayé par l'absence de son cœur et de son âme, ayant déjà laissé derrière lui sa vie.

D'autres poèmes, à l'intérieur de la *Segunda parte de la Diana*, font penser à une possible imitation, qui ne concernerait en l'occurrence que certains motifs très spécifiques. On sait que le thème de la *bella mano*, cher aux pétrarquistes italiens, connaît alors un énorme succès littéraire. Alonso Pérez décide de l'acclimater dans un *romance* en octosyllabes, que Desportes semble avoir à l'esprit en rédigeant le début d'un sonnet des *Amours de Diane* (II, 59) :

Dime, mano larga y blanca,	Belle et cruelle main, qui m'avez enchaîné
de las manos el dechado,	Dans la prison d'Amour, mon antique adversaire :
¿cómo, siendo tú tan tierna,	Estant si delicate, hé ! comment se peult faire
tan duro golpe me has dado?	Qu'un coup si dangereux par vous me soit donné ?

(*Segunda parte de la Diana*, «Cuando yo, triste y mezquino», v. 31-34 ; éd. F. Gherardi, p. 64) (Les *Amours de Diane* II, 59, v. 1-4 ; éd. V. E. Graham, p. 298)

Au-delà de l'écart en termes de versification, l'imitation devient ici plus discrète. Elle consiste essentiellement à reprendre un simple paradoxe, qui sera ensuite développé d'une façon personnelle. Cela dit, la question adressée à la main est formulée, à partir du vers 3, presque dans les mêmes termes. Par ailleurs, si Amour n'est pas littéralement qualifié d'« antique adversaire » dans le poème espagnol, celui-ci le décrit comme tel dans les vers qui précèdent notre extrait : le traître Amour s'est vengé de l'indifférence du poète en lui montrant la belle main, qui l'a terrassé d'un seul coup. Le reste du sonnet de Desportes est plutôt réitératif : l'amant insiste sur l'émotion qui s'empare de lui en contemplant la main (second quatrain) ; il exprime à nouveau son ahurissement devant cette main tendre et pourtant comparable, par ses effets, à la terrible main de Mars (tercets). Le poète espagnol, de son côté, voit dans la belle main l'incarnation de Cupidon et promet à ce dieu de se montrer désormais entièrement soumis.

La *Segunda parte de la Diana* contient aussi la source probable de certains vers de la complainte « Or' que je suis absent des beaux yeux de ma dame » (*Les Amours de Diane* I ; éd. V. E. Graham, p. 143). Le long poème en octosyllabes « Ay de mí, cuánto está firme » (éd. F. Gherardi, p. 202) a également pour sujet la douleur provoquée par l'absence et l'errance de l'amant, inconsolable, dans la nature : « De una parte a otra me voy, / y el dolor nunca se va » (v. 11-12) ; « Je me pèr bien souvent, pensant perdre ma peine » (v. 61). Le plus surprenant, c'est que la couleur verte des champs elle-même

¹⁶ La triple scission est également évoquée par Desportes à la fin d'un autre sonnet, en termes encore plus similaires aux tercets espagnols : « Puis qu'il falloit soudain qu'une cruelle absence / Me vint l'âme et le cueur de leur siege arracher » (*Les Amours de Diane* I, 40, v. 13-14).

attise la souffrance, car elle rappelle l'espoir perdu : « huyo sin hacer tardança / de cualquier cosa qu'es verde, / porqu'este color se pierde / donde falta la esperança » (v. 107-110) ; « Si je suis dans un bois, je n'y puis demeurer, / Car sa belle verdure accroist ma doleance ; / Et vay disant : Le verd est couleur d'esperance, / Mais loing de mon espoir, puis-je rien esperer ? » (v. 69-72). Une telle coïncidence ne saurait être fortuite. On ne peut pas exclure que les deux poètes partagent une source italienne commune ; nous avons d'ailleurs retrouvé le même motif dans un sonnet de Vittoria Colonna : « S'io verde prato scorgo trema l'alma / priva di speme » (*Rime amorose*, 11, v. 9-10 ; éd. A. Bullock, p. 8). Cependant, dans les poèmes espagnol et français, l'idée s'intègre dans une énumération d'éléments du paysage, qui soulèvent de sombres réflexions. Ainsi, dans les deux cas, la contemplation des courants violents rappelle à l'amant ses propres pleurs : « Si acaso [...] correr veo algunas fuentes, / huyo diziendo entre dientes: / Bástanme las de mis ojos » (v. 111-115) ; « Quand je voy les torrens qui des roches descendent, [...] / Ils me font souvenir de mes pleurs abondans » (v. 79-81). Comme on voit dans les différents vers que nous venons de citer, l'imitation n'épouse jamais la forme exacte de l'original.

Les imitations que nous avons repérées et commentées dans cet article montrent bien l'admiration que Desportes voue à Jorge de Montemayor, une admiration qui, loin de se borner à la *Diana*, s'étend à toute l'œuvre poétique du Portugais. Lecteur charmé de la *Diana*, avant même qu'elle ne soit traduite en français, Desportes s'intéresse ensuite aux deux continuations les plus célèbres du roman pastoral, celles de Gaspar Gil Polo et d'Alonso Pérez, au point de prendre aussi pour modèle certains poèmes qui émaillent le récit. La plupart des pièces adaptées au français se caractérisent par leur densité conceptuelle ou par une grâce familière. Desportes sacrifie souvent les trouvailles expressives de l'original au souci d'ordre et d'immédiate clarté. De futures recherches révéleront sans doute de nouvelles sources espagnoles, qui viendront confirmer la vaste culture de Desportes, sa curiosité face à la création poétique de son temps et, naturellement, à quel point la qualité de son œuvre est redevable à la pratique de l'imitation d'auteurs étrangers.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALATORRE, Antonio (1988) : « Fama española de un soneto de Sannazaro ». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 : 2, 955-973.
- BAEHR, Rudolf (1973) : *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos.
- BAÏF, Jean-Antoine de (1964) : *Chansonnettes*. Édition critique par G. C. Bird. Vancouver, University of British Columbia.
- BALSAMO, Jean (2023) : « “Hélas ! Si tu prens garde aux erreurs que j'ay faites...” Desportes, des néo-pétrarquistes à Pétrarque ». *Littérales*, 50, 253-272.

- BOSCÁN, Juan (1999) : *Poesía*. Edición de Pedro Ruiz Pérez. Madrid, Akal.
- CAMERON, Alice V. (1935) : « Desportes and Ariosto : Additional Sources in the *Orlando* and the *Liriche* ». *Modern Language Notes*, 50 : 3, 174-178.
- CAMERON, Keith (2000) : « La *lexis* de Philippe Desportes », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 281-292.
- CAVALLINI, Concetta (2008) : « L'amour entre le profane et le sacré : échos pétrarquistes et nouvelles perspectives dans la poésie de Desportes », in B. Petey-Girard et F. Rouget (éd.), *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*. Paris, Honoré Champion, 167-180.
- COLONNA, Vittoria (1982) : *Rime*. A cura di Alan Bullock. Rome, Laterza.
- CONIHOUT, Isabelle de (2000) : « Du nouveau sur la bibliothèque de Philippe Desportes et sur sa dispersion », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 121-160.
- DAUVOIS, Nathalie (1998) : *De la Saturia à la Bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*. Paris, Honoré Champion.
- DELLANEVA, JoAnn (2008) : « Reading Desportes through the Italians: Two Early Modern Readers' Responses ». *Italique*, XI, 29-52.
- DELLANEVA, JoAnn (2022) : « Desportes and the "Rime de gli Academici Etereï": Engaging with a Neglected Petrarchist Intertext ». *Studi Francesi*, 198, 475-489.
- DESORTES, Philippe (1959) : *Les Amours de Diane, Premier Livre*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz. 2 vols.
- DESORTES, Philippe (1960) : *Les Amours d'Hippolyte*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (1961) : *Élégies*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (1962) : *Cléonice, Dernières Amours*. Édition critique publiée par Victor E. Graham. Genève, Droz.
- DESORTES, Philippe (2014) : *Les Premières Œuvres*. Édition de François Rouget et Bruno Petey-Girard. Paris, Classiques Garnier.
- FLAMINI, Francesco (1895) : *Studi di storia letteraria italiana e straniera*. Livourne, Giusti.
- GIL POLO, Gaspar (1988) : *Diana enamorada*. Edición de Francisco López Estrada. Madrid, Castalia.
- GIL POLO, Gaspar (2004) : *La Diane amoureuse*. Traduction de l'espagnol et édition critique par François Géal. Paris, Honoré Champion.
- GRAHAM, Victor E. (1956) : « Some undiscovered Sources of Desportes ». *French Studies*, 10, 123-132.
- HALÉVY, Olivier (2000) : « L'alexandrin dans la poésie amoureuse de Philippe Desportes : pour une définition de la douceur. L'exemple des sonnets du Livre I des *Amours de Diane* », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 315-339.

- HURTADO DE MENDOZA, Diego (1989) : *Poesía completa*. Edición, introducción y notas de José Ignacio Díez Fernández. Barcelone, Planeta.
- KASTNER, L.-E. (1908) : « Desportes et Angelo di Costanzo ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 15^e année, 1, 113-118.
- KASTNER, L.-E. (1910) : « Desportes et Guarini ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 17^e année, 1, 124-131.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. & Ralph A. DiFRANCO (1993) : *Tabla de los principios de la poesía española, Siglos XVI-XVII*. Cleveland, Cleveland State University.
- LANSON, Gustave (1897) : « Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVII^e siècle (1600-1660) ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 4^e année, 1, 61-73.
- LAVAUD, Jacques (1936) : *Un poète de cour au temps des derniers Valois : Philippe Desportes (1546-1606)*. Genève, Droz.
- MARCH, Ausiàs (2008) : *Per haver d'amor vida*. Antologia comentada per Francesc J. Gómez & Josep Pujol. Barcelone, Biblioteca Barcino.
- MATHEWS, Ernst G. (1941) : « Gil Polo, Desportes, and Lyly's *Cupid and my Campaspe* ». *Modern Language Notes*, 56, 606-607.
- MILBURN, Erika (2002) : « "D'invidia e d'amor figlia sì ria": Jealousy and the Italian Renaissance Lyric ». *The Modern Language Review*, 97 : 3, 577-591.
- MONTEMAYOR, Jorge de (1996) : *Poesía completa*. Edición y prólogo de Juan Bautista de Avallé-Arce. Madrid, Biblioteca Castro.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2012) : *Poesía selecta*. Edición de Juan Montero y Elizabeth Rhodes. Madrid, Castalia.
- MONTEMAYOR, Jorge de (2020) : *Cancionero (Millis 1552-1553)*. Edición de María Dolores Esteva de Llobet. Kassel, Edition Reichenberger.
- MONTERO, Juan (2012) : « Jorge de Montemayor. Poesías », in P. Jauralde Pou (éd.), *Diccionario filológico de literatura española: siglo XVI*. Madrid, Castalia, 704-715.
- PÉREZ, Alonso (2018) : *Los ocho libros de la Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*. Edición y estudio de Flavia Gherardi. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ROUGET, François (2000) : « Philippe Desportes et les inflexions métriques de la voix lyrique », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 293-313.
- ROUGET, François (2004) : « Philippe Desportes médiateur du pétrarquisme français », in J. Balsamo (éd.), *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*. Genève, Droz, 331-351.
- SCARLATA-ESCHRICH, Gabriella (2012) : « Philippe Desportes' copy of Nocturno Napolitano's *Opera amorosa* ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXIV : 3, 563-568.
- VIANEY, Joseph (1909) : *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*. Montpellier, Coulet et fils.

VIGNES, Jean (2000) : « Desportes et Baïf : histoire d'une amitié », in J. Balsamo (éd.), *Philippe Desportes (1546-1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*. Paris, Klincksieck, 87-120.

**Fraseología y traducción en el ámbito literario.
Análisis de la adaptación al francés de *El amigo Melquiades***

Héctor Leví CABALLERO ARTIGAS

Universidad de Málaga

hlcaballero@uma.es

<https://orcid.org/0000-0001-6880-3289>

Resumen

Desde hace años, los talleres de traducción del CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine) se han propuesto la publicación en francés de obras destacadas de la literatura española. Para solventar todos los problemas de traducción, parten de la traducción total, a través de la cual se consideran todos los niveles de la lengua en el proceso traductológico. En el presente estudio se pretende analizar la traducción al francés de las unidades fraseológicas en el sainete *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez* (1914) de Carlos Arniches, última obra trabajada en el *atelier* del CREC, así como verificar la eficacia de la metodología empleada.

Palabras clave: fraseología, traducción, Carlos Arniches, español, francés.

Résumé

Depuis des années, les ateliers de traduction du CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine) se sont fixés pour objectif la publication en français d'œuvres remarquables de la littérature espagnole. Pour résoudre tous les problèmes de traduction, ils partent de la traduction totale, à travers laquelle tous les niveaux de la langue sont pris en compte dans le processus traductologique. Dans la présente étude, le but est d'analyser la traduction en français des unités phraséologiques de la comédie *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez* (1914) de Carlos Arniches, dernière œuvre travaillée à l'atelier du CREC, ainsi que de vérifier l'efficacité de la méthodologie utilisée.

Mots clé : phraséologie, traduction, Carlos Arniches, espagnol, français.

Abstract

For years, CREC's translation workshops have been working on the publication in French of outstanding works of Spanish literature. In order to solve all translation problems, they start from the total translation, through which all language levels are considered in the translation process. The present study aims to analyze the translation into French of the phraséological units in the theatre piece *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez* (1914) by

* Artículo recibido el 9/03/2024, aceptado el 2/09/2024.

Carlos Arniches, the last work translated on at the CREC workshop, as well as to verify the effectiveness of the methodology.

Keywords: phraseology, translation, Carlos Arniches, Spanish, French.

1. Algunas consideraciones previas al estudio

La traducción en sí es una tarea compleja que requiere la atención y la consideración de todos los niveles de la lengua como parte del acto comunicativo del que forma parte. Esta premisa nos lleva a entender la traducción como una labor no mecánica; dicho de otro modo, no implica solo un alto conocimiento de las lenguas de trabajo (lengua origen [LO] y lengua meta [LM]), sino que hay que tener en cuenta otros factores intratextuales y extratextuales que puedan intervenir. Para ello, es esencial contar con una serie de capacidades que permiten tanto una comprensión precisa del texto origen (TO) como la correcta producción del texto meta (TM). Todas estas destrezas se aglutinan en lo que muchos autores conocen como *competencia traductora* (Nord, 1991; PACTE, 2000; Kelly, 2002). La formación y la experiencia del traductor deben ir más allá del dominio de las lenguas de trabajo, con el fin de obtener una traducción lo más cercana posible al original.

Sin duda alguna, traducir unidades fraseológicas (UF) supone un verdadero obstáculo por diversas cuestiones. Principalmente, esto se debe al hecho de que, en estructuras pluriverbales como, por ejemplo, *tirar la casa por la ventana* el factor cultural, el lingüístico y el idiomático van de la mano. En este artículo analizaremos algunas dificultades que hemos encontrado en la traducción de este tipo de construcciones durante el taller de traducción teatral del Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine XVIII^e – XXI^e siècles (en adelante, CREC)¹. Los ejemplos que van a ilustrar estos problemas de traducción estarán en español-francés, y se presentarán a través de fragmentos de la obra de Carlos Arniches, *El amigo Melquiades* (1914), que se trabaja en el seno del CREC desde mediados de 2014². Esta pieza de Arniches es un sainete de principios del siglo XX, por lo que los arcaísmos van a suponer un verdadero problema de traducción, al que se le añade el habla coloquial de los personajes. Además, la acción transcurre en Madrid, por lo que la obra está cargada de localismos de la zona (por ejemplo, *mochales*³), casos de loísmo y laísmo, entre otras cuestiones. Desde el taller del CREC se pretende superar todos estos obstáculos y lograr así una traducción lo más

¹ En este taller, que tiene lugar una vez al mes, profesores y doctorandos debaten sobre la calidad de la traducción de un fragmento que uno de los participantes ha realizado antes del encuentro.

² Para más información sobre el CREC y la dinámica que se sigue en los talleres de traducción, consúltese Luengo López (2016).

³ Alvar Ezquerro (2011), en su *Diccionario de madrileñismos*, recoge todos estos términos procedentes de la capital española.

fiel posible al original. Para ello, el método del que se parte en estos *ateliers* es la *traducción total*⁴, a través de la cual se tienen en cuenta los factores tanto intratextuales como extratextuales.

El presente estudio tiene por objetivo analizar cómo se ha resuelto la traducción de algunas UF en las sesiones del taller del CREC, considerando el empleo de la traducción total como método de partida. A este respecto, cabe mencionar que para esta investigación partimos de la hipótesis de que la traducción total va a resultar un método eficaz para la traducción de las UF presentes en la obra. Para ello, se expondrán los ejemplos más significativos y se presentarán las dificultades que se han encontrado en el sainete, así como su propuesta de traducción. La primera parte tratará de la compleja labor que supone traducir fraseología en términos generales, para, posteriormente, profundizar en el contexto en el que se ha traducido este sainete de Arniches. A continuación, se procederá al análisis de algunas de las UF presentes en la pieza teatral y su traducción al francés, así como la justificación de la elección de traducción.

2. La dificultad de traducir fraseología

Por lo general, las UF, al ser unidades pluriverbales, son estructuras bastante complejas, en las que, además, el componente sociocultural suele estar muy presente. En este sentido, son construcciones en las que pueden darse otros factores, tanto dentro del propio texto como fuera, que dificultan ese trasvase a otra lengua. Por ejemplo, en el ámbito literario podemos encontrarnos con unidades en desuso, con bajo índice de frecuencia o cuyo uso está restringido a una zona determinada; algunos ejemplos serían la unidad belga *non peut-être* (es una afirmación rotunda) o la locución verbal poco frecuente *prendre le train onze*⁵ ('marcher', *Trésor de la Langue Française*).

Por otro lado, cabe hacer referencia a la idiomaticidad que, si bien es una de las principales propiedades de las UF, no está presente en todas las unidades. Esta característica implica que el significado global de la estructura puede diferir de la suma de significados de sus componentes; lo que sugiere una clara complicación añadida, pues dificulta su comprensión. A este respecto, González Rey (2020) alude al término *fraseotraductología*, disciplina que se centra en la traducción de la idiomaticidad de una lengua a otra, con el fin de que el resultado en el TM posea la misma carga idiomática que en el TO.

A su vez, se suele cometer el error de pensar que, cuando observamos que una estructura fija nos resulta común y más fácil de identificar, no es considerada una UF, es decir, solo la reconocemos como tal cuando su significado es más opaco. Esto se debe al mayor o menor nivel de idiomaticidad. De esta forma, debemos reseñar previamente que, cuando hablamos de UF, nos estamos refiriendo tanto a unas como a otras, pues

⁴ Profundizaremos sobre este concepto en el apartado 3 del presente artículo.

⁵ Asimismo, pueden darse variaciones de otras UF, ya sea por frecuencia de uso o por cuestiones diatópicas (por ejemplo, *casser sa pipe* y su variante canadiense *tirer la pipe*).

de pie (que suele ir acompañada de verbos como «ponerse» o «estar») es una locución, al igual que *pasar de castaño oscuro* ('exceder los límites tolerables', *apud* Seco, Andrés y Ramos, 2018: 155⁶) y, por lo tanto, ambas son UF. Por esta razón, y a pesar de que pueda resultar algo evidente, consideramos que el primer paso para la traducción de UF es la identificación, pues, de esta forma, podremos percibir el grado de idiomaticidad de la unidad y tenerlo en cuenta a la hora de traducirla. En lo que se refiere a la identificación de UF en el TO, Roberts (1998) proporciona una serie de pautas bastante útiles, como la imposibilidad de conmutación de sus componentes, pues estos no pueden sustituirse por elementos sinónimos.

Esta podría ser la propiedad que da más quebraderos de cabeza al traductor, pues, como ya hemos indicado, su dificultad radica en la resistencia o no de deducción de su significado a partir de sus propios componentes. Esto nos lleva a hablar de la ya mencionada opacidad o la transparencia de una UF⁷, en otras palabras, el grado de imposibilidad de la interpretación literal de su significado (Gross, 1996). Esta propiedad no solo sería un problema de traducción, sino que también podría desembocar en errores como falsos sentidos o sin sentidos. Por consiguiente, es esencial escoger la técnica de traducción adecuada con el propósito de proporcionar el equivalente más cercano y garantizar la comprensión del texto por parte del lector de la LM⁸.

Por su parte, Sevilla Muñoz (1997: 431) divide las dificultades de la traducción de fraseología en los tres tipos siguientes:

- Dificultades terminológicas y conceptuales: hace referencia a los problemas que pueden surgir debido a las diferentes nomenclaturas y taxonomías fraseológicas que existen entre las lenguas.
- Dificultades gramaticales y semánticas: alude a los problemas de traducción que pueden suponer las unidades que poseen estructuras o componentes muy particulares o propios de la lengua de la que proceden.
- Dificultades lexicográficas y paremiográficas: la escasez documental o la ardua búsqueda de un equivalente en repertorios lexicográficos o paremiográficos también puede ser una traba a la hora de traducir UF.

Estos son, en resumidas cuentas, los principales obstáculos a la hora de traducir este tipo de unidades. Por otro lado, consideramos que, en los textos literarios, la técnica de traducción de UF más recomendada sería la *correlación fraseológica*, es decir, el uso de otra unidad en la LM (Caballero Artigas, 2022). Esto es debido a que en el ámbito literario el lenguaje adquiere un papel primordial; es tan importante lo que se

⁶ En adelante, *DFDEA*.

⁷ Al igual que la idiomaticidad, la opacidad de una unidad constituye un recurso para la localización de UF en el TO; de manera que «cuanto mayor sea el grado de opacidad, con más facilidad se detectará una UF en un texto» (Sevilla Muñoz y Nguyen, 2023: 153).

⁸ Para profundizar en las técnicas de traducción de UF, véase Caballero Artigas (2022).

dice como la manera en que se dice, en otras palabras, la forma y el fondo. Por su parte, Sevilla Muñoz (2004a; 2004b; 2011) y Sevilla Muñoz y Sevilla Muñoz (2005) proponen las siguientes técnicas para la traducción de refranes y frases proverbiales⁹:

- Técnica sinonímica: supone equivalencias paremiológicas, considerando el grado de similitud en el significado de los refranes que comparten una idea principal.
- Técnica actancial: implica iniciar la búsqueda de posibles equivalencias entre los refranes populares de la LM que comparten el mismo actante o un actante similar a los refranes de la LO.
- Técnica temática: consiste en la búsqueda de equivalencias basadas en la idea clave de la unidad.
- Técnica hiperonímica: se centra en identificar y traducir las paremias no de manera literal, sino buscando equivalentes que compartan una idea clave o un concepto central (hiperónimo).

Ahora bien, es necesario indicar que no siempre se va a encontrar la unidad idónea en la LM. Más adelante, veremos casos en los que no basta con una UF con el mismo significado, sino que hay que tener en cuenta otros aspectos. Por esta razón, en el seno del CREC se parte de la ya mencionada traducción total como método de traducción. No obstante, antes de emprender nuestro análisis, es necesario contextualizar con mayor precisión la obra, así como el marco en el que tiene lugar la traducción de este conocido sainete de Arniches.

3. Contextualización del *atelier* de traducción teatral

Carlos Arniches (1866-1943) destacó principalmente por sus comedias y sus sainetes. Sus obras reflejan la sociedad de la época mediante un lenguaje castizo y burlesco. *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez* es un sainete de un solo acto dividido en tres cuadros. Ambientado en la sociedad marginal de Madrid de principios del siglo XX, cuenta la historia de Melquiades, que quiere ayudar a su amigo Serafín, el Pinturero, a conquistar a Nieves, novia de Higinio. En la pieza se entrelazan versos que se corresponden con canciones entonadas a ritmo de chotis y prosa en la que predomina el registro coloquial y abundan los términos propios de la capital española (los ya mencionados localismos, en este caso, estaríamos hablando de madrileñismos) y los vulgarismos¹⁰. Asimismo, la fraseología es un elemento frecuente en la obra de Arniches, pues propicia la comicidad y el humor. Por ejemplo, en otras piezas del autor encontramos creaciones fraseológicas, como *desalquilársele a uno la buhardilla* (significa «volverse loco») y juegos de palabras, como *de armas tomar y utilizar*. A este respecto,

⁹ Cabe señalar que la aportación de la autora resulta muy interesante para la traducción de fraseología; sin embargo, no es aplicable al presente estudio.

¹⁰ Para Seco (1970: 143), «la presencia más clara del vulgarismo en el lenguaje arnichesco está en la pronunciación».

cabe señalar que la desautomatización es uno de los mecanismos más productivos para la creación de juegos de palabras; de este modo, el receptor debe reestablecer la relación entre la secuencia desautomatizada y la secuencia fija de la que procede (Ben Amor Ben Hamida, 2008: 8).

Todos estos aspectos hacen que la traducción de dicho sainete sea una labor ardua y compleja. Para afrontar esta tarea está el taller de traducción teatral del CREC. Este *atelier* del CREC surgió en 2006 de la mano de Serge Salaün, profesor emérito de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle; las directoras actuales son Marie Salgues (*maître de conférences* de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle) y Évelyne Ricci (*professeure* de la Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle). Este taller, celebrado una vez al mes junto con otros, sigue actualmente en activo. En cada reunión, los participantes del taller ponen en común sus propuestas de traducción sobre el texto que es objeto de estudio (en este caso, el sainete de Arniches), teniendo en cuenta también otros factores relevantes del género teatral como la oralidad. Cabe reseñar que estos *ateliers* se encuadran en el estudio de la historia cultural de la España contemporánea y del hispanismo francés, líneas de investigación que comparten los miembros del CREC y asistentes al taller, tanto docentes como doctorandos.

Previamente a nuestro estudio, debemos recordar que la metodología seguida en las sesiones de los talleres del CREC es la *traducción total*, concepto acuñado por Catford en su obra *A Linguistic Theory of Translation* (1965). La traducción total pretende no solo transmitir el significado literal de las palabras de un idioma a otro, sino también transferir todos los aspectos del TO, incluyendo el tono, el estilo y las connotaciones, con sus consecuentes cambios en otros niveles de la lengua como puede ser el plano fonológico. Esto implica una mayor comprensión del TO y una reproducción más completa del TO en la LM. Catford indica que este concepto se opone al de *restricted translation* (traducción reducida), aquella que se realiza solo a un único nivel de lengua. Para ello, pone el ejemplo de las traducciones fonológica y grafológica, en las que no se tiene en cuenta el contexto en sí, sino la equivalencia únicamente a esos niveles. Si volvemos a la traducción total, los textos o elementos de la LO y de la LM son equivalentes de traducción cuando son intercambiables en una situación determinada. En otras palabras, es un concepto muy relacionado con el de fidelidad, ya que en el proceso traductológico se tienen en cuenta todos los factores tanto internos como externos. En este sentido, Catford (1965) apunta que la traducción puede no ser posible y distingue dos situaciones: la intraducibilidad lingüística (por falta de equivalentes en la LM) y la intraducibilidad cultural (por ausencia de elementos culturales equivalentes en la LM).

Por su parte, Luengo López (2016: 156) señala que lo que busca la traducción total es una traducción que es fiel al discurso escrito que sirve de referente, no solo por tener en cuenta todas estas dimensiones, sino también al pensar –y tener en cuenta– el efecto que el TO provoca sobre el público receptor de la obra. Si consideramos el caso

que nos compete, puesto que es una obra que va a ser representada, la traducción tiene en cuenta factores extratextuales y se le da especial importancia a la parte escénica y a la oralidad. Torop (2000; 2002) profundiza en la idea de Catford y aporta una perspectiva semiótica al concepto de traducción total. El autor estonio interpreta la traducción como un proceso que va más allá de lo interlingüístico. A este respecto, Torop no concibe la traducción total como un tipo de traducción en sí, sino como un proceso cultural; de este modo, sostiene que la traducción es una actividad inseparable del concepto de cultura –no solo se traduce hacia una lengua, sino hacia una cultura–, por lo que también están implicados otros factores como los extratextuales, metatextuales o intertextuales.

Asimismo, la metodología se basa en la percepción de la traducción como una actividad grupal, en la que el TO se traduce a partir de la puesta en común de los componentes del taller. Esta práctica de traducción colaborativa se emplea igualmente en el *atelier* de traducción poética del CREC. Los miembros del grupo acuerdan traducir un breve fragmento de la obra, previamente seleccionado por los participantes, y en la siguiente reunión tiene lugar la puesta en común. En cada sesión se intercambian ideas y opiniones sobre las propuestas de traducción de esa parte de la obra, prestando especial atención al uso de la lengua en todos los niveles. Antes del sainete de Arniches, el grupo había traducido *El hombre deshabitado* (1931) de Alberti¹¹ en el *atelier*. Consideramos que la traducción de la obra de Arniches resulta bastante compleja, ya que, al ser un sainete, se presta más a juegos de palabras, dobles sentidos, rimas, etc.¹² Dicho de otro modo, el humor tiene un papel importante en la obra, por lo que, si consideramos la metodología de la que se parte, debemos tener en cuenta la traducción de este tipo de elementos con el propósito principal de generar en el receptor meta la misma reacción que en el receptor del TO.

4. La traducción de la fraseología en *El amigo Melquiades*

Este sainete de costumbres madrileñas reúne una serie de factores que constituyen un escollo para la traducción, entre ellos, la ya mencionada presencia de UF. Como se ha comentado con anterioridad, el presente estudio se centra en la dificultad que supone traducir este tipo de unidades, teniendo en cuenta determinados aspectos que las caracterizan. Cabe señalar que, si bien las UF no suponen un factor relevante en la obra en sí, como pueden ser las canciones, el particular uso de la lengua en este sainete propicia que los personajes empleen unidades muy marcadas socioculturalmente, por lo que su traslación a otro idioma representa, sin duda, un verdadero obstáculo. Asimismo, es necesario puntualizar que los ejemplos y problemas referidos a la traducción de este tipo de construcciones, que exponemos a continuación, no son los

¹¹ La traducción realizada por el CREC es *L'Homme déshabité* (2020).

¹² Para saber más sobre la dificultad de la traducción del humor, véase Campos-Pardillos (1992) y Gaspar Galán (1993).

únicos sino los más destacables y, quizás, los más significativos a la hora de abordar esta labor. En primer lugar, nos encontramos con que en el título de la propia obra aparece un refrán: *por la boca muere el pez*. Su traducción supuso un reto porque en él coinciden diferentes factores que habría que tener en cuenta:

- El refrán *por la boca muere el pez* significa ‘hablar de forma desconsiderada puede ser peligroso’ en el *Refranero Multilingüe* (Sevilla Muñoz y Zurdo Ruiz-Ayúcar, 2009). Es importante que el resultado mantenga esa misma referencia a alguien imprudente a la hora de hablar.
- El título posee también cierta rima interna entre *Melquiades* y *pez*.
- El pez es un animal bastante simple que no se caracteriza precisamente por su inteligencia.

En el *Refranero multilingüe* aparece un equivalente: el refrán francés *trop gratter cuit, trop parler nuit*; sin embargo, la propia web del Centro Virtual Cervantes indica que su frecuencia de uso es escasa. Teniendo en cuenta los factores ya mencionados, se propuso como traducción del título *L’Ami Melquiades ou l’âne qui brait jamais ne se tait* (Frison, 2022). Como podemos comprobar, la primera parte se ha mantenido, mientras que para la segunda se ha creado un refrán en francés; consideramos que con esta creación fraseológica se ha logrado a la perfección mantener los recursos que hemos mencionado con anterioridad. En primer lugar, este refrán mantendría el mismo sentido que la unidad de la LO (hablar con insensatez); por otro lado, el animal pasa a ser un burro (en francés, *âne*), que, como el pez, representa la necedad y la simpleza. Por último, la rima interna se establece únicamente en la segunda parte del título (la correspondiente al refrán), entre los verbos *brait* y *tait*.

A continuación, pasamos a analizar algunos ejemplos de UF presentes en la obra, así como su traducción. A este respecto, debemos considerar el hecho de que, como hemos podido comprobar, las técnicas empleadas son muy diferentes en cada caso. Veámoslo con el siguiente ejemplo:

BENITA.- [...] ¿Aquel tío que me hizo el amor pa tomarme el pelo? (*Melquiades*, Cuadro Segundo, Escena II).

En esta intervención de Benita aparecen dos locuciones verbales muy diferentes: *hacer el amor* y *tomar el pelo*. A simple vista, la primera no supondría una dificultad de traducción debido a que, a pesar de su relativa opacidad, en la LM (el francés) existe su equivalente exacto (*faire l’amour*); mientras que *tomar el pelo* significa ‘burlarse (de alguien) con elogios, promesas o halagos fingidos’ (*Diccionario de la Lengua Española [DLE]*), por lo que contamos con una doble dificultad: además de su evidente opacidad, no existe un equivalente exacto en francés. Este obstáculo se ha solventado de la siguiente manera:

BENITA.- [...] Le type qui m'a fait la cour pour se payer ma tête ? (*Melquiades*, Deuxième Tableau, Scène 2).

En primer lugar, observamos que *hacer el amor* se ha traducido por *faire la cour*, en lugar de optar por su equivalente exacto (*faire l'amour*). Esto se debe a que, como se indica en la decimoquinta edición del *Diccionario de la lengua española* (en su edición de 1925), dicha locución significaba «enamorar, galantear»¹³. Por otro lado, está la locución verbal *tomar el pelo*; en este caso, se ha utilizado otra unidad somática, por lo que no solo se ha mantenido el significado, sino que también hay una clara correspondencia formal respecto al TO –era importante mantener la alusión al «pelo» o a la «cabeza» porque Benita se presenta en la pieza como un personaje muy desaliñado y con el cabello despeinado–.

Por otro lado, la ya mencionada presencia de localismos supone una dificultad añadida a la traducción de la obra. A este respecto, también se han encontrado UF que constituyen construcciones cuyo uso es más restringido y limitado a una zona determinada. Este es el caso del siguiente ejemplo:

PACA.- [...] pa que el zanguango ese venga a hacer el pinta con las chulas de aquí abajo. (*Melquiades*, Cuadro Segundo, Escena III).

En primer lugar, es necesario comprender el significado de esta unidad para entender el sentido del texto. El *Diccionario de Americanismos* (2010) señala que es una locución usada en Argentina que significa ‘exhibirse, pavonearse’. Por otro lado, el sustantivo *pinta* en el habla popular significa ‘sinvergüenza, persona poco seria’, sostiene Seco (1970: 465). Tras la labor de documentación para dar con su significado, en el taller de traducción del CREC se resolvió el problema de la siguiente manera:

PACA.- [...] pour que ce zigoto aille faire le coq avec les poules du coin. (*Melquiades*, Deuxième Tableau, Scène 3).

Tras conocer el significado de esta unidad, se decidió utilizar una locución en francés que fuese más transparente, lo que implicaba, sin duda, la pérdida del localismo. Por ello, se ha empleado *faire le coq* (por lo que podríamos afirmar que sería una equivalencia parcial, ya que se conserva el verbo principal respecto a la unidad de la LO¹⁴) que, además de transmitir la misma idea en el TM, ha servido para hacer un juego de palabras con *poules* (que se refiere a las mujeres¹⁵).

En el siguiente fragmento, encontramos ejemplo de unidades fraseológicas propias de la zona en la que se desarrolla la obra:

¹³ Esa acepción se mantiene en la edición actual del diccionario de la academia, junto a su uso más frecuente en nuestros días («copular, unirse sexualmente»).

¹⁴ Para saber más sobre los diferentes grados de equivalencia en la traducción de UF, consúltese Caballero Artigas (2022).

¹⁵ Cabe indicar que el *Trésor de la Langue Française* define también *poule* como «femme, fille de conquête facile, le plus souvent entretenue».

MELQUIADES.- [...] Porque novios con novios se supone que se han cogido el *tingli* en tóo lo tocante al arte *corográfico* [...]. (*Melquiades*, Cuadro Primero, Escena IV).

En lo que se refiere a la traducción, si la oración en sí ya resulta compleja debido al idiolecto propio del personaje marcado por un registro vulgar («tóo», «corográfico»¹⁶), además, encontramos la expresión *coger el tingli*. A primera vista, podríamos pensar que es una UF que contiene lo que García-Page (2008) denomina *palabra idiomática* (en este caso, *tingli*), un elemento que aparece únicamente en la UF de la que forma parte. Sin embargo, en el *Diccionario de madrileñismos* de Alvar Ezquerro (2011: 445) encontramos que *tingli* significa ‘truco, artificio’, por lo que sería una variante diatópica de la unidad *cogerle el truco* a algo. Esta clara dificultad se ha resuelto de la siguiente manera en la traducción:

MELQUIADES.- [...] Parce que les fiancés ensemble, ils ont dû piger tous les trucs dans l’art *chorographique* [...]. (*Melquiades*, Premier Tableau, Scène 4).

En este caso, se ha utilizado el equivalente exacto (*piger le truc*) de la LM con el fin de garantizar la comprensión por parte del receptor del TM; sin embargo, recordemos que la principal dificultad se encontraba en que esta unidad es una variante diatópica que concretamente podemos situar en Madrid¹⁷. Como es evidente, este valor se pierde en la traducción, pues en francés se ha utilizado una construcción bastante usual y perteneciente al registro coloquial.

Del mismo modo, el factor cultural siempre ha resultado un problema de traducción, pues el traductor tiene el dilema de mantenerlo o adaptarlo; pero, ¿qué ocurre cuando es una UF la que porta un elemento cultural? La dificultad es aún mayor, por lo que al traductor se le exige, además de los conocimientos lingüísticos, un bagaje cultural lo suficientemente amplio para superar dicha dificultad. Los referentes culturales suelen aludir a personajes (ya sean reales o ficticios), ciudades o pueblos, obras literarias o artísticas... en definitiva, cualquier otro elemento que haga referencia a la cultura de la LO puede ser un obstáculo para el traductor. Un ejemplo que ilustra este problema sería el siguiente:

MELQUIADES.- [...] ¡Veinticinco años haciéndote el Tenorio, y ya ves qué sacas; [...]. (*Melquiades*, Cuadro Segundo, Escena V).

En este caso, se hace referencia a Don Juan Tenorio, un personaje literario español creado por Tirso de Molina en el siglo XVII. Don Juan es un personaje arrogante, pretencioso y seductor de mujeres, por lo que esta UF hace referencia también a esas mismas características. Sin embargo, en nuestro caso, a pesar de tratarse de un claro

¹⁶ Si bien este término existe («perteneciente o relativo a la coreografía», esto es a la «descripción de un país, de una región o de una provincia» [DLE]), el personaje quiere decir «coreográfico». Como representación de la fonética popular, el diptongo puede abreviarse a su vocal más abierta (Seco, 1970).

¹⁷ Para más información sobre las variantes diatópicas, véase Koike (2003: 47-65).

referente cultural, no supone una verdadera dificultad de traducción. Por lo tanto, su traducción ha sido la siguiente:

MELQUIADES.- [...] Vingt-cinq ans que tu joues les Don Juan et te voilà dans un cul-de-sac ! [...]. (*Melquiades*, Deuxième Tableau, Scène 2).

Lo que podría resultar un gran reto para el traductor se ha solventado de una manera bastante sencilla, ya que la obra de Tirso de Molina ha atravesado fronteras y ha servido de inspiración para otras posteriores; por lo que este personaje se ha dado a conocer también a través de la obra de Molière, dando lugar igualmente a una UF en la LM. Sin embargo, no siempre ocurre así, las alusiones socioculturales son verdaderos escollos a la hora de traducir¹⁸; pensemos en lo difícil que sería trasladar a otro idioma, por ejemplo, unidades como *hacer de celestina* (en francés, podría ser *jouer les entremetteurs*) o *au diable Vauvert* (un equivalente en español sería *en el quinto pino*).

Finalmente, otra dificultad a la que nos debemos enfrentar es la posible presencia de recursos estilísticos en las UF. Es un hecho muy común y muchas veces no es fácil percibirlo porque lo pasamos por alto. Por ejemplo, cuando decimos que algo es muy grande empleamos la locución adjetiva *como una casa*, que es una clara hipérbole; algo parecido pasa con aquellas unidades que contienen metáforas (*carne de gallina*), metonimias (*cabeza loca*), etc. Observemos el siguiente ejemplo:

BENITA.- Pues ese tío bocón es el que me ha contaó en secreto que Serafín hace catorce años que está liao con una verdulera que le mantiene el pico. (*Melquiades*, Cuadro Segundo, Escena II, p. 47).

Como podemos ver, en la unidad la palabra «pico» se encuentra lexicalizada: hace referencia a la «boca» (Seco, 1970: 462-463). *Mantener el pico* a alguien significaría «vivir a costa de esa persona», por lo que estamos ante una clara metonimia. Ante esta dificultad había que localizar una unidad en la LM que mantuviese el mismo sentido que en el TO. El resultado fue el siguiente:

BENITA.- Eh bien, c'est cette grande-gueule qui m'a raconté un secret : ça fait 14 ans que Serafín s'est mis à la colle avec une marchande de légumes et qu'il vit à ses crochets. (*Melquiades*, Deuxième Tableau, Scène 2).

Tras conocer el significado de la unidad, se consultó el diccionario *Larousse* para localizar la locución *à ses crochets*. Lo interesante en este caso es que, si bien sigue habiendo una metonimia en la unidad de la LM, esta hace alusión a una imagen diferente de la del TO (*crochet* es literalmente un «gancho»), esto implica que Serafín pase a ser el sujeto de la oración. Por otro lado, cabe indicar que, aunque *bec* hace referencia a la

¹⁸ En la misma obra de Arniches hay multitud de referentes culturales que no forman parte de una UF. Hemos considerado añadir este caso a nuestro estudio para ilustrar una dificultad más en la traducción de este tipo de unidades.

boca en algunas UF (por ejemplo, *clouer le bec* o *ouvrir le bec*), no tendría sentido recurrir a la traducción literal, ya que *maintenir le bec* no existe como tal y no posee ninguna correspondencia lógica en francés. Asimismo, se comprobó en el *Trésor de la Langue Française* que esta pertenece a un registro coloquial, al igual que la unidad en la LO.

A continuación, presentamos otro caso en el que un recurso estilístico forma parte de la unidad:

BENITA.- [...] con un tío pinturero que crees que te va a dar el oro y el moro; eso es. (*Melquiades*, Cuadro Primero, Escena V).

En primer lugar, podemos caer en el error de considerar esta unidad como una locución verbal (*dar el oro y el moro*), pero, puesto que puede ir acompañada de otros verbos (*prometer*, *conceder*, entre otros) sería una locución nominal (*el oro y el moro*, que significa «cosas exageradas o fantásticas» [DFDEA]) que aparece, en este caso, junto al verbo *dar*. Lo que tiene de singular esta unidad es una clara rima asonante en los dos términos que van unidos por la conjunción copulativa (*el oro y el moro*). En el *atelier* se presentó la siguiente propuesta:

BENITA. - [...] tu t'es entichée d'un frimeur et tu crois qu'il va t'offrir monts et merveilles. Un point c'est tout ! (*Melquiades*, Premier Tableau, Scène 5).

Una vez más debemos plantearnos si sacrificar el recurso estilístico utilizando el equivalente más cercano o mantenerlo, a pesar de que el resultado no posea el mismo sentido que en el TO. Tras consultar el diccionario *Larousse*, se usó un equivalente parcial a nivel compositivo, ya que se mantiene la misma estructura que la unidad de la LO con variación en los elementos que la componen. En francés, por lo tanto, se ha perdido la rima interna. No obstante, esta pérdida se ha compensado con la aliteración de la bilabial inicial /m/ en ambas palabras. A este respecto, debemos señalar que es habitual que el traductor literario se encuentre en esta difícil tesitura en la que ha de decidir si la forma prima sobre el fondo o viceversa.

5. Conclusiones

Durante los últimos años, en el *atelier* de traducción teatral del CREC se ha trabajado con la traducción del conocido sainete de Carlos Arniches *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*. Esta pieza contiene muchos elementos que suponen un problema de traducción, entre ellos está la presencia de UF. Los fragmentos que hemos visto en dicha obra nos sirven de muestra para ilustrar algunas de las dificultades que podemos encontrar a la hora de traducir este tipo de unidades y qué cuestiones debemos tener en cuenta para asegurar la comprensión del TM.

Para afrontar estos obstáculos, el taller de traducción teatral del CREC propone la traducción total, método que considera que la traducción debe hacerse atendiendo a todos los niveles de la lengua, desde el fonético-fonológico al pragmático-textual. En otras palabras, se tienen en cuenta todos los factores implicados en el proceso como elementos relevantes, de esta forma, se garantiza que el resultado sea lo más cercano y

fiel posible al TO. En este caso, con la traducción total ha sido posible solventar los obstáculos que han supuesto los procedimientos retóricos entre otros factores que refuerzan la expresividad de estas unidades. Durante el proceso traductológico se han empleado diferentes técnicas que nos han permitido reproducir el mensaje en la LM con la mayor precisión posible.

Si tenemos en cuenta que se trata de una obra teatral, no podemos pasar por alto que su propósito principal es la representación; esto supone la implicación de otros factores, como la oralidad del texto o la presencia de recursos estilísticos, tales como la aliteración. En este caso, consideramos que, a través de este método, se han podido solventar estos problemas de traducción relacionados con la fraseología de forma eficiente. Las UF son solo un ejemplo de los muchos escollos que pueden encontrarse en ese proceso. En estas construcciones, el carácter idiomático y, por lo tanto, el sentido figurado, juegan un papel esencial, por lo que, a pesar de la proximidad entre el español y el francés dado su origen común, no debemos caer en el error de traducirlas de manera literal sin una previa documentación que nos confirme su significado, así como su equivalente más cercano. Frente a esta clara dificultad, la traducción total pretende reproducir todos los elementos que componen el mensaje original en la LM, por lo que contempla todos los aspectos relevantes para que el resultado sea lo más fiel posible tanto al TO como a la tipología textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Rafael (2020): *L'Homme déshabité*. Traduit et annoté par Marie Salgues et Évelyne Ricci. Grenoble, UGA Éditions.
- ALVAR EZQUERRA, Manuel (2011): *Diccionario de madrileñismos. Voces populares y patrimoniales de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Editorial La Librería.
- ARNICHES, Carlos ([1954] 1914): *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-amigo-melquiades-o-por-la-boca-muere-el-pez/html/c91664d3-c0de-4c8e-8414-c5fb00edb74a_2.html.
- ARNICHES, Carlos (en prensa): *L'ami Melquiades ou L'âne qui brait jamais ne se tait*. Grenoble, UGA Éditions.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA (2010): *Diccionario de americanismos*. URL: <https://www.asale.org/damer>.
- BEN AMOR BEN HAMIDA, Thouraya (2008): «Défigement et traduction intralinguale et interlinguale». *Méta*, 53: 2, 443-455.
- CABALLERO ARTIGAS, Héctor Leví (2022): *El ámbito locucional en Cinco horas con Mario de Miguel Delibes. Estudio y análisis traductológico del español al francés*. Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

- CAMPOS-PARDILLOS, Miguel Ángel (1992): «Las dificultades de traducir el humor: *Astérix le Gaulois - Asterix the Gaul - Asterix el Galo*». *Babel A.F.I.A.L. Aspectos de filología inglesa y alemana*, 1, 103-123.
- CATFORD, Cunnison John (1965): *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford, Oxford University Press.
- FRISON, Hélène (2022): «Traduire le rire / Traduire pour rire ?», in *XI Taller de traducción y análisis desde una perspectiva multidisciplinar. TRANSFERTS. Los vínculos discursivos de la lengua francesa en la cultura hispánica*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*. Barcelona, Anthropos.
- GASPAR GALÁN, Antonio (1993): «*Asterix en Hispania* o la difícil empresa de traducir el humor», en Juan Fidel Corcuera Manso & Antonio Domínguez Domínguez (coords.), *Las lenguas francesa y española aplicadas al mundo de la empresa. Actas del Encuentro Internacional celebrado en la Universidad de Zaragoza los días 24, 25 y 26 de octubre de 1991*. Zaragoza, Edipius, 171-186.
- GONZÁLEZ REY, M.^a Isabel (2020): «Idiomatización e idiomatización en traducción literaria». *CLINA*, 6: 2, 33-50.
- GROSS, Gaston (1996): *Les expressions figées en français : noms composés et autres locutions*. París, Éditions Ophrys.
- KOIKE, Kazumi (2003): «Las unidades fraseológicas del español: Su distribución geográfica y sus variantes diatópicas». *EPOS: Revista de filología*, 19, 47-65.
- KELLY, Dorothy (2002): «Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular». *Puentes*, 1, 9-20.
- LAROUSSE. *Encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne* : Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/>.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2016): «Los *ateliers* de traducción poética y teatral del CREC: Una actividad conjunta de ‘traducción total’ del español al francés entre docente y doctores». *Hermeneus*, 18, 139-186.
- NORD, Christiane (1991): *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Ámsterdam, Rodopi.
- PACTE, (2000): «Acquiring translation competence: hypotheses and methodological problems of a research project», in Allison Beeby, Doris Ensinger & Marisa Presas (eds.), *Investigating Translation*. Ámsterdam, John Benjamins, 99-106.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (1925): *Diccionario de la lengua española*. 15.^a edición.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.^a edición, versión 23.6 en línea). URL: <https://dle.rae.es>.

- ROBERTS, Roda P. (1998): «Phraseology and translation», in Purificación Fernández Nistal & José María Bravo Gonzalo (coords.), *La traducción: orientaciones lingüísticas y culturales*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 61-78.
- SECO, Manuel (1970): *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid, Alfaguara.
- SECO, Manuel, Olimpia ANDRÉS & Gabino RAMOS (2018): *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles*. Madrid, Aguilar. 2.^a edición.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1997): «Fraseología y traducción». *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, 12, 431-440.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (2004a): «La técnica actancial en la traducción de refranes y frases proverbiales». *El trujamán*, 8 de noviembre. URL: https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre_04/08112004.htm.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (2004b): «La técnica temática en la traducción de refranes y frases proverbiales». *El trujamán*, 24 de noviembre. URL: http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/noviembre_04/24112004.htm.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (2011): «La técnica hiperonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales». *El trujamán*, 10 de marzo. URL: https://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/marzo_11/10032011.htm.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia & Manuel SEVILLA MUÑOZ (2005): «La técnica sinonímica en la traducción de refranes y frases proverbiales». *El trujamán*, 3 de marzo. URL: http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/marzo_05/03032005.htm.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia & María Teresa ZURDO RUIZ-AYÚCAR [dir.] (2009): *Refranero multilingüe*. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). URL: <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>.
- SEVILLA MUÑOZ, Manuel & Thi Kim Dung NGUYEN (2023): «La traducción fraseológica en ausencia de obras fraseográficas y paremiográficas». *Paremia*, 33, 151-162.
- TOROP, Peeter (2000): *La traduzione totale*. Traducción de Bruno Osimo. Modena, Guaraldi Logos.
- TOROP, Peeter (2002): «Translation as translating as culture». *Sign Systems Studies*, 30: 2, 593-604.
- Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle*. París, CNRS, 1971-1994. Version en ligne: ATILF – CNRS & Université de Lorraine. URL: <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.

Tradición literaria y utopía en las teorías de la novela de René Girard y György Lukács

José CANO MARTÍNEZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

jose.cano.martinez@cchs.csic.es

<https://orcid.org/0009-0006-7947-4760>

Resumen

Este artículo traza las semejanzas y diferencias entre la *Teoría de la novela* de György Lukács y *Mensonge romantique et vérité romanesque*, de René Girard, profundizando en el uso que ambos pensadores hacen de la tradición novelística occidental para pensar la modernidad. Se señalan como cruciales dos gestos interpretativos compartidos: la selección de una reducida nómina de novelistas en los que quedaría cifrada la esencia de ese tiempo y la conceptualización de la obra de Dostoievski como un caso límite en el que la novela se funde con otras formas de expresión. Se concluye remarcando el peso político de los ensayos analizados, que son una rica meditación sobre la sociedad moderna en la que reflexión estética, filosofía y política se anudan.

Palabras clave: Lukács, Girard, teoría de la novela, Modernidad, Dostoievski

Résumé

Cet article retrace les similitudes et les différences entre *La théorie du roman* de György Lukács et *Mensonge romantique et vérité romanesque* de René Girard, en se penchant sur l'utilisation que les deux penseurs font de la tradition romanesque occidentale pour réfléchir à la modernité. Deux gestes interprétatifs communs sont soulignés comme étant cruciaux : la sélection d'une petite liste de romanciers dans lesquels l'essence de cette époque est encodée, et la conceptualisation de l'œuvre de Dostoïevski comme un cas limite dans lequel le roman fusionne avec d'autres formes d'expression. Il conclut en soulignant le poids politique des essais analysés, qui constituent une riche méditation sur la société moderne dans laquelle s'entremêlent réflexion esthétique, philosophie et politique.

Mots clé : Lukács, Girard, Théorie du roman, Modernité, Dostoïevski

Abstract

This article traces the similarities and differences between György Lukács's work *The theory of the novel* and René Girard's *Mensonge romantique et vérité romanesque*, delving into the use that both thinkers make of the Western novelistic tradition to think about modernity. Two shared interpretative gestures are highlighted as crucial: the selection of a small list of

* Artículo recibido el 4/09/2024, aceptado el 4/11/2024.

novelists in whom the essence of that time is encoded, and the conceptualisation of Dostoyevsky's work as a borderline case in which the novel merges with other forms of expression. It concludes by highlighting the political weight of the essays analysed, which are a rich meditation on modern society in which aesthetic reflection, philosophy and politics are interwoven.

Keywords: Lukács, Girard, Theory of the novel, Modernity, Dostoyevsky

1. Introducción

Lucien Goldmann, nombre clave para la teoría de la novela del siglo XX, fue uno de los intelectuales más preocupados por difundir la obra de György Lukács en el campo intelectual francés. Prueba de ello son, por un lado, sus numerosos textos dedicados al húngaro¹ y, por otro, sus propias obras, en las cuales moviliza diferentes ideas lukacsianas. Por tanto, no resulta extraño en absoluto que, en *Pour une sociologie du roman* (1986 [1964]), insista en la importancia de Lukács para la formulación de sus hipótesis sobre la génesis de la novela moderna, objeto principal del libro en cuestión². Sí que resulta llamativa, en cambio, la incorporación a sus análisis de un entonces muy joven pensador: René Girard. Girard había entregado a la imprenta su primera obra, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (2017 [1961]) hacía apenas tres años. Goldmann no se limita a nombrarlo sucintamente a pie de página, sino que se esfuerza en destacarlo como uno de los referentes de sus investigaciones³. Además, señala cuidadosamente las concomitancias y distancias que encuentra entre las ideas del joven francés y las de Lukács. Así, le parece especialmente significativo, por ejemplo, que ambos pensadores presenten a la novela como «l'histoire d'une recherche dégradée [...] de valeurs authentiques, par un héros problématique, dans un monde dégradé» (Goldmann, 1986: 26). El que existieran paralelismos entre estudios tan alejados en el espacio y en el tiempo le induce a pensar que tanto Girard como Lukács han confrontado un mismo fenómeno: la extraña relación de intimidad que parece existir entre novela y Modernidad. Goldmann (1986: 22) remarca, además, el completo desconocimiento por parte de René Girard de las ideas lukacsianas, lo cual haría los paralelismos más sorprendentes si cabe. Porque Goldmann no se acerca al ensayo de Girard solo para «validar» las tesis lukacsianas desde otro punto de vista; el pensador

¹ De entre estos textos de Goldmann son útiles para la comprensión de las teorías literarias del joven Lukács su «Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács» (1968: 156-190), que antecede la primera traducción al francés de la *Teoría de la novela*, y su artículo «Georg Lukács l'essayiste» (1959).

² Lo cual no es óbice para que, a la larga, Goldmann se distanciara de las valoraciones de Lukács en múltiples puntos, especialmente, y como indica Violeta Garrido (2020: 206-209), en su muy negativa recepción del modernismo.

³ Esto último ya había sido destacado por Goldmann (1961) en su artículo «Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman», publicado en la revista *Médiations*.

llega a argumentar que, en ciertos momentos, los análisis girardianos ayudan a precisar y completar algunas de las intuiciones de Lukács, destacando positivamente el énfasis del francés en la cuestión de la idolatría en la Modernidad, uno de los ejes de sus reflexiones (Goldmann, 1986: 28).

La comparación que Goldmann realiza entre Lukács y Girard es un ejercicio que aporta matices interesantes a la propuesta trazada en *Pour une sociologie du roman*. En este libro, se acuña una seductora hipótesis, la de que existen homologías rastreables entre la forma novelística y la estructura del libre mercado. La relectura de las ideas en torno a la literatura de Lukács y Girard, en este marco, se muestra provechosa para articular reflexiones que, aun encontrando su centro en la literatura, tratan de hacer del estudio de este arte una vía para una comprensión más amplia y completa de la totalidad de lo social, en el marco del estructuralismo genético propuesto por Goldmann. Con todo, este uso de las ideas de Lukács y Girard dista de rendir justicia a las potencialidades de sus obras. Como es lógico, Goldmann aborda a estos dos pensadores en tanto resultan útiles para su objetivo inmediato: articular una lectura sociológica del origen de la novela. Sin duda es lícito aproximarse a los escritos de Lukács y Girard como textos preocupados por establecer los fundamentos de un conocimiento factual de la tradición novelística en su génesis, marcada por su relación con otros fenómenos histórico-políticos. Sin embargo, las obras de Lukács y Girard comparten una marcada textura ensayística y un objetivo mucho más amplio que el de trazar la concatenación de circunstancias que llevan al surgimiento de una forma de escritura. Aun cuando elementos de los análisis de Lukács y Girard se muestren productivos para el programa de Goldmann, no es difícil advertir que sus textos se proponen metas mucho más ambiciosas. La praxis ensayística de Lukács y Girard no explica *una* parcela de la experiencia moderna (la literaria) en relación de «homología» (o de cualquier otro tipo) con el despliegue de un modelo económico u otro proceso concreto. Sería más exacto afirmar que en sus textos la novela se convierte en una rampa de acceso a los condicionamientos profundos e históricamente determinados que configuran, en la Modernidad, todo intento de reglamentación o interpretación del «ser» y, en especial, de las formas de comunidad humana.

En las siguientes páginas se tratará de desplegar estas potencialidades atendiendo a ciertas operaciones discursivas que Lukács y Girard realizan y que, aun siendo cruciales para la «operativización» de la tradición novelesca en sus análisis y uso polémico, quedaron impensadas por Goldmann. En primer lugar, se atiende a la «totalización» de la tradición novelística que Lukács y Girard realizan como a una operación compleja en la que un corpus determinado de autores se ve condensado y resignificado. En segundo lugar, advertiremos las similitudes y distancias en la aproximación de ambos pensadores a la obra de Dostoievski, en la que tanto Girard como Lukács encuentran, por motivos diferentes, la manifestación más avanzada del género novelístico –afirmación que tiene un peso diferente en 1915 (fecha de redacción

de la *Teoría de la novela*), cuando Proust, Joyce o Beckett todavía no han publicado, que en 1961, cuando a las obras de los anteriores hay que sumar los primeros pasos del *nouveau roman*. Este itinerario puede servir para volver a mirar desde nuestro presente una forma de abordar la tradición literaria que termina poniendo en su centro el problema de las relaciones interpersonales en el mundo moderno y, por extensión, el de la comunidad en un sentido amplio.

La presente investigación trata de situarse en la órbita de las relecturas más actualizadas de la teoría de la novela del siglo XX, las cuales han tratado de rescatar la especificidad de los acercamientos de Lukács, Mijaíl Bajtín, René Girard, Erich Auerbach, José Ortega y Gasset y otros a esta forma discursiva⁴. En estudios como los de Jean Bessière (2012) se ha señalado que, en las últimas décadas, las investigaciones sobre la novela han abandonado en cierto modo los problemas específicos de la evolución literaria de este género, es decir, aquellos que habrían constituido el objeto de reflexión prioritario de esta nómina de pensadores. Bessière contrapone la especificidad de la práctica intelectual que nuestra investigación pretende describir a otras formas de indagar en lo novelístico, como la narratología o los estudios centrados en la idea de ficción. A sus ojos «prolonger les théories du roman est encore aller contre cette primauté accordée aujourd'hui à l'identification du roman au jeu du récit et de la fiction» (Bessière, 2012: 13-14), rescatando, por tanto, los rasgos caracterizadores de la novela consustanciales a ella e inhallables en otras formas discursivas. Michael McKeon (2000: XIV) realiza un diagnóstico similar, si bien focalizándose solo en la narratología y elidiendo en su consideración los estudios sobre la ficción. En su rica y fascinante antología sobre la teoría de la novela, reivindica también el componente diferencial de esta vía de reflexión, definiéndola como aquella que aborda «the placement of the novel in its own particular historical contingency and context» (McKeon, 2000: XIV).

Este artículo puede entenderse, por tanto, como una contribución más a las reevaluaciones contemporáneas de las teorías de la novela del siglo XX, las cuales reivindican su complejidad discursiva y su rica recensión de la tradición literaria, marcada por su voluntad de capturar la interrelación del desarrollo de un género literario en contacto con las transformaciones sociohistóricas propias de la

⁴ A los estudios citados en este párrafo pueden sumarse la reconstrucción en clave de historia de las ideas realizada por Galin Tihanov (2000) a propósito de las teorías de la novela de Lukács y Bajtín y los análisis de Luis Beltrán Almería (2009 y 2019) en diferentes artículos. Rachel Schmidt, por su lado, ha evidenciado la continuidad de la teoría de la novela como forma específica de pensamiento aunando en una sola investigación las indagaciones de Friedrich Schlegel y la de otros teóricos de la novela del siglo XX, aun cuando limitando sus análisis siempre a las reflexiones específicamente ligadas al *Quijote* (2011). Igualmente, Mary Glück ha abierto caminos para agrupar y señalar los rasgos comunes y distancias de algunos teóricos de la novela, especialmente en su artículo «Reimagining the Flaneur: The Hero of the Novel in Lukacs, Bakhtin, and Girard» (2006).

Modernidad. En ese sentido, entendemos que la comparación entre las ideas de Lukács y Girard puede ayudar a capturar las especificidades de este modo de reflexión, algo que vuelve pertinente una lectura en paralelo de las dos obras que nos ocuparán prioritariamente –la *Teoría de la novela* y *Mensonge romantique et vérité romanesque*– de cara a comprender la lógica íntima de su propuesta.

2. La *totalización* de la tradición novelística

En lo que sigue, emplearemos la expresión «totalización» para llamar la atención sobre el gesto que nos ocupará este epígrafe, y que es efectuado por Lukács y Girard. Este pasa por delimitar el espacio particular del género literario de la novela efectuando una selección muy concreta de obras que, en su mutua interrelación, formaría un conjunto compacto, articulado en torno a un eje común. En las próximas líneas trataremos de precisar cuál es ese eje común que permitiría poner lado a lado, por ejemplo, a don Quijote y a Raskólnikov mientras que se desecha a toda la tradición novelística previa, pues ni Lukács ni Girard prestan atención en sus ensayos a novelas anteriores al Quijote. También valoraremos la pretensión de que dicha selección sea suficiente para articular una reflexión general en torno a la novela.

Los violentos recortes que sustentan las teorías que nos ocupan son difícilmente disimulables. Lukács, en su «Ensayo de tipología de la forma novelística» –segunda parte de la *Teoría de la novela*–, ofrece diferentes categorías que pretenden efectuar una compartimentación razonada de la historia de la novela y una explicación de su evolución. Esta operación no se pensará, en principio, tan diferente de la que exégetas contemporáneos de la historia de la novela, como Thomas Pavel, han realizado en sus obras⁵. Con todo, la tipología de Lukács presenta un problema evidente. Aun cuando el acuñamiento de «tipos» diferentes como recurso para abrazar una gran multiplicidad de textos y sintetizar sus rasgos principales es una buena estrategia para afrontar una forma tan heterogénea como la novela –muy difícilmente conceptualizable en una sola definición dada su gran variabilidad– a ojos de Lukács cada «tipo» abarcaría (al menos en su forma más pura) una nómina muy reducida de obras, debilitando el poder explicativo de unas categorías que, en principio, habrían de ser más amplias y generales.

Como es sabido, Lukács compartimenta la tradición novelística en cuatro tipos distintos. En primer lugar, surgiría la novela del «idealismo abstracto», ejemplificada por el *Quijote*. A esta le seguiría la del «idealismo de la desilusión», con *La educación sentimental* de Flaubert como máximo exponente. A modo de síntesis de las dos corrientes anteriores encontramos el *Bildungsroman*, representado por *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Por último, Lukács señala algunas de las obras de

⁵ Pavel (2014: 41), de hecho, reconoce incluso la influencia de la *Teoría de la novela*, citada como máxima expresión de la «historia especulativa de la novela», una de las cuatro corrientes de análisis de la novela que han conformado su enfoque. Pavel (2014: 43-44) es, al mismo tiempo, uno de los críticos, que ha señalado de manera más dura las limitaciones de Lukács.

Tolstoi como un intento valioso (pero fallido) de hacer «transcender» la novela hacia la épica. Dostoievski, nombre que cierra la *Teoría de la novela*, no habría escrito ya novelas (Lukács, 2016: 185), de tal suerte que podría haber conseguido (de alguna manera que queda sin explicar) completar el proceso de restitución de lo épico iniciado por obras como *Guerra y paz*. El Lukács de los años 60, en el ensayo de autocrítica que hizo preceder a las reediciones de la *Teoría de la novela*, se refirió a la influencia de Wilhelm Dilthey y de las ciencias del espíritu en sus escritos de juventud con un tono más bien irónico:

Aquella moda convirtió en costumbre el procedimiento de formar sintéticamente conceptos generales con unos cuantos rasgos sueltos, intuitivamente captados en la mayor parte de los casos, de una tendencia, un período, etcétera. Luego se bajaba deductivamente desde esos conceptos sintéticos hasta los fenómenos individuales, y así se tenía la ilusión de haber alcanzado una generosa visión de conjunto; éste fue también el método de *Teoría de la novela* (Lukács, 2016: 41-42)⁶.

En *Mensonge romantique et vérité romanesque* podemos encontrar una estrategia similar a la hora de afrontar la historia de la novela. No en vano, Girard presta una atención casi exclusiva a ciertos grandes nombres de la tradición y sobresee todo lo que queda fuera de una reducida nómina de autores sobresalientes, compuesta por Cervantes, Stendhal, Dostoievski y Proust. De manera muy tangencial entran en sus análisis algunas obras de Balzac, Flaubert, Tolstoi, Kafka..., pero no llegan a ser abordadas con el detenimiento que merecen las novelas de los anteriores. Girard está ante todo interesado por el «genio novelístico» y está convencido de la unidad coherente que forman las obras de los novelistas subsumibles en esta categoría. El genio novelesco viene caracterizado por su capacidad para elevarse por encima «des oppositions engendrées par le désir métaphysique» (Girard, 2017: 219). El deseo metafísico, en la obra de Girard, refiere las pretensiones de un individuo de reivindicar su omnipotencia prometeica y autonomía absoluta. Pronto aclararemos este punto relacionándolo con la argumentación general de *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

Todo aquel que se atreva a elaborar una lista señalando los «mejores» o más «representativos» cultivadores de un género literario habrá de confrontar críticas por las inevitables omisiones. Con todo, el nivel de «concisión» de Girard y Lukács es, como

⁶Merece la pena recordar que, en los debates en los que Lukács participó en la URSS en los años 30 a propósito de la novela como género literario, no dejó de reprochársele este esquematismo excesivo, que le conducía a prestar atención solo a un puñado de grandes autores modernos, desatendiendo otras etapas decisivas para el desarrollo de la novela. En este sentido, resultan ejemplares las intervenciones de Valerian Pereverzev, que dieron lugar a un acalorado debate. Estas pueden leerse en el volumen *La novela: destinos de la teoría de la novela*, el cual recoge diferentes textos suyos y una transcripción del mencionado debate (Lukács, 2020: 87 y ss.).

hemos visto, remarcable. Esto no deja de llamar la atención cuando los ensayos que glosamos no se presentan a sí mismos como dos trabajos sobre los novelistas más relevantes de la Modernidad, sino como *teorías* de la novela con una intención expresa de describir los rasgos generales de dicho género. La crítica a la falta de representatividad de las selecciones de Girard y Lukács es, por tanto, lícita, aunque quizás no termine de tener en cuenta la lógica íntima de la *Teoría de la novela y Mensonge romantique et vérité romanesque*. Conviene aproximarse más a la estrategia de Lukács y Girard a la hora de analizar su «totalización» de lo novelesco si se quiere ver en este gesto algo más que una identificación empobrecedora de un género mucho más rico y amplio con una de las etapas de su desarrollo –principalmente la relacionable con la novela realista, con todos los problemas que esta etiqueta comporta. Será provechoso, a este fin, hacer un breve rodeo por el proyecto general de sus respectivas teorías de la novela, pues solo así serán inteligibles los elementos que fundamentan y dotan de peso a esta particular operación interpretativa.

La *Teoría de la novela*, como es sabido, es el prólogo de una obra proyectada por Lukács sobre Dostoievski, la cual nunca llegó a escribirse, pero de la que se conservan algunos esbozos⁷. Como Pierre Bourdieu afirmó para explicar las lecturas divergentes que un mismo texto puede recibir, las grandes profecías son polisémicas (2002: 5), y algo parecido pasa con este escrito lukacsiano sobre el cual se han proyectado interpretaciones muy diferentes. Hay quien ha hecho de él una obra insoslayable de la «gran teoría de la novela» (McKeon, 2000), pero, en un sentido totalmente distinto, existen exégetas que relativizan la importancia de las cuestiones teórico-literarias, subrayando ante todo sus semejanzas con *Historia y conciencia de clase* (Bernstein, 1984). En todo caso está claro (desde la lectura de Goldmann, que enfatiza la cuestión del «héroe problemático», pero también desde la reconstrucción de los intereses de Lukács en su obra temprana) que en el texto el problema de la comunidad juega un rol crucial⁸. La «búsqueda degradada de valores degradados» (la clave del texto para Goldmann) se corresponde claramente con el desgarramiento del «mapa protoicónico» [*urbildliche Landkarte*] que Lukács (2016: 55) encuentra característico de la Modernidad y con la pérdida de la inmanencia del sentido. La rarefacción de las relaciones sociales en un mundo progresivamente más complejo y tecnificado

⁷ Kadarkay informa en su biografía de que Lukács, el 7 de noviembre de 1917, depositó, en el Deutsche Bank de Heidelberg, una maleta que contenía manuscritos, diarios, cartas y materiales del libro nunca terminado sobre Dostoievski. Nadie supo nunca de la existencia de esta maleta, ni siquiera sus más allegados, pero el filósofo no la dejó a su suerte; en 1933 renovó su custodia cuando, en una misión del Comintern, pasó por Heidelberg (Kadarkay, 1994: 311-312).

⁸ Esta cuestión gozó ya de un papel muy importante en las indagaciones precoces de Lukács sobre el teatro, pero nunca está fuera de su radio de intereses. Para una reseña del pensamiento del joven Lukács en la que se aborda de manera profunda esta cuestión, consúltese la excelente introducción de Miguel Vedda (2015: 5-87) al volumen *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*.

contrastaría de manera clara con la comunidad armónica de los poemas homéricos, y de ahí que Lukács no cese, a lo largo de su análisis, de cotejar las diferencias entre la épica y la novela.

Esta preocupación por lo común explica también una conocida circunstancia: el húngaro escribió esta obra durante el curso de la Primera Guerra Mundial. En aquel momento, Lukács se caracterizó por un pacifismo que contrastaba mucho con las actitudes de sus maestros en la universidad alemana. Al mismo tiempo, la Revolución Rusa le fascinó, como a tantos otros intelectuales europeos. En suma, se trataba de un momento de crisis profunda en el que un replanteamiento radical era percibido como inaplazable. En palabras de Kadarkay, «el punto focal temático de la obra no es el género mismo, sino la civilización en su lecho de muerte» (1994: 273). El propio Lukács recuerda su sentir en aquella coyuntura en su prólogo a la *Teoría de la novela*:

Hay cierta probabilidad de que Occidente derrote a Alemania; si eso tiene como consecuencia la caída de los Hohenzollern y de los Habsburgo, [...] estoy de acuerdo. Pero entonces se plantea la cuestión siguiente: ¿quién nos salva de la civilización occidental? (Lukács, 2016: 39-40).

Todo induce a pensar, pues, que no estamos solo ante un simple ejercicio de historiografía literaria, sino, también, ante una reflexión azuzada por un momento histórico singularmente convulso sobre el destino de la civilización occidental. Y este momento viene marcado de manera palpable por la «tragedia de la cultura» en los términos en los que Georg Simmel, maestro de Lukács en esos años, la conceptualizó⁹. En un mundo moldeado por la humanidad como nunca en la historia (pues pocas áreas de la experiencia se sustraen de la intervención técnica), el individuo solitario ha de vérselas con formaciones sociales que se le antojan completamente extrañas a la propia alma. En consecuencia, terminan suscitando la paradójica sensación que tan bien captura Lukács con su noción de «segunda naturaleza»: la acción humana, cuajada en instituciones diversas que se formaron al calor de una aspiración probablemente loable, ha quedado enredada en unos laberintos que se le antojan tan inhóspitos y extraños, tan monstruosos y peligrosos como la intemperie a la cual conseguimos sustraernos, en un primer momento, mediante un esfuerzo colectivo.

La tragedia de la cultura puede también pensarse como el eje que determina la tipología novelística propuesta por Lukács. El problema básico que Lukács encuentra declinado de diversas formas en la tradición novelística es, en definitiva, el de la acomodación más o menos problemática de un individuo en una sociedad que se percibe como ostensiblemente imperfecta y hostil a todo ideal. Así, se trataría de

⁹ Para un excelente análisis en clave sociológica de la relación intelectual y personal de Georg Simmel y Lukács y para un cotejo muy completo entre sus principales ideas consúltese Gil Villegas (1996:182-199).

discernir cuál de las diferentes formas de habitar la «segunda naturaleza» y, por ende, de volver significativa la vida es la más adecuada. En las novelas tratadas por Lukács cristalizarían diferentes soluciones al conflicto individuo-sociedad, sin que, a sus ojos, estas pretendan ofrecerse al lector como una vía unívoca de habitar el mundo. Su virtud, más bien, residiría en no escamotear lo precario e imperfecto de esas las actitudes de sus personajes, manteniendo abierto el estatus problemático de la vida y, por ende, de su representación en la Modernidad¹⁰.

Queda claro, así, el eje que atraviesa las obras que Lukács decide priorizar en su esquemática aproximación a la tradición novelística occidental. Igualmente, se puede entrever qué lleva a la exclusión sistemática de las obras previas al *Quijote*. Como se habrá observado, Lukács lee esta tradición desde el desasosiego que la quiebra de la sociedad europea de la Gran Guerra le produce. Ese desgarró es el que le mueve a pensar sobre el proceso de degradación que ha llevado a ese punto. La totalidad sesgada que las obras que hemos ido nombrando construyen es una que orbita alrededor de dos entidades problemáticas: la sociedad moderna y la novela como forma literaria que emerge de esta. La corrección de los análisis histórico-literarios pasa a un plano secundario porque lo que está en el centro de la palestra es la interrelación íntima que se da entre la degradación de las relaciones del individuo con su comunidad en la Modernidad y los rasgos problemáticos de la novela como forma representativa de dicho tiempo. El gesto de totalización en Lukács, desde este análisis, puede ser comprendido como una operación reflexiva y polémica que se valida por su carácter instrumental para llegar a las raíces de un problema. El que la investigación literaria acogiera en su centro una tarea de estas dimensiones, descoyuntando en cierto modo el interés «local» de los análisis histórico-literarios, es quizás aquello que separa de modo más radical a la teoría de la novela cultivada por Lukács de las recensiones más asépticas de este género desarrolladas en los últimos tiempos.

Pasemos a *Mensonge romantique et vérité romanesque*. En 1957, René Girard se estableció en la Universidad Johns Hopkins para continuar con su recién iniciada carrera académica. En 1959, la primera versión del ensayo que nos ocupa fue publicada en inglés con el título de *Deceit, Desire, and the Novel* y el elocuente subtítulo de «Self and Other in Literary Structure». Para su biografía (Haven, 2018: 90), este texto es la mejor introducción a la obra de Girard, la cual orbitaría alrededor de los temas contenidos *in nuce* en sus páginas. Para contextualizar la génesis de este ensayo, son útiles los apuntes Luca Di Blasi sobre el Girard de aquella época, entresacados a partir

¹⁰ Es precisamente la ductilidad de la novela para mostrar este poso problemático sin resolver sus tensiones conciliadoramente mediante la dación de forma lo que la distinguiría para Lukács de la «literatura de entretenimiento». Lukács (2016: 102) subraya cómo las grandes novelas se parecen en todos los detalles superfluos a las novelas sin otro mérito que ayudar a pasar el rato, lo que lleva a que sea el «tacto» con el que los autores redondean sus obras lo que permite que lleguen a ser obras de arte perdurables.

de su lectura de los textos escritos por el francés en los 50. Nos encontraríamos, a ojos de Di Blasi (2015: 40-41), ante un crítico marcadamente conservador y antimoderno, escéptico en lo referente a las virtudes de las sociedades democráticas y a la emancipación de la mujer, y capaz de escribir «homosexualidad» y «enfermedad» en la misma frase. Di Blasi argumenta que la *Mensonge romantique et vérité romanesque* tiene algo que ver con la superación parcial de estas actitudes en la obra posterior de Girard, aun cuando el pensador seguiría manteniéndose crítico, a lo largo de toda su vida, con los movimientos de izquierda (Di Blasi, 2015: 50).

Para entender la argumentación general del ensayo, la vía más rápida es familiarizarse con la terminología que Girard despliega en su recorrido por la historia de la novela. Los conceptos que acuña buscan pensar de manera detenida un tema recurrente en novelas como *Le rouge et le noir* o *À la recherche du temps perdu*: la imitación de las conductas, deseos y anhelos de unos sujetos por otros. Girard recurre al *Quijote* para introducir las nociones clave de su análisis. Como es sabido, don Quijote imita constantemente la conducta de sus héroes novelescos en las más variopintas (e inoportunas) situaciones. Amadís de Gaula y otros personajes ficticios son los «modelos» que, en todo momento, Alonso Quijano trata de emular. El modelo o, según la terminología de Girard, «mediador» es el individuo que encarna los anhelos, ambiciones e intereses del sujeto deseante. En el *Quijote*, queda clara la relación íntima que existe entre las ambiciones de Alonso Quijano y las hazañas de los caballeros andantes. El deseo, según Girard, no nacería espontáneamente de un sujeto que se marca una meta, sino que se estructuraría de manera triangular: el sujeto A desea X porque X ya ha sido deseado por B, esto es, por un mediador. A esta interpretación del deseo Girard (2017: 16) le da el nombre de «deseo triangular». Contra la espontaneidad que muchas veces parece subyacer a nuestros intereses, Girard (2017: 17) subraya la influencia determinante de este tercer elemento, ausente de una concepción lineal del deseo.

A esta idea del mediador Girard (2017: 21-23) le introduce una matización importante que irá cobrando fuerza conforme avanza su argumentación: la mediación puede ser «externa» si el modelo es un personaje de ficción, o cualquier otro individuo inalcanzable, o «interna» si, por el contrario, el modelo mantiene un trato cotidiano con el sujeto deseante. A lo largo de *Mensonge romantique et vérité romanesque* se trata de demostrar que la Modernidad implica la hipertrofia progresiva de la mediación interna, pues el deseo triangular, con el progresivo afianzamiento de sociedades más igualitarias, va «democratizándose», de tal suerte que el afán de imitar a otras personas cercanas a nosotros para emular sus virtudes o éxitos comienza a extenderse¹¹. Dicha imitación, sin embargo, no podría efectuarse sino bajo el peso de la vergüenza; anhelar

¹¹ A este respecto, véase el capítulo V de su ensayo («Le rouge et le noir») y especialmente las páginas 142-148.

cualidades ajenas implica, a ojos de Girard, el autoperibirse como un ser inferior al mediador admirado. Ello conduciría al individuo solitario a pensar en sí mismo como en un ser permanentemente degradado o, como Girard prefiere decir, aquejado de un «mal ontológico» del que los demás habrían sido eximidos.

Podríamos pensar que Girard aborda la tradición novelesca como un mero pretexto para tratar problemas de carácter antropológico. Pero el francés no se limita a hacer de la literatura un repositorio de ejemplos; más bien busca mostrar la conexión esencial de ciertas novelas con los problemas que, en su ensayo, aborda. Y es que Girard (2017: 22-23) encuentra plausible dividir toda la producción novelesca a partir de las divisiones que traza en la naturaleza del deseo triangular. Girard no aboga simplemente por que en obras como el *Quijote* o *Le rouge et le noir* podemos ver ejemplos que ayudarían a verificar su teoría; más bien, señala que la cuestión del deseo triangular se encuentra en el corazón de la novela como género literario, vertebrando toda su evolución. El deseo triangular no sería un simple tema recurrente en la tradición novelística, sino que se probaría más bien como el elemento crucial que permite fundamentar la continuidad de dicho género literario y su unidad esencial. La novela como forma discursiva habría sido precursora en la conceptualización por medios artísticos de la naturaleza verdadera del deseo, de tal modo que Girard (2017: 28) afirma que «seuls les romanciers rendent au médiateur la place usurpée par l'objet; seuls les romanciers renversent la hiérarchie du désir communément admise». No solo eso; la atención al deseo triangular permitiría «dégager l'unité du génie romanesque», de manera que se trascendería el modo habitual de pensar los géneros literarios. En palabras de Girard (2017: 37): «L'idée de la médiation encourage les rapprochements à un niveau qui n'est plus celui de la critique de genre. Elle éclaire les ouvres les unes par les autres ; elle les comprend sans les détruire, elle les unit sans méconnaître leur irréductible singularité».

Pero está lejos de Girard el focalizarse de manera exclusiva en las obras literarias en su mutua interrelación; el francés no está interesado por asir la evolución endógena y autónoma de un género literario. Una vez más, como ocurría con Lukács, sus indagaciones tienden hacia la meditación sobre las formas de socialización modernas, en las que el deseo triangular jugaría un papel predominante. De esta suerte, su análisis de la novela encontraría su validez última no tanto en la coherencia con la que consigue armonizar diferentes estadios de la historia de esta forma de escritura, sino en la agudeza con la que llega a capturar el fondo social y espiritual del que emergen las diferentes obras que analiza. Sorprendido por la constancia de ciertas temáticas en las obras de los grandes novelistas, Girard (2017: 51) formula la siguiente pregunta: «en serait-il ainsi si les ouvres des romanciers ne plongeaient pas leurs racines dans un même substratum psychologique et métaphysique?».

La totalización de la tradición novelística girardiana guarda, por tanto, similitudes importantes con la lukacsiana en este punto. Pero es interesante subrayar

otra importante idea del francés que nos acerca al núcleo de su propuesta. Tras postular la unidad de la novela como género literario por remitir siempre a la figura de un «genio novelesco» y por sostenerse sobre un mismo sustrato, Girard afina su conceptualización de la relación que se da entre las diferentes obras que convoca en su análisis:

Les domaines romanesques sont « soudés » les uns aux autres : chacun d'eux est une portion plus ou moins étendue de la structure totale ; chacun d'eux est défini par deux distances extrêmes entre médiateur et sujet désirant. Il y a donc une durée romanesque totale dont les œuvres constituent les fragments (Girard, 2017: 284).

La explicación de Girard de la evolución de la novela termina convirtiéndose en una clave interpretativa que trata de superar totalmente los problemas de la evolución literaria y de la contingencia histórica de las formas. No en vano, la evolución diacrónica (la «durée» novelesca) es representada espacialmente como una «estructura» en la que no parece advertirse dinamismo alguno, y en la que se halla prefigurado el encaje de una obra u otra en función de su relación con la teoría del deseo triangular, que sería una constante «ineliminable». El deseo triangular puede mostrar rasgos distintos si se acentúa la importancia de uno de sus vértices, pero su relevancia como sustrato profundo de la creación novelística se antoja inalterable. Así, para Girard (2017: 256) «le roman n'apporte pas de valeurs nouvelles ; il reconquiert péniblement les valeurs des romans antérieurs». Se da, así, una tensión muy peculiar en los análisis del francés. Por un lado, ciertos pasajes de su obra parten de una perspectiva sociológica, al trazar los condicionantes sociohistóricos que habrían ocasionado en la era democrática la ubicuidad e incluso intensificación progresiva del deseo triangular. Ello explicaría el apasionamiento de Goldmann con las tesis del libro. Por otro lado, no es menos destacable que su lectura trata, por momentos, de revestirse de un valor atemporal de carácter sapiencial. Esto, como veremos, es plenamente visible en su lectura de Dostoievski.

Pero ahora conviene recapitular nuestras reflexiones a lo largo de este apartado. La «totalización» de la tradición novelística presente en los ensayos analizados puede ser comprendida mejor si se atiende a su voluntad de radiografiar la peculiar relación que se establece entre una forma discursiva como la novela y el período en el que surge, la Modernidad. La teoría de la novela, así, deviene reflexión en torno a los rasgos principales de un período determinado. Con todo, esto no conlleva el abandono de la literatura como mero «síntoma» o «producto» de un proceso (el de la transformación social) que explicaría de forma monocausal su evolución; más bien, la literatura restablece la inteligibilidad (aun cuando problemática) del mundo, y es la que verdaderamente vuelve legible una coyuntura histórica concreta. En los textos de Girard y Lukács se produce un vaivén constante entre la reflexión sobre la estructuración ontológica de nuestra era y la de la novela, un vaivén que, de manera

más implícita o explícita, hace del análisis de las particularidades estéticas de un género el punto de partida de una indagación con un radio mucho más amplio. Pero para continuar con nuestra lectura conviene dar un paso hacia el nombre que culmina (si bien de maneras distintas) los dos ensayos que venimos analizando: Dostoievski. Es a partir de la obra del ruso como los textos de Lukács y Girard tratan de construir una propuesta para superar las problemáticas de la Modernidad.

3. Dostoievski, novelista excedentario

Mijaíl Bajtín (2005: 30), en *Problemas de la poética de Dostoievski*, comparó al universo ficcional dostoievskiano con la «compleja unidad del mundo einsteniano». Su célebre interpretación de la «polifonía» de las novelas del ruso trató de dar cuenta de la novedad radical que estas suponían a la hora de representar la complejidad dialógica de la experiencia humana. Lukács y Girard, por derroteros diferentes a los de Bajtín, no dudaron tampoco en subrayar lo excepcional de obras como *Los hermanos Karamazov*. Una manera de acceder a esta compleja madeja de lecturas de un mismo novelista puede ser el advertir, primeramente, una certeza que permanece constante en todas ellas: Dostoievski es visto siempre como un artista que permite pensar las relaciones intersubjetivas de una manera diferente a toda la tradición previa, como si sus textos hubieran sabido mostrar hebras antes impensadas del tejido que nos aúna como colectividad.

Cuando Lukács escribió las últimas líneas de la *Teoría de la novela* no era la primera vez que el nombre de Dostoievski servía para marcar un umbral que el húngaro no sabía o no quería franquear¹². El eventual abandono de su obra exclusivamente dedicada a él puede ser visto como una prueba más de las dificultades que el húngaro encontraba a la hora de pensar sus novelas. No en vano, en el texto lukacsiano de juventud en el que encontramos una reseña más desarrollada a propósito de las novelas de Dostoievski, «Acerca de la pobreza de espíritu» (Lukács, 2015 [1911]), el mérito de estas obras aparece ligado a una cualidad inefable que las situaría más allá de la sensibilidad moderna.

«Acerca de la pobreza de espíritu» fue escrito tras el suicidio de Irma Seidler, amante de Lukács. En este texto el pensador se interroga por su propia responsabilidad en la tragedia, ficcionando una conversación entre unos personajes que discuten sobre un suceso similar. Tihanov (2000: 169) ha señalado que las escasas páginas del diálogo constituyen uno de los puntos de rotura más firmes de Lukács con la filosofía de Kant en su tránsito a Hegel. Ello se explica ante todo por la identificación que, en sus líneas, se establece entre el formalismo ético kantiano y el convencionalismo del mundo burgués. Según las normas de la «ética humana», el personaje de «Acerca de la pobreza

¹² En su conferencia «Cultura estética» afirmaba: «Con timidez escribo aquí –como único acorde final posible para lo dicho– el nombre del más grande, quien me ha acompañado permanentemente al escribir; el nombre sagrado de nuestro más poderoso poeta épico: Dostoievski» (Lukács, 2015:200).

de espíritu» no tendría nada que reprocharse respecto al suicidio de su amiga. Con todo, en el diálogo que mantiene con una familiar de la fallecida, se culpa de su muerte (Lukács, 2015: 162). Esta culpa universal es ya eminentemente dostoiévskiana y nos sitúa en una perspectiva metafísica; a ojos de los hombres, el joven del diálogo es inocente, pero a ojos de Dios carga con esa culpa (Lukács, 2015: 163). El conjunto de convenciones que se antojan razonables para tratar de salvar a una persona que se debate entre suicidarse o no aparecen como insuficientes, y en esa medida se convierten en un «puente que separa; un puente sobre el cual vamos y venimos, y siempre arribamos a nosotros mismos y no nos encontramos con los demás» (Lukács, 2015: 164). La salida que Lukács trata de esbozar tiene que ver con «la posesión de la gracia», que es entendida en este texto como «el poder quebrar las formas» (Lukács, 2015: 164) para poder escapar de unos códigos de socialización reificados y caducos.

La exigencia clave del texto es, por tanto, la de implicarse de manera incondicional en la salvación de los demás. Ello conduce, a ojos de Lukács, al desdibujamiento de las barreras entre el bien y el mal. Estas son despreciadas como poco menos que «la fineza, la reserva, los escrúpulos» (Lukács, 2015: 168) de una sociedad acomodada. Pero, a diferencia de esa equidistancia, de ese resguardarse tras los usos y costumbres, el húngaro afirma que «lo que Dios exige de nosotros es absoluto e irrealizable: la destrucción de las formas de comunicación interhumanas» (Lukács, 2015: 168). Se sitúa así como orientador de la acción ética un compromiso total con el otro y su redención que parte de una renovación de la codificación consuetudinaria de las relaciones interpersonales. De ello Lukács concluye que «la pureza en la vida es un mero ornamento, y no puede convertirse nunca en una fuerza activa de la praxis» (Lukács, 2015: 169); ayudar a alguien, querer salvarlo genuinamente, podría pasar por proceder «perversa, cruel, tiránicamente» de modo que «cada acción puede ser un pecado» (Lukács, 2015: 168). Se expresa así el convencimiento de que, ante ciertos fines, la falta de atención a las directrices éticas socialmente instituidas es deseable, hasta exigible. Incluso si esta violación constituyera de suyo un pecado sería «una disonancia necesaria en el acompañamiento» (Lukács, 2015: 168).

Como se habrá notado, en estas líneas se plantea una problemática nada lejana de la que ocupa a Lukács en la *Teoría de la novela*: la relación de un individuo con una sociedad que se le antoja extraña y deshumanizada. No en vano, Lukács entiende los cauces dispuestos para la acción ética como un constructo más de la civilización burguesa. Pero hay una diferencia crucial entre el tono de la *Teoría de la novela* y este pequeño texto; mientras que, en su tipología novelesca, Lukács mostraba cierta insatisfacción con las diferentes soluciones que los personajes de Cervantes, Goethe o Flaubert encontraban para dotar de sentido a sus vidas, estas reservas se desvanecen por completo ante los personajes de Dostoievski. La cualidad ética de estos héroes dejaría entrever un ejemplo de esta renovación comunitaria más allá de las formas burguesas de comunicación interhumana:

¿Recuerda a Sonia, al príncipe Myshkin, a Alexei Karamazov en Dostoievski? Me ha preguntado si existen seres humanos buenos: aquí los tiene. [...] Su conocimiento se ha convertido en acción, su pensamiento ha abandonado lo meramente discursivo del conocimiento [...]. En la acción de aquellos, todo lo teóricamente imposible se ha tornado real; dicha acción es un conocimiento de los hombres que todo lo ilumina; un conocimiento donde coinciden objeto y sujeto: el hombre bueno ya no interpreta el alma del otro, sino que lee en ella como en la propia; se ha convertido en el otro. De ahí que la bondad sea el milagro, la gracia y la salvación. El descenso del reino de los cielos a la Tierra. Si así lo quiere: la vida verdadera, la vida viva (Lukács, 2015: 165).

Las novelas de Dostoievski, por tanto, condujeron a Lukács a pensar el problema de la acción fuera de los cauces de la ética kantiana. Este era un paso necesario para la fundamentación de la que, al tiempo, sería su ética revolucionaria, por la cual la autenticidad perdida y el restablecimiento de la inmanencia del sentido son buscados mediante la participación en la lucha de clases. Evidentemente, la distancia entre la redacción de «Acerca de la pobreza de espíritu» y la «conversión» de Lukács al marxismo convierte esta afirmación en una especulación. Pero, en todo caso, la reflexión en torno a personajes como Aliosha Karamázov en su desbaratamiento de las formas habituales de hacer el «bien» pudieron constituir peldaños hacia la repentina convulsión que, en cuestión de meses, llevó a Lukács del rechazo de los crímenes que conllevaba la realización de las ambiciones revolucionarias a la sumisión de por vida a los intereses del Partido Comunista. El paso más allá respecto a la ética kantiana que Lukács percibió en los personajes dostoievskianos se tradujo, poco después, en una conceptualización peculiar, en clave de la teoría de los géneros, de las obras del ruso. Esta conceptualización pasaba por afirmar que novelas como *Crimen y castigo* rebasarían el espacio artístico, filosófico y espiritual de la novela. Todo ello, a su vez, equivalía a haber encontrado un más allá de las formas de comunidad alumbradas por la Modernidad y presagiaba una posible reconciliación. Villegas no deja de subrayar esto cuando explica que Lukács llega a dar forma, leyendo a Dostoievski, a una reflexión «utópica, soteriológica y *mesianica*» en la que pueden llegar a abolirse las fronteras entre obra literaria y mundo externo, mediante una transformación espiritual (Gil Villegas, 1996: 209).

Una de las grandes preocupaciones de Lukács, la problemática relación entre vida y arte, encuentra una vía de conciliación en ese impulso hacia un pensar que no se entiende a sí mismo como un gesto reflexivo al margen de la vida, sino como un elemento más que concurre en ella para dotarla de sentido e incoar el advenimiento de un mundo reconciliado. No en vano, la unidad entre teoría y praxis sería uno de los temas principales de *Historia y conciencia de clase*. La teorización sobre la novela de

Lukács y, por supuesto, sobre las formas que escapan de alguna manera el radio que él veía propio de ese género literario es codependiente de una figuración de la colectividad marcadamente crítica. Al «calvario de interioridades agusanadas» (Lukács 2016: 92) que considera la sociedad moderna en la *Teoría de la novela* se contrapone la armonización nueva entre alma y acción que entrevé en las obras de Dostoievski, en las que el abandono de la ética en favor de la «bondad» constituiría un «retorno a la vida real, el verdadero encuentro de los hombres con un hogar» (2015: 166).

Pasemos a la recensión de Dostoievski por parte de Girard. Una vez más, vuelven a sorprender los paralelismos con algunas ideas de Lukács. El escritor ruso es presentado como el artífice de una obra que lleva lo novelesco a su límite. Girard (2017: 286) llega a afirmar a propósito de *Los demonios* que la obra «s'élève jusqu'à l'épopée du mal métaphysique». El francés no hará de la relación con la epopeya un centro importante de su análisis, pero interesa este comentario porque, una vez más, la obra del ruso se sitúa en un espacio liminal muy peculiar. Girard optará por explicar la distancia de Dostoievski del resto de la tradición novelesca, como veremos, por el acercamiento a la experiencia religiosa que sus textos ofrecen.

Con todo, si Lukács se esfuerza por ver en Dostoievski una ruptura absolutamente radical respecto a lo anterior, Girard opta por subrayar de manera más matizada la unidad de la tradición novelística. Cuando el francés aborda obras como *Los hermanos Karamazov*, lo hace remarcando que constituyen el desenlace orgánico de una tradición que ha ido madurando con los siglos. Las semillas de Raskólnikov están puestas, para Girard, en personajes como Julien Sorel o Alonso Quijano, y en ello tiene mucho que ver el final de las aventuras de estos personajes, donde pueden advertirse unos paralelismos muy reveladores. Girard enfatiza cómo en el cierre de las grandes novelas el lector asiste a una profunda transformación de carácter espiritual que cambia totalmente la relación entre el protagonista y su mundo. Alonso Quijano, Julien Sorel, Raskólnikov, por poner varios ejemplos, consiguen sustraerse a los cantos de sirena del deseo triangular yendo un paso más allá de la idolatría moderna (que a lo largo del ensayo es contemplada como una forma de «transcendencia desviada») y alcanzando de nuevo una forma de «transcendencia vertical». De ahí que Girard (2017: 84) abogue por subrayar la «unidad» del héroe novelesco:

La carrière héroïque est une descente aux enfers qui se termine, presque toujours, par un retour à la lumière, par une conversion métaphysique intemporelle. [...] Il y a cent héros et il n'y a qu'un héros dont l'aventure se déploie d'un bout à l'autre de la littérature romanesque.

Este movimiento de ascensión, vivido individualmente, es interpretado por Girard como una «resurrección del sentido». El francés afirma, a propósito de la frase del Nuevo Testamento «Si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto» (Jn 12,23-24) que «elle pourrait servir d'épigraphe à

toutes les conclusions romanesques» (Girard, 2017: 349). Las complejas vivencias que causaron sufrimiento al héroe, experiencias marcadas por el extrañamiento y la alienación, se invierten repentinamente: «Le mensonge fait place à la vérité, l'angoisse au souvenir, l'agitation au repos, la haine à l'amour, l'humiliation à l'humilité, le désir selon l'Autre au désir selon Soi, la transcendance déviée à la transcendance verticale» (Girard, 2017: 330).

Y en esta cuestión puede encontrarse otro punto de contacto de la recensión lukacsiana y la girardiana: ambos pensadores nombran diferentes personajes dostoiévskianos como modelos de conducta que anticipan una reconciliación con lo existente. Sin embargo, los énfasis que realizan son muy distintos. Tanto Girard como Lukács tienden hacia una lectura espiritual de personajes como Aliosha que los conectan con las tradiciones religiosas previas. Lukács (2015: 164), en «Acerca de la pobreza de espíritu», hace alusión a la sabiduría hindú, y también recupera las figuras de Cristo y de san Francisco de Asís (Lukács, 2015: 163) como ejemplares por su participación en la gracia de la bondad, de la que también disfrutarían los héroes de Dostoiévski. Pero el interés del húngaro por las religiones es ecléctico y está supeditado a lo político de manera más contundente que en el caso de Girard. Esto queda plenamente demostrado en los borradores de su estudio específicamente consagrado a Dostoiévski, donde se esboza una recensión crítica de la idea de «espíritu objetivo» y de la «deificación de lo existente», que Lukács (2000: 92-93¹³) atribuye a Hegel. Para Lukács, el acervo religioso es una carga explosiva que, usada adecuadamente, puede llevar a repensar concepciones reificadas de las relaciones intersubjetivas. En cambio, Girard está primordialmente interesado por una forma de ascetismo que *per se* llevaría a una reconciliación con el mundo, a la regeneración espiritual que seguiría a la caída de los ídolos irrisorios. El novelista, acompañando a los personajes que, como don Quijote, se terminan desengañando de sus ensoñaciones, purga su subjetividad de estas mismas emociones. De esta suerte, Girard (2017: 263) afirma que «le romancier est un héros guéri du désir métaphysique», identificando «Le salut de l'homme et le salut du romancière» (2017: 302). Igual que Lukács se aproximaba a las novelas de Dostoiévski como la vía privilegiada para superar la brecha entre vida y arte, Girard (2017: 333) realiza un gesto similar, al afirmar que «le triomphe esthétique du romancier se confond avec la joie du héros qui a renoncé au désir». Con todo, esta fusión entre vida y arte se

¹³ Para una discusión más clara de esta cuestión es muy útil consultar la carta de Lukács a Paul Ernst el 14 de abril de 1915, en la que se discute de manera clara el problema del estado: «Debemos insistir en que, después de todo, nosotros y nuestras almas somos lo único esencial [...]. Es cierto que el poder real de las estructuras no puede negarse. Pero el pensamiento alemán desde Hegel ha estado cometiendo lo que supone un pecado capital contra el espíritu (*Geist*): ha administrado una santificación metafísica a todo poder. Desde luego, el estado es un poder. ¿Debe seguirse de ahí que debe ser reconocido como existente en el sentido utópico de la filosofía, esto es, en el sentido de una verdadera ética actuando al nivel de la esencia? No lo creo (Lukács, 1986: 246).

consigue desde la individualidad, y no desde la reconstrucción colectiva del sentido, clave en la que Lukács insistía constantemente.

Girard entiende cada final de la novela como una resurrección, un tiempo recobrado, un nuevo comienzo: aquel que se sitúa más allá de la geometría del deseo cuya ubicuidad en nuestro tiempo habría empobrecido la experiencia. Fijando como polo último de la lectura el retorno a una sabiduría pretérita, su teoría de la novela diseña una salvación solipsista, cercana a una iluminación religiosa. No en vano, Girard (2017: 347) afirma que «si nos préjugés pro et contra n'érigerait pas une cloison étanche entre l'expérience esthétique et l'expérience religieuse, les problèmes de la création nous apparaîtraient dans une lumière neuve».

Desde esta perspectiva, Girard (2017: 351) señala como culmen de la historia de la novela el final de *Los hermanos Karamazov*, en el que el francés encuentra «la dernière et la plus haute vague du génie dostoïevskien». En la famosa escena final, en la que Aliosha articula un discurso sobre la memoria y la resurrección, Girard (2017: 351) encuentra que «les dernières distinctions entre l'expérience romanesque et expérience religieuse s'abolissent». El papel crucial de Dostoievski es, ante todo, terminar de hacer explícita esta conexión entre religión y literatura, y una de las razones de su radicalidad residiría en la agudización de esta relación que, en todo caso, estaría implícita en todo gran escritor. No en vano, Girard (2017: 260) llega a hablar en un punto de su texto de la «catolicidad» que acompañaría siempre al novelista genial.

Es inevitable comparar el utopismo revolucionario del Lukács de la década de los 10, el cual late en todas sus reflexiones sobre la novela, con la apuesta de Girard. Cincuenta años después, la lectura de Dostoievski parece haberse convertido en un complaciente ejercicio de religiosidad privada, asentado en las certezas de un credo predefinido. No hay búsqueda de un lenguaje nuevo, no hay puesta en crisis de las convenciones heredadas, pues Girard (2017: 346) llega a afirmar que «le symbolisme chrétien est universel car il est seul capable d'informer l'expérience romanesque». Para Lukács, los textos de Dostoievski cifraban de manera confusa las claves de un mundo por realizar; para Girard, estos mismos textos encuentran su mérito en remitir a una interpretación ya articulada, y que además contribuye al ennoblecimiento espiritual de los elegidos capaces de sustraerse a las pulsiones rebajadoras de nuestro tiempo.

Goldmann ya notó una diferencia crucial en los análisis de Girard y en los de Lukács: mientras que para Girard cabría encontrar una conciliación exitosa con la realidad esbozada con mayor o menor acierto a lo largo de toda la tradición novelística, el húngaro siempre entendió el final de las grandes obras como precario e insuficiente (Goldmann, 1986: 30-32). Lukács cifra el valor de la novela como género en su poder para señalar los retos ético-filosóficos de nuestro tiempo sin recurrir a conciliaciones fáciles que salven los problemas que, a lo largo de la obra, han emergido. Solo en los textos de Dostoievski encontró el húngaro a un autor que, por momentos, ofrecía una tentativa de respuesta. La preocupación religiosa de Dostoievski por una redención

colectiva de la humanidad pudo llamar especialmente la atención de un Lukács que, entendiendo como entendía en la *Teoría de la novela* la superación de la quiebra de los mapas protoicónicos como una cuestión social, no podía pensar la redención en términos individualistas. Para Lukács, en realidad, no hay Dostoievski sin revolución y transformación social, y ciertamente sus años posteriores rindieron justicia a este convencimiento. Girard, por su parte, continuó su obra proponiéndose una apologética del cristianismo, marcada por cierta equidistancia política¹⁴.

4. Conclusiones

La salvación mediante el utopismo mesiánico colectivista o mediante un ascetismo individual con tintes católicos; sorprende lo radical de esta bifurcación, que tiene en su centro a un mismo novelista: Dostoievski. La divergencia se vuelve más llamativa cuando los análisis de Girard y Lukács, por momentos, han avanzado tomando decisiones interpretativas muy similares, como hemos ido señalando a lo largo de este artículo.

Lukács y Girard construyen sus textos desde un convencimiento aparente: el de estar describiendo un recorrido por la historia de la novela cuyo sentido y dirección es inmanente a este género literario. Los puertos diferentes a los que arriban sus recensiones de las obras de Dostoievski hacen especialmente visible algo que cualquier lector desconfiado podría haber dado por sentado desde el principio: que no existe un único saldo que extraer de la tradición novelística, que, evidentemente, esta se reconstituye nuevamente a los ojos de cada pensador ofreciendo una nueva faceta. Pero lo que sí permanece constante y merece ser subrayado es una disposición concreta en esa mirada que se vuelve al pasado. Dicha disposición peculiar viene caracterizada por el vaivén hermenéutico que, en los ensayos que hemos analizado, se trenza entre mundo moderno y legado literario. Este gesto interpretativo transubstancia la textura de la novela decimonónica en el *organum* de la reflexión crítica, en el entramado que incentiva y posibilita una lectura situada de la comunidad sobre el fondo histórico en el que esta se desenvuelve y despliega, por mucho que esta lectura desemboque en cauces muy distintos.

Mary Glück, especialista en la obra del joven Lukács, ha señalado que los matizados análisis de Girard lo hacen merecedor de ser considerado el más importante teórico de la novela del siglo XX (Glück, 2006: 754). Aunque discrepemos de esta percepción, sin duda sus análisis a lo largo de *Mensonge romantique et vérité romanesque* pueden justificar este entusiasmo. La deriva última de su interpretación no quita, en

¹⁴ Para un riguroso análisis del desapego político de Girard consúltese el trabajo de di Blasi (2015), en el que se expone cómo el pensador, a lo largo de su obra, se muestra muy ambivalente frente a algunos movimientos políticos progresistas. Di Blasi ve un problema fundamental en la poca precisión de Girard a la hora de moldear un ideal propositivo de la «autenticidad» de la que, supuestamente, cabría disfrutar escapando del deseo triangular, y especifica cómo esta inconcreción vicia sus posicionamientos políticos.

ningún caso, que su trabajo abra cauces interesantes para la lectura. Su pretensión de que la novela participe de una sabiduría que la excede y que reviste cierto carácter atemporal no elimina la perspicacia de sus análisis históricos, advertida por Goldmann.

En última instancia, la disposición compartida que señalábamos en la *Teoría de la novela* y en *Mensonge romantique et vérité romanesque* no hace sino convertirlas en obras cuya riqueza es difícil de agotar. Así puede explicarse el elusivo encuadre disciplinario de la prosa de Girard y Lukács, que ha originado maneras tan diferentes de confrontar sus estudios. No en vano, Michael Löwy (1979: 105) ya afirmaba frente a los textos de juventud de Lukács que en ellos la estética estaría «íntimamente articulada con una problemática ética, una toma de posición moral con relación a la vida y a la sociedad capitalista de su tiempo»; a la par, hemos visto la religiosidad revolucionaria que los empapa. Los exégetas de Girard parecen encontrarse en una encrucijada similar: Jean Cohen no deja de subrayar cómo en *Mésonge romantique et vérité romanesque* «Théorie du roman et théorie de l'homme sont [...] corrélatives et ne peuvent s'exposer qu'ensemble» (Cohen, 1965: 465). Cohen también llama la atención sobre el violento tránsito entre registros que caracteriza al texto, advirtiendo cómo «L'ouvrage de René Girard débute par la critique littéraire et s'achève en théologie» (Cohen, 1965: 474). La «polisemia» sobresaliente de las obras que hemos glosado, susceptibles de ser abordadas desde ángulos tan distintos y capaces de hablar en registros tan variados, muestra la riqueza última de la peculiar hermenéutica que ponen en marcha. Esta, sin duda, merece seguir siendo investigada para trazar su relevancia en la conformación de las teorizaciones extra-literarias de dos poliédricas figuras como Girard y Lukács. Pero, ante todo, merece ser repensada porque nos devuelve al texto literario como lo que es: un productor de sentidos que irradia nuevas maneras de leer y de aprender.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijaíl (2005): *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F., FCE.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2009): «Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes». *Revista de literatura*, 71/141, 157-170. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71>.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2019): «La novela, género literario». *Letras (Heredia, Costa Rica)*, 2/66, 13-45. DOI: <https://doi.org/10.15359/rl.2-66.1>
- BERNSTEIN, Jay M. (1984): *The philosophy of the novel. Lukács, Marxism and the dialectics of form*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BESSIÈRE, Jean (2012): *Questionner le roman*. París, PUF.

- BOURDIEU, Pierre (2002): «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145/1, 3-8. DOI: <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2793>.
- COHEN, Jean-Louis (1965): «La théorie du roman de René Girard». *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 20/3, 472.
- DI BLASI, Luca (2015): «Within and beyond mimetic desire», en Antonello Pierpaolo & Heather Webb (eds.), *Mimesis, Desire, and the Novel*. Michigan, Michigan State University Press.
- GARRIDO, Violeta (2020): «La teoría literaria marxista en Francia: una revisión de las propuestas de Lucien Goldmann y Pierre Macherey». *Cédille, revista de estudios franceses*, 17, 197-226. DOI: <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2020.17.11>
- GIL VILLEGAS, Francisco M. (1996): *Los profetas y el mesías: Lukács y Ortega como precursores de Heidegger en el Zeitgeist de la modernidad (1900-1929)*. México D.F., FCE.
- GIRARD, René (1976): *Deceit, desire and the novel: self and other in literary structure*. Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- GIRARD, René (2017): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París, Pluriel.
- GOLDMANN, Lucien (1959): «Georg Lukács l'essayiste», in *Recherches dialectiques*. París, Éditions Gallimard, 247-259.
- GOLDMANN, Lucien (1961): «Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman». *Méditations, revue des expressions contemporaines*, 2, 143-153.
- GOLDMANN, Lucien (1968): «Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács», in Georg Lukács, *La Théorie du roman*. París, Denoël, 156-190.
- GOLDMANN, Lucien (1986): *Pour une sociologie du roman*. París, Gallimard.
- GLÜCK, Mary (2006): «Reimagining the Flaneur: The Hero of the Novel in Lukacs, Bakhtin, and Girard». *Modernism/Modernity (Baltimore, Md.)*, 13/1, 747-764. DOI: <https://doi.org/10.1353/mod.2006.0005>.
- HAVEN, Cynthia (2018): *Evolution of Desire. A life of René Girard*. Michigan, Michigan State University Press.
- KADARKAY, Arpad (1994): *Georg Lukács: vida, pensamiento y política*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- LÖWY, Michael (1979): *Georg Lukács: From romanticism to bolshevism*. Londres, Verso Books.
- LUKÁCS, Georg (1986): *Selected correspondance*. Nueva York, Columbia University Press.
- LUKÁCS, Georg (2000): *Dostoyevski*. Murcia, Leserwelt.
- LUKÁCS, Georg (2015): *Acerca de la pobreza de espíritu: y otros escritos de juventud*. Buenos Aires, Editorial Gorla.
- LUKÁCS, Georg (2016): *Teoría de la novela*. Barcelona, DEBOLSILLO.
- LUKÁCS, Georg (2020): *La novela: destinos de la teoría de la novela*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

- MCKEON, Michael (2000): *Theory of the novel: a historical approach*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- PAVEL, Thomas (2014): *La pensée du roman*. París, Gallimard.
- SANTAMARÍA, Alberto (2023): *Lukács y los fantasmas. Una aproximación a Historia y conciencia de clase*. Barcelona, Editorial Sylone.
- SCHMIDT, Rachel (2011): *Forms of Modernity. Don Quixote and Modern Theories of the Novel*. Toronto, University of Toronto Press.
- TIHANOV, Galin (2000): *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin and the ideas of their time*. Oxford, Oxford University Press.
- VEDDA, Miguel (2011): «Introducción», in Georg Lukács, *Acerca de la pobreza de espíritu: y otros escritos de juventud*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 5-87.

***Blast*, el cómic poético *néo noir* de Manu Larcenet**

Adela CORTIJO TALAVERA

Universitat de València

adela.cortijo@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-8407-2156>

Resumen

Los cuatro volúmenes que componen *Blast* (2010-2014) de Manu Larcenet son un caso complejo de cómic poético –una aproximación al medio que ha irrumpido con fuerza recientemente– porque se sitúa en una encrucijada entre la estética del *néo noir* y la poesía visual con el fin de mostrar la deconstrucción identitaria de un personaje bipolar. Los textos e imágenes sirven de apoyo y, al mismo tiempo, de contrapunto climático, a una historia de *thriller* sórdido, contada a través de analepsis y de un viaje interior y exterior, en el que Polza Mancini, el narrador y personaje principal, desvelará su frágil naturaleza psíquica en oposición al peso gravitatorio de su cuerpo gracias a la potencia, las rimas y las metáforas del dibujo.

Palabras clave: cómic poético, *néo noir*, poesía visual, contrapunto.

Résumé

Les quatre volumes qui composent *Blast* (2010-2014) de Manu Larcenet constituent un cas complexe de bande dessinée poétique – une approche du médium qui a éclaté avec force récemment – car il se place à la croisée des esthétiques du néo noir et de la poésie visuelle afin de montrer la déconstruction identitaire d'un personnage bipolaire. Les textes et les images servent de support et, en même temps, de contrepoint climatique, à une histoire de *thriller* sordide, racontée à travers des analepses et d'un voyage intérieur et extérieur, dans lequel Polza Mancini, le narrateur et personnage principal, révélera sa nature psychique fragile en opposition avec le poids gravitationnel de son corps grâce à la force, les rimes et les métaphores du dessin.

Mots-clés: bande dessinée poétique, néo noir, poésie visuelle, contrepoint.

Abstract

The four volumes that make up *Blast* (2010-2014) by Manu Larcenet are a complex case of poetic comics –an approach to the medium that has recently burst into force– because it is situated at a crossroads between the aesthetics of *néo noir* and visual poetry with in order to show the identity deconstruction of a bipolar character. The texts and images serve as support and, at the same time, as a climatic counterpoint, to a sordid thriller story, told through analepses and an internal and external journey, in which Polza Mancini, the narrator and main

* Artículo recibido el 28/05/2024, aceptado el 28/09/2024.

character, will reveal her fragile psychic nature in opposition with the gravitational weight of her body thanks to the power, rhymes and metaphors of drawing.

Keywords: comics poetry, *néo noir*, visual poetry, counterpoint

Sin duda soy yo un bosque y una noche de árboles oscuros:
sin embargo, quien no tenga miedo de mi oscuridad
encontrará también taludes de rosas debajo de mis cipreses.
Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (1883)

1. El cómic en expansión: el cómic poético

Hasta no hace mucho tiempo casi todas las relaciones teóricas establecidas entre la literatura y el cómic se centraban en aspectos narratológicos comunes o en la capacidad narrativa y secuencial de este último¹, hasta el punto de enarbolar a menudo la etiqueta «novela gráfica» como un intento de prestigiar al medio e, incluso, como un reclamo comercial. No obstante, en aproximaciones y estudios recientes se potencia la ligazón intrínseca de la historieta con la expresión poética, al tiempo que se acepta, cada vez más, la incapacidad de definir y la inoperancia de limitar a este medio de expresión tan poliédrico. Hecho del que se hace eco Thierry Groensteen al considerar la «solidaridad icónica» como un principio constitutivo del cómic. La apuesta narrativa y la visión estructuralista del lenguaje de la historieta que presentara en su famoso ensayo *Système de la bande dessinée* (1999) se afina y articula en estudios posteriores como *Un objet culturel non identifié* (2006), *Bande dessinée mode d'emploi* (2007), *Bande dessinée et narration* (2011) y *La bande dessinée et le temps* (2022). En ellos, el autor incide en una apertura de las fronteras formales y semióticas a la hora de plantear la creación y la recepción del medio. Como afirma Álvaro Pons (2019) en «Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa» en *Tebeosfera*:

Se puede llegar incluso a la ausencia absoluta de intención narrativa desde la abstracción pura, pero también a que esa solidaridad entre las imágenes establezca reglas rítmicas y cadencias propias de la poesía. La poesía gráfica nace de forma natural de la propia esencia compositiva y sinestésica de la historieta, que puede producir y sugerir diferentes emociones y sensaciones, desde las auditivas a las cromáticas (Pons, 2019: en línea).

¹ Autores como David Kunzle en *History of the Comic Strip* (1990), Harry Morgan en *Principes de littératures dessinées* (2003) o Charles Hatfield en *Alternative comics: An Emerging literature* (2005) han insistido en la naturaleza narrativa del cómic.

De hecho, los componentes propios del lenguaje del cómic pueden asimilarse a los elementos constitutivos de la poesía: la musicalidad, el ritmo o la rima ligada a la secuencialidad y a la cadencia de las repeticiones de imágenes en las viñetas. Las calles² o las separaciones en blanco entre viñetas semejarían la disposición de los versos o el diseño de las viñetas en la plancha, la forma del poema. Y cabría considerar la equiparación a las figuras retóricas poéticas de los tropos visuales en forma de hipérbolos, metáforas, aliteraciones, metonimias o anáforas dibujadas.

La teórica Tamryn Bennett optó, en 2014 –en «Comics Poetry Beyond ‘Sequential Art’», en la revista *Image [é] Narrative*–, por el concepto y la etiqueta de *comics poetry*, de poesía en cómic o cómic poético, frente a *graphic poem*³, *poetry comics*⁴, *graphic poetry*⁵ o *comic-as-poetry*⁶. La estrecha relación que estableció entre cómic y poesía fue avalada con anterioridad por Brian MacHale en 2010, en «Narrativity and Segmentivity or Poetry in the Gutter», y abrió un nuevo campo de exploración en este medio.

Las conexiones existentes, tanto creativas como teóricas, entre cómic y poesía se encuentran hoy en día en plena expansión y son un objeto de estudio relativamente reciente para los estudiosos del medio⁷. De este modo, el cómic deja de compararse únicamente, como había sido habitual, con la narrativa literaria o con el lenguaje cinematográfico y –junto al auge actual de cómics abstractos y de carácter contemplativo– lo hace con la poesía gracias a todas sus posibilidades expresivas y a su capacidad de zafarse de cualquier constricción y definición.

En Francia existe una tradición de poesía visual, ligada a la escuela surrealista, con antecedentes como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁸ (1896) de Mallarmé

² La «calle», para Scott McCloud (1993), es una suerte de limbo en el que la mente del lector aúna dos imágenes y las convierte en una sola idea. Sería el equivalente gráfico de un *raccord* en el montaje cinematográfico.

³ Etiqueta acuñada por Derik Badman en 2012.

⁴ Etiqueta propuesta por Alex Dueben en *The Comics Journal* en 2012.

⁵ Denominación propuesta por Steven Surdiacourt en «Graphic Poetry: An (im)possible form?» en *Image [é] Narrative* (2012).

⁶ Etiqueta acuñada por Rob Clough en *The Comics Journal* en 2009.

⁷ En ese sentido, cabría citar las jornadas propiciadas por el proyecto europeo (iCOOn-MICS) CA19119, «Investigation on comics and graphic novels in the iberian cultural area», 2020-2024, con la Jornada *Poesía visual y poesía gráfica* en la Université Clermont Auvergne, en mayo de 2023 y la *Jornada internacional de poesía gráfica en el cómic ibérico*, en la Universitat de València, en junio de 2023. Así como la publicación: *Poesie visuelle : l'expérimentation en question(s)*. Suivi du catalogue de l'exposition *ExPoEx* (Clermont-Ferrand, 16/11/2017-07/02/2018) (2022).

⁸ «*Le Coup de dés* de Mallarmé, en tentant “d'élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé”, nous a révélé cependant que l'écriture occidentale ne s'était pas vraiment coupée de ses origines iconiques» (Christin, 2009: 3).

o los *Calligrammes*⁹ (1918) de Apollinaire, en la que se reconocen indicios comunes al dibujo y la tipografía. Una poesía visual abordada por Willard Bohn en *Reading Visual Poetry* (2013) y además, como asegura Tamryn Bennett en «Cómico poético: el arte de lo posible», el cómic poético es influenciado por la poesía concreta, la poesía visual y la poesía ilustrada. La segmentación propia de la historieta no es única o necesariamente un recurso narrativo sino que propicia las analogías y asociaciones multidireccionales de elementos visuales repetidos en secuencias rítmicas¹⁰.

El objeto del presente estudio es analizar las múltiples posibilidades del tratamiento poético que plantea Manu Larcenet en su tetralogía *Blast* (2009-2014), al combinar la poesía de sus dibujos y sus reiteraciones rítmicas con un eje temático y genérico propio del polar, de manera que propone una aproximación original al cómic poético combinado con un género o más bien una estética narrativa contemporánea *néo noir* muy codificada. *Blast* es una obra que se articula en cuatro volúmenes¹¹: Vol. 1 «Grasse Carcasse» (2009), vol. 2 «L'Apocalypse selon Saint Jacky» (2011), vol. 3 «La Tête la première» (2012) y vol. 4 «Pourvu que les Bouddhistes se trompent» (2014). Y en ellos modula y perpetúa una antítesis estilística constante, textual e iconográfica, en la que el lector se desliza y se deja atrapar como en una tela de araña. Esta historia, en la que opera la poesía visual, se sitúa en una interesante encrucijada entre el hiperrealismo más tremebundo y la contemplación poética. Entre el espacio urbano, deíctico, del *hic et nunc*, propio del género negro, del policíaco contemporáneo y la naturaleza misteriosa, oscura, ligada a la sencillez y la observación minimalista pero con resonancias romántico-rusonianas.

2. *Blast* en el contexto de la obra de Manu Larcenet

Blast (2009-2014) es un relato que se teje a través de una urdimbre de ejes cronológicos. Se nos cuenta la historia del personaje principal, Polza Manzini, un escritor gastronómico, de 38 años y 140 kg, que aparece *in medias res* en una sala de interrogatorios, acusado de asesinar a una joven, Carole Oudinot.

⁹ Cabría señalar la existencia de cómics experimentales influenciados por los *Calligrammes* como, por ejemplo: *How to Be Everywhere* (2007) de Warren Craghead.

¹⁰ En ese sentido, es interesante consultar el artículo de Olivier Deprez «Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique»: «[...] les théoriciens et les praticiens d'aujourd'hui parviennent à maintenir un dialogue franc et ferme entre les différentes disciplines. Un tel dialogue n'étant possible qu'à partir du moment où les distinctions sont établies et affirmées. La part du visible et du lisible est maintenue, mais contrairement à Ricardou, l'ouverture du visible au lisible et inversement est affirmée et assumée au-delà de la spécificité des signes. La faculté des signes à s'agencer en fonction de systèmes sémiotiques différents est mise en avant» (Deprez, 2001: en línea).

¹¹ *Blast* se compone de cuatro volúmenes de unas 200 páginas cada uno, editados por Dargaud a lo largo de cuatro años. En España fueron traducidos y editados por Norma: vol. 1 «Bola de grasa», vol. 2 «El apocalipsis según San Jacky», vol. 3 «De cabeza» y vol. 4 «Ojalá se equivoquen los budistas».

La confesión de Polza Mancini progresa a intervalos en el presente, a través de las interpelaciones y del diálogo pero, sobre todo, gracias al monólogo del propio Polza frente a los dos policías que lo interrogan. Su crónica está salpicada de numerosas analepsis o *flash-back* en los que Polza nos cuenta, a nosotros y a los policías, su viaje iniciático tras la muerte de su padre, su deambular, y sus *trips* o viajes psicotrópicos que él denomina «blast», explosiones u ondas expansivas que pulverizan su interior a los que accede a través del consumo inmoderado de drogas y/o alcohol. Esos momentos de éxtasis o hierofanías personales son representados, frente al blanco y negro del resto de viñetas, con dibujos a color, realizados por las hijas de Larcenet, que intervienen con sus trazos infantiles a modo de *cadavre exquis*, sin conocer el antes y el después de la historia.

Polza es un personaje extremadamente complejo, desmesurado, inclasificable, agresor y agredido, que cuestiona la norma y pretende aislarse del resto de la humanidad y buscar refugio en la naturaleza –en su lado salvaje, animal– y en las drogas. Así consigue experimentar el *blast*, un lapsus de tiempo y un universo paralelo de trascendencia mística, en el que consigue experimentar una absoluta levedad, y que finaliza con la presencia imponente de un moái¹², tan misterioso y simbólico como el monolito del film de Kubrick.

Larcenet ofrece –como hará en los dos tomos de *Le rapport de Brodeck* (2015 y 2016)– una estructura narrativa especular compleja, en *mise en abyme*, con diferentes narratarios, ya que en el epílogo, al final del cuarto volumen, descubriremos piezas fundamentales para la resolución del *puzzle* narrativo gracias a que los policías cuentan a su vez su historia a un periodista. *Blast* es una obra catedralicia, imbricada, ligada desde el primer volumen hasta el cuarto y releída o interpretada en un epílogo bajo otro punto de vista, contada de nuevo, años más tarde, desde la perspectiva de aquellos que la han escuchado. Los lectores/espectadores seguiremos hasta casi el final, durante esos cuatro volúmenes, la versión del protagonista y, tras la muerte de Polza, los policías ofrecerán la suya y nos confrontaremos a una realidad vista desde otro prisma.

Por otro lado, la intriga se sitúa, en los cuatro tomos, en un vaivén continuo entre el horror y el reencuentro con la naturaleza y avanza gracias a figuras poéticas visuales que se asientan en antítesis, en metonimias y metáforas hiladas. Estas figuras

¹² Un moái (del rapanui: *moai*, «para ser») es una estatua monolítica con forma humana que se encuentra en la isla de Rapa-Nui, en la Polinesia. Parece que se trata de una representación de los antepasados de los habitantes nativos de la isla: los rapanui. La mayoría de los moái fueron labrados en toba del volcán Rano Raraku, donde hay más de cuatrocientos moái en diferentes fases de construcción. El período histórico comprende entre los siglos IX y XVI. Prácticamente todos los moái estaban situados sobre una plataforma o altar ceremonial, llamada «ahu» pero fueron posteriormente derribados por los isleños nativos en el siglo XV. Su significado sigue siendo un misterio, pero la teoría más extendida es que eran representaciones de los antepasados que proyectaban su «mana» o su poder sobrenatural sobre sus descendientes.

sirven de hilos conductivos con distintos nudos o enlaces que, en ocasiones se rompen y otras se reanudan, creando ritmos y rimas de elementos simbólicos que se repiten.

Me propongo reflexionar y mostrar cómo en esta obra arquitectónica, llena de indicios y señales que Larcenet expone desde el principio para que el lector se sienta partícipe de la intriga, es crucial el uso que hace de la poesía visual. Su presencia es pertinente para mostrar aquello que es inefable e incomprensible, como es el comportamiento de Polza, de ese personaje rotundo, sociópata/psicópata, que se autolesiona desde la niñez.

Manu Larcenet utiliza la situación del *huis clos* del interrogatorio para colocar al narrador protagonista en un cronotopo limitado que él distiende a su ritmo y nos obliga a escucharle tanto si dice la verdad como si miente. «La vérité est plus facile à dire qu'à entendre», espeta Polza con la figura del impertérito moái detrás suyo (*Blast* I: 204). Polza bascula entre reflexiones metafísicas sobre la condición humana y desvaríos sobre la exaltación del estado salvaje ligado al viaje y la naturaleza. Así resulta difícil comprender a un personaje incoherente que se balancea sin cesar entre la lucidez y la locura y ahí es donde entra en juego el recurso poético. Por otro lado, existe también un cierto componente autobiográfico, ya que Larcenet vehicula en su obra ciertas obsesiones vitales propias como son las relaciones familiares difíciles, la bipolaridad, el frágil desequilibrio entre cordura y locura, o la dicotomía entre la ciudad y la naturaleza, o entre lo social y lo salvaje, que se aprecia en la concisa representación gráfica que hace del espacio urbano o del trazo caricaturesco que caracteriza a los personajes humanos en comparación con los detalles naturalistas o hiperrealistas de los paisajes y animales que el protagonista encuentra en su travesía.

Manu Larcenet establece en sus entrevistas un pacto autobiográfico, en cierta medida, y asegura que comparte rasgos con el protagonista, Polza Mancini, como pueda ser su tendencia a engordar o su bipolaridad. En una entrevista concedida a Vincent Brunner, publicada en *Télérama*, en junio del 2016:

J'ai une maladie bipolaire, que j'ai tendance avec l'âge à accepter. Il y a 7 ans, j'ai senti que ça allait mieux, et que je ne pourrais plus raconter cette douleur-là. Ce que j'ai fait c'est que j'ai plus ou moins arrêté mon traitement pendant le temps de *Blast*. Après, j'ai repris le cours de ma vie. Comme prévu, ça va vachement mieux. Si tu relis la série, elle est bâtie comme ma maladie. On passe de grandes scènes bucoliques à des scènes affreuses, et on repart sur des scènes de joie intense. Si j'arrivais à l'atelier le matin le moral dans les tréfonds, l'histoire qui s'en suivait était noire. Quelques jours après, j'avais repris du poil de la bête. *Blast* a presque été une vérification graphique de cette fameuse sinusöide de la maladie. Heureusement, j'allais toutes les semaines chez le psychiatre. Si j'avais été seul et sans traitement, je me serais fait très très mal. Là, ça été juste un petit peu. Je suis content

d'avoir laissé une sorte de témoignage qui ne soit pas purement de l'autobiographie ni du roman [Transcripción de las palabras de Manu Larcenet] (Brunner, 2016).

La relación de Larcenet con los miembros de la *Nouvelle bande dessinée* o del atelier Nawak y el atelier des Vosges¹³, como Joann Sfar, Christophe Blain o David B. o con los autores de la editorial L'Association, como Lewis Trondheim o Jean-Christophe Menu, reforzaron el carácter autobiográfico de sus cómics¹⁴. Su autografema se focaliza no solo en la bipolaridad sino también en la conciencia de su corporeidad no normativa. Julie Gaucher en «Le corps dans *Blast* de Manu Larcenet» señaló que:

Dans une interview accordée au *Figaro* en avril 2013, Manu Larcenet convient que « depuis des dizaines d'années, [il se] passionne pour le corps, plus particulièrement la relation au corps ». Effectivement, publié en 1997, *Dallas Cowboy* met en scène un personnage dont le physique peu gracieux bafoue les normes corporelles admises tacitement par la société. Dans *Le Combat ordinaire* (2003-2008), le personnage principal, Marco, souffre de crises d'angoisse qui trouvent une expression physique (Gaucher, 2015: 70).

Frente a la pesadez evidente de su cuerpo, el impulso de Polza se dirige hacia la levedad y el movimiento y, en ese sentido, se lanza a un continuo viaje de fuga. Al inicio del relato encontramos una cita de Jacques Brel ya que, en 1967, cuando se despidió de los escenarios, al preguntarle un periodista de qué huía, este le contestó: «Quand quelqu'un bouge, les imbéciles disent qu'il fuit» (*Blast* I: 93).

¹³ A partir de los años 90 del siglo XX surge en Francia el movimiento de la *Nouvelle Bande dessinée*, ligado a un grupo de autores que, como sucediera en el cine con la *Nouvelle Vague* de los años 60', reivindican el concepto de cómic de autor. El grupo denominado Atelier Nawak, estaba compuesto por autores que compartían espacio o atelier en el nº 44 de la rue Quincampoix en París desde 1992 y que se trasladaron, en 1995, a la Place des Vosges. El grupo estaba compuesto por Lewis Trondheim, Brigitte Findakly, Dominique Hérody, Karim, Laurent Vicomte, Thierry Robin. Y más tarde por Jean-Pierre Dufour, David B., Jean-Christophe Menu, Jean-Yves Duhoo, Tronchet, Christophe Blain, Joann Sfar, Emmanuel Guibert, Émile Bravo y Marjane Satrapi.

¹⁴ Como indica Jacques Dürrenmatt en *Bande dessinée et littérature* (2013), en el capítulo dedicado a la «Autoficción» en el que hace hincapié en la producción del autobiocómic ligado a L'Association y a otras editoriales independientes como Frémok: «[...] à travers les expériences vécues de leurs protagonistes (*Approximativement* de Lewis Trondheim et *Livret de famille* de Jean-Christophe Menu), des récits familiaux qui puisent leur justification dans la confrontation « réelle » de l'auteur à la maladie d'un proche (*L'Ascension du Haut Mal* de David B. et *Pilules bleues* de Frederik Peeters) ou à l'absurdité d'un régime politique tyrannique (*Persépolis* de Marjane Satrapi), deux journaux intimes centrés sur des déboires sentimentaux (*Journal* de Fabrice Neaud et *L'Épinard de Jukiko* de Frédéric Boilet)» (Dürrenmatt, 2013: 195).

Las referencias a este poeta de la canción o a Rimbaud, al poeta de la errancia, evidencian alusiones poéticas constantes a la huida, como en los poemas *Le bateau ivre*¹⁵ o en *Ma bohème*¹⁶.

Además, en *Blast* se despliegan imágenes poéticas que sirven de apoyo y al mismo tiempo de contrapunto climático a una historia de *thriller* psicológico, de *film noir* sórdido, con una determinada estética o ambiente sacrificial contada de manera fragmentada y retrospectiva.

Existe una codificación compleja de instantes de una extrema cotidianidad prosaica, que rallan el feísmo, el vacío y, por otro lado, en contraste continuo, una belleza poética que emana de la simplicidad de la naturaleza; ambos tejen, con ritmo musical, una serie de temas obsesivos: La muerte del padre, representado como un pájaro, la deambulación, la evanescencia del paso del tiempo mostrado con una cadencia visual, como un paisaje a través de una ventana, o la angustia y el dolor que explotan en la violencia más extrema o en la autolesión.

Desde el primer volumen se hacen alusiones y bromas irónicas acerca del carácter poético de esta historia de un asesino, de un enfermo mental que no es consciente de serlo. La poesía se liga a la falta de moral, al anti sistema: «Et ce qui est fascinant, c'est qu'entre ces deux pôles, il n'y a pas trace de morale, d'éthique ou même de justice...» (*Blast* I: 73). En otra viñeta: «... Là où vous vous réduisez à la loi, je ne me conforme qu'à la nature... [...] et la justice n'existe pas, dans la nature !» (*Blast* I: 73). «C'est vraiment pas un poète votre collègue !» (*Blast* I: 79).

Frente a la rapidez discursiva, incluso al *brio* de los interrogatorios, o la agudeza del protagonista, la inmovilidad y el silencio de la naturaleza y la poesía visual ligada a la observación muda¹⁷. Y es que, como sucederá también en *Le rapport de Brodeck* (2015-2016), Manu Larcenet entrelaza los dibujos con la poesía y el silencio, y avanza en el hilo narrativo solo a través de la imagen. Julie Corsin (2020) hace alusión, en su artículo sobre esa obra de Larcenet, «L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original», a Dominique Bonnet (2012: 66) que señala una «geografía del silencio», esa «narration du silence [et] de l'allusion», en la que se mezclan

¹⁵ «Je sais les cieus crevant en éclairs, et les trombes // Et les ressacs et les courants : je sais le soir // L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes, // Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! // J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies, // Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs, // La circulation des sèves inouïes, // Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !» (Rimbaud, *Le Bateau ivre*).

¹⁶ «Mon unique culotte avait un large trou. // – Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course // Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse. // – Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou // Et je les écoutais, assis au bord des routes, // Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes // De rosée à mon front, comme un vin de vigueur» (Rimbaud, *Ma Bohème*).

¹⁷ Entre los referentes cinematográficos de Larcenet, que él cita en las entrevistas, se encuentra Jim Jarmusch, por sus historias esquemáticas, con muchos silencios, y que se asientan con el ritmo.

«vide et rien, souffrances imaginées, souffrances imaginaires [et] non-dits» (Bonnet, 2012: 66).

Por otro lado, con una gran riqueza intermediática, se pueden identificar guiños a la poesía literaria, como es el caso concreto de *Une charogne*¹⁸ de Baudelaire (*Blast* I: 102-103). En viñetas verticales se alude al retorno a la tierra, a la materia, con el canto de los pájaros y el bullir de los insectos. «Le silence comme la solitude sont des inventions poétiques...» (*Blast* I: 102). O, en otra viñeta: «Il suffit d'une nuit allongée sur le sol de la forêt pour s'en convaincre!» (*Blast* I: 102); «Une vie poissonneuse et rampant vibré sous l'humus...» [...] «– Je pouvais l'entendre tout autour de moi, craquer, suinter, dégringoler, crier, piauler, ruisseler...» [...] «Le sol grouillant était devenu un immense animal nocturne secoué de soubresauts inquiétants» [...] «De l'entêtant silence crépusculaire, il ne restait rien, avec l'arrivée de la fraîcheur, l'agitation devint frénésie» (*Blast* I: 103).

La naturaleza se extiende a través de las planchas a fondo perdido y representa el *spleen* y el ideal de Polza. «Le ventre contre le sol, je sentis la grouillante marche du monde» [...] «– Je fus soulagé de voir qu'elle me ressemblait = elle ne s'apaise jamais» (*Blast* I: 104). «Il dit que la nature t'a déjà beaucoup chargé et qu'il n'est pas sûr que tu pourras en supporter plus...» [...] «Je te l'avais dit, Bojan c'est un poète...» (*Blast* I: 135). Bojan, el serbio, es el personaje que Polza encuentra en el bosque y con el que no puede comunicarse porque no hablan el mismo idioma. Más tarde sabremos que Polza lo destrozó salvajemente durante un *blast*.

3. Contrapuntos

3.1. Paisaje urbano / naturaleza

El plano general del cielo urbano es, para Manu Larcenet, una forma eficaz de representar visualmente el paso del tiempo o la progresión cronológica de las 48 horas de arresto, de ese tiempo restringido que poseen los dos policías para interrogar a Polza.

A lo largo de los cuatro volúmenes se repetirá de forma insidiosa la primera plancha o la primera viñeta a fondo perdido de *Blast*. Se trata de unas planchas muy similares pero con variaciones. En ella observamos¹⁹ –sin respetar la regla de los tercios y con un dibujo esquemático²⁰– el *skyline* de los edificios sobre una línea del horizonte muy baja para dar cabida a un cielo que se metamorfosea según la hora del día. Así, además de la clara función deíctica, de situar al lector/espectador en el presente, en el

¹⁸ Poema publicado en la sección « Spleen et idéal », cap. XXIX, pp. 66-67, de *Fleurs du mal* (1861). (fecha de la segunda publicación de la antología).

¹⁹ La reproducción de las imágenes que se muestran a continuación cuenta con la autorización de la editorial Norma.

²⁰ En oposición constante al detalle hiperrealista, Larcenet juega con lo que él denomina la regla de los tres trazos, que consiste en ser capaz de dibujar con tres trazos la realidad más compleja, sin buscar lo verídico.

interrogatorio, al igual que los versos que se repiten al inicio o al final de una estrofa, es una anáfora visual, que escancia el relato y que crea un ritmo, una rima musical. Esas planchas son como estampas japonesas, estampas ukiyo-e, «pinturas del mundo flotante» o como los haiku²¹.



Fig. 1 *Blast I*, p. 6 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.



Fig. 2 *Blast I*, p. 83 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

Las encontramos en *Blast I* (p. 6) donde vemos un cielo que se nubla o desdibuja con *gouache*, a través de técnicas de entintando evanescentes, frente al trazo contundente y esquemático de los edificios (Fig. 1). Las imágenes no pretenden ser realistas pero sí reconocibles y aluden al lado onírico y simbólico de la estética expresionista de la que se nutre el *noir*. El cielo aparece más despejado en p. 19 (*Blast I*). Las nubes en *gouache*, como sucede en fotografía y en pintura, parecen bordar el cielo, lo visten como un encaje de manchas, (Fig. 2) p. 83 (*Blast I*). Estas variaciones no solo ofrecen un recurso musical sino que poseen una función narrativa de referencia a un determinado cronotopo. El presente diurno de esa plancha nos resitúa frente a la plancha anterior, con la que crea un oxímoron visual, y en la que apreciamos, también a fondo perdido, una imagen oscura de naturaleza nocturna, de un cielo estrellado, las encontramos en p.139 y p. 189 (*Blast I*).

El segundo volumen arranca también con ese paisaje urbano esquemático que contrasta con el espacio celeste, esa marca temporal del presente en el relato en la p. 5 (*Blast II*). Parece que, frente al dolor de la escritura, se ofrece el poder evocador de la imagen, con cielos encapotados. Y establece un contraste constante entre el urbano

²¹ Poemas muy breves, formados, en su versión japonesa, por un total de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. El haiku es un poema inacabado, de cadencia irregular, lenguaje sencillo y alusiones al paso del tiempo a través de la representación de las estaciones.

diurno, p. 50 (*Blast II*) y la naturaleza nocturna, de cielo negro, luces difusas y manchas japonesas, p. 51 (*Blast II*). La plancha se repite con variaciones visuales-musicales en *Blast II*, en la p. 75 o en la p. 88, en la que el *ciel moutonne* sobre la ciudad, con cirros, cúmulos o estratos (Fig. 3). En la p. 198, cuando oscurece, se da paso a esas planchas / notas visuales que escancian el relato y que, a partir del tercer volumen, serán casi todas nocturnas, lo cual entra en consonancia con el descenso a los infiernos del personaje. En esta parte, el interrogatorio apremia, se acaba el tiempo fijado y Polza es interrogado de noche. Apreciamos que, frente a los paisajes abiertos, los cielos inconmensurables, los bosques oscuros, encontramos las rejas, la iluminación rayada de las venecianas, tópica del *noir*, y los espacios cuadrículados en pp. 52 y 55 (*Blast III*). En una plancha nocturna, p. 172 (*Blast III*), se produce un retorno abrupto a la realidad, tras el relato de la agresión que sufrió Polza en el bosque y en la p. 200, se aprecia una plancha casi idéntica pero con un cielo estrellado (Fig. 4).



Fig. 3 *Blast II*, p. 88 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.



Fig. 4 *Blast III*, p. 200 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

El cuarto volumen comienza, de nuevo, con el mismo paisaje urbano y, esta vez, se adivina el amanecer y el cielo se despeja abriendo paso a una especie de limbo que se corresponde con un vacío espacio-temporal sugerido también gráficamente porque las páginas no están numeradas hasta la página 100.

Como contrapunto espacial a ese paisaje urbano anterior o esas planchas que escancian el relato, se presenta el paisaje de la naturaleza, la poesía del instante simple, un acercamiento fugaz a una sensación de euforia o felicidad momentánea, como en la p. 32 (*Blast III*). Es también significativa que, en los cuatro volúmenes, el título aparezca con una tipografía realizada con plumas, lagartijas, piedras, huesos, ramas... como si se tratara de los elementos de un ritual trascendental, nativo o lisérgico (Fig. 5). Y que,

en el único cuadro positivo encontrado en la casa del suicida, la pintura de *Un hombre en paz*, surja un paisaje de naturaleza en color (Fig. 6).



Fig. 5 *Blast III*, p. 3 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

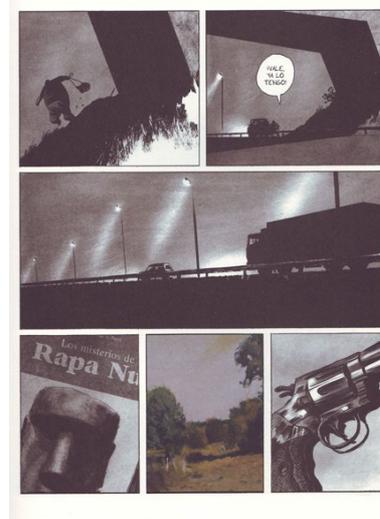


Fig. 6 *Blast IV*, p. 125 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

3.2. Cromatismo *versus* blanco y negro

Es significativo el hecho de que la simbología cromática en *Blast* sea *a contrario*. Los colores brillantes, saturados, rotundos, rojizos, no son positivos. La poesía se refugia más bien, temática y formalmente, en la oscuridad.

El blanco y negro con distintos matices de grises se puntúa o desemboca en momentos culminantes, de euforia gráfica, que incluyen viñetas en color que acentúan o subrayan el relato. A veces compuestas por *collages* con imágenes fotográficas y recortes de revistas, otras con tiras gráficas intervenidas o realizadas por su amigo Jean-Yves Ferri y, lo más destacable, por los dibujos infantiles a todo color hechos por las hijas del autor, que ilustran a Polza inmerso en sus *blast* (Fig. 7). En ese sentido, Larcenet asegura que nadie podría haber dibujado la explosión que

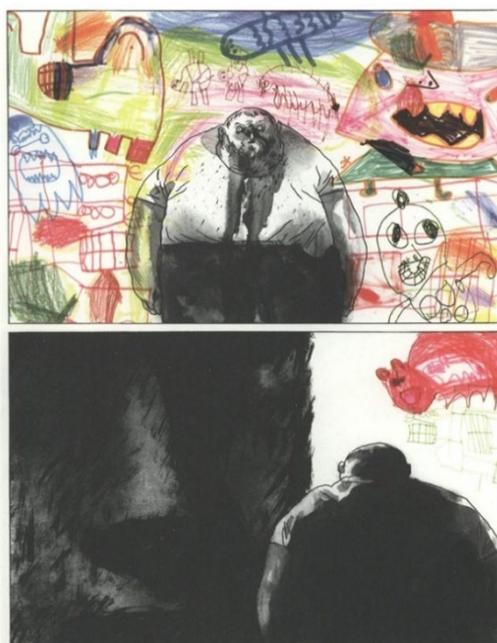


Fig. 7 *Blast I*, p. 173 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

supone el *blast* si no fuera con la frescura y la brutalidad de un niño²².

Y ello refuerza el lado misterioso de lo que es un *blast*, de lo que le sucede al protagonista y, al mismo tiempo, lo conecta con su infancia que nunca fue un paraíso perdido.

En el primer volumen de *Blast*, «Grasse Carcasse», el color solo emerge en los momentos de trance o en esos *blast* pero, a medida que nos adentramos en el «Corazón de las tinieblas» que supone esta historia y en los siguientes volúmenes, el color aparecerá *in crescendo* en el tercer y cuarto volumen. En esta intriga el color no está asociado a algo positivo sino a lo negativo, se asimila con el horror y con los *blast* de Polza, con esa travesía a un mundo absoluto que él integra y le deja exhausto. Aparece en pp. 43, 44, 45 (*Blast I*).

El primer *blast* lo experimenta bajo la lluvia –representada con un *grattage* en blanco sobre fondo negro– tras la ingesta de pastillas y de alcohol. Polza alcanza ese estado místico, trascendente, y el dibujo infantil crece hasta invadirlo todo con esos colores chirriantes, psicodélicos, hasta llegar al paroxismo. En los *blast*, Polza se vuelve ligero como una pluma, en un mundo ilimitado y sin moral y, desde el punto de vista retórico, hay hipérbole y contrapunto.

«– J'étais suspendu...» // «– Entre terre et ciel, j'étais mis au monde une seconde fois...» // «– J'étais léger...» // «– Moi !» // «– C'était limpide...» // «– Je voyais le monde tel qu'il était et non tel que je le pensais...» // «– Et non seulement j'en faisais partie, mais j'en étais la nature même...» // «– L'origine».

En otra viñeta: «– J'ai entrevu un monde illimité et débarrassé de toute morale...»

«– Et c'était magnifique» (*Blast 1*: 44).

La siguiente viñeta, junto a la coloreada, es en blanco y negro y crea un fuerte contraste; el universo psicodélico del *blast* ha desaparecido pero frente a Polza se erige un moái imponente que le observa, en pp. 45-47 (*Blast I*). Se trata del primer contacto con esa estatua misteriosa que se erige en silencio, en las planchas siguientes, sin filacteria ni recitativos, pp. 48 y 49 (*Blast I*). Ese momento de conexión se ensalza gracias a la verticalidad de las viñetas que refuerzan el clímax ascendente y marcan la diferencia de talla, hiperbólica y antitética, entre un Polza diminuto y el moái gigantesco. El segundo *blast* que experimenta Polza es en el bosque, tras beber con Bojan, a partir de la p. 171 (*Blast I*). «– J'étais de nouveau suspendu, cloué dans l'instant, léger comme de la vapeur [...] – J'étais conscient de tout. J'entendais l'inaudible, je voyais l'invisible. [...] – Puis rien ne me retenait au sol» (*Blast I*: 172,

²² «L'évolution du dessin de ma fille, de choses pas forcément jolies, pas forcément réalistes, mais elle ne dessine jamais pour rien, elle dessine toujours pour dire quelque chose», afirma Manu Larcenet en una entrevista para *L'Express* (<https://www.youtube.com/watch?v=w30SmjVUra4>).

173). «– J'étais parfait. Géant subtil moi aussi. Débarrassé de ma grande carcasse, sans mémoire à traîner derrière, sans histoire. Le grand soir, le vrai» (*Blast* I: 176). El moái es metáfora del propio Polza y es oxímoron encarnado en un gigante sutil que simboliza su comunión con el mundo.

El tercer *blast*, producido en el segundo volumen, es más breve y surge cuando Polza ve a su padre representado como un pájaro muerto, en la p. 40 (*Blast* II). El padre animalizado no tiene rostro, es una nariz de Polichinela, es un ave. En la siguiente plancha, en pocas viñetas, aparece de nuevo el moái negro, oscuro, que se yergue tras él como el trono de un ser desmedido. Se produce un inicio de *blast* en la p. 102 (*Blast* II) y otro más tras fumar *crack* con Saint Jacky, p. 141 (*Blast* II), al que este último denomina el «apocalipsis», en las pp. 142 y 143. «Un *Blast* absolu, sans équivalent, une expérience unique. [...] Je meurs et renais chaque seconde. Les cycles se succèdent frénétiquement. [...] – Soudain, un calme ahurissant me coupe le souffle. Je suis un arbre, un rocher, silencieux, immobile... [...] – Je suis la permanence rassurante de la nature. Je suis là depuis des milliards d'années» (*Blast* II: 143). Y en esos dos últimos globos de texto el moái inunda la viñeta. Se produce una construcción metafórica de la plancha tripartita, con el rostro de Polza en la viñeta superior, el *blast* en la central y el rostro del moái en la parte inferior.

Las metáforas *in absentia* se suceden, con la asimilación del moái con el elefante de piel curtida, de ese animal de cuerpo gigante, lleno de cicatrices e inmenso como el de Polza, que aparece en pp. 143 y 145 (*Blast* II). «Ici, je cicatrise, mon corps n'est plus une punition» (*Blast* II: 193). «Ici, je suis une œuvre» (*Blast* II: 194). Y vemos efectivamente a Polza desnudo, dibujado por las niñas, en el centro del universo como una burla al hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci junto al moái que se muestra simétrico en la siguiente plancha

El *blast* permite a Polza abstraerse de su realidad, de la carga que arrastra, de su peso físico y mental. En el tercer volumen se producirá un *blast* muy breve, en una sola viñeta, en la p. 42, cuando se autolesiona con un cuchillo, «Je suis l'anomalie», y el moái inunda la plancha siguiente y se confunde con el cielo negro que cubre la casa solitaria. Cabe destacar el *blast* desencadenado tras el accidente en la autovía, en pp. 114 y 115 (*Blast* III) con el perfil del moái hierático

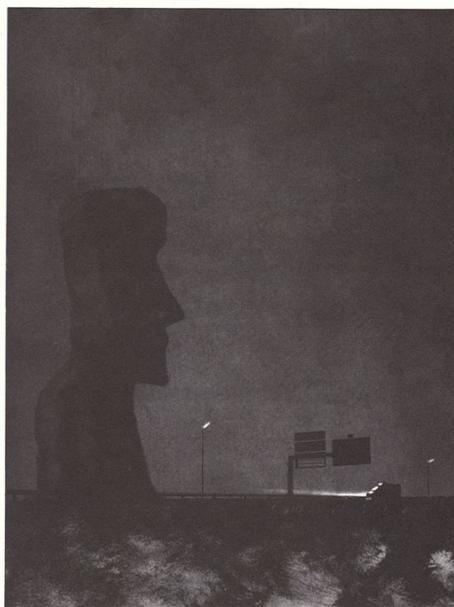


Fig. 8 *Blast* III, p. 116 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano

observando la llegada del coche de los gendarmes, a la luz de la farola y los focos diminutos frente a la oscuridad de la plancha (Fig. 8) (*Blast* III: 116).

En el epílogo sabremos que Polza, enajenado, ha matado a golpes a los dos gendarmes; a uno de ellos lo golpeará durante once minutos, el tiempo que dura el *blast*.

El moái monolítico, impávido, aparece en las planchas 8 y 9 (*Blast* I) acompañando a Polza en su cautiverio. Es ilimitadamente grande (p. 8) y, por ello, contrasta con lo minúsculo, con esa mirilla redonda en plano detalle que aparece en la última viñeta, metáfora del ojo del elefante, y haciendo hincapié en que Polza es doblemente observado.

Es importante, en este sentido, señalar que el montaje de las viñetas es muy cinematográfico, por los tipos de planos y por los encuadres en picados y contrapicados que juegan con el tamaño y la perspectiva de estos gigantes, los moái que, en la mayoría de los casos están asociados a los *blast*, aunque, a partir de un determinado momento, las líneas de separación entre realidad y trance se desdibujan y el moái tampoco se separará de Polza en el mundo real, como en la p. 12 (*Blast* I). Por otro lado, el moái es el punto de encuentro simbólico con Roland, con el personaje que, al igual que Jacky, es un reflejo deformado en el espejo de Polza. Ambos se encuentran y conocen en el psiquiátrico, Roland, el padre de Carole, es el que talla los moái en los árboles del bosque y el que lee *Los misterios de Rapa Nui*, p. 60 (*Blast* III). «– Je n'ai aucune explication... mais ça m'arrive de temps en temps... Je les vois... Je les touche...» [...] «–...Et ce ne sont pas des délires ou des hallucinations... non... ils sont là, présents, avec moi...» [...] «– Et plus je les côtoie...» [...] «– Plus il devient évident que je suis l'un des leurs» (*Blast* III: 76).

Además de los *blast* a color y los moái, las notas discordantes de color aparecen por primera vez en el segundo volumen de la tetralogía y no lo hacen en un *blast* sino en un recuerdo negativo. Polza cuenta a los policías un episodio, en tonos rojizos, en el que, de adolescente, se agrede a sí mismo y se automutila y ello tras una viñeta en negro absoluto como transición: «Dans le noir tout me revient». (*Blast* II: 112, 113), al lado la imagen de su cuerpo adolescente con las cicatrices de las heridas que se inflige a sí mismo, pp. 114 y 115, y ese mapa de dolor en la piel junto a la visión del moái en rojo.

Una vez más, se puede observar el predominio del rojo asociado a las heridas en la plancha, p. 123 (*Blast* II) y, en la última viñeta, como un contrapunto en verde, color complementario, el plano detalle de una mosca que evoca una *vanitas* o la muerte.

En el tercer volumen, la presencia del color aumenta a medida que crece la pesadilla y se aprecia especialmente en los cuadros expresionistas que Polza encuentra en la casa del suicida, en la p. 23 (*Blast* III). En ellos el color se asocia a la multiplicidad de rostros así como a la explosión de cuerpos recortados, fragmentados y anónimos que

se exhiben en los *collages* de Roland²³. El color, como antítesis rompedora, parece vincularse a lo tenebroso, al dolor, a la angustia y se producen constantes juegos de oposición a la par que se crean analogías, como se contempla en la p. 26 (*Blast III*). Los rostros deformados de los cuadros a color hacen que parezca que pertenecen a otra dimensión, y se emplazan junto a la sogá y la pistola que encuentra Polza en la casa del suicida, en la p. 31 (*Blast III*).

Otro recuerdo negativo ligado al color, en pp. 56-57 (*Blast III*), es aquel en el que aparece Polza internado en un psiquiátrico tras matar a su hermano en un accidente de coche. La escena transcurre con contrapuntos cromáticos, en verdes y rojos, y en azules nocturnos presenta la confrontación con el padre, en pp. 58-59.

El color se relaciona con la identidad fragmentada y con el arte terapéutico del asilo, ese que consiste en pedir a los internos que se expresen a través de los *collages*. Así Polza compone el retrato/identidad rota de Jacky con recortes de revistas, como la recomposición de los fragmentos de un espejo fracturado, con una técnica surrealista inquietante y, en una viñeta a fondo perdido, Polza reproducirá también en *collage* el retrato del psiquiatra con nariz de payaso, en la p. 93 (*Blast III*) (Fig. 9).

Por otro lado, los cuadros de los rostros en color rojizo vuelven en ocasiones, en un proceso musical, como notas discordantes, chirriantes y deformes, pp. 110-111 (*Blast III*), al igual que los recuerdos o pesadillas de la infancia a color de Polza (Fig. 10), con su hermano, él con un gorro de animal, su padre con un cuchillo o la imagen del rostro del cuadro, en las pp. 143, 144, 145 (*Blast III*).

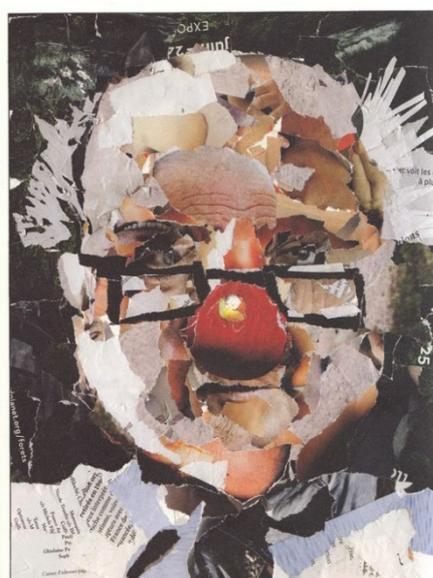


Fig. 9 Blast III, p. 93 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

²³ En esos cuadros abundan los planos detalle de bocas abiertas como los de la víctima de *Psycho* de Hitchcock, o de *El Grito* de Munch. (*Blast III*: 24).



Fig. 10 Blast III, p. 145 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

color: aparece de manera insidiosa una viñeta aislada en color rojizo, con el rostro de los dos hermanos que agreden a Polza en el bosque nocturno, en la p. 13, como un *insert* de pesadilla. O en el centro de la página, con Polza frente a sus agresores, en la p. 42 (*Blast IV*).

Otra analogía cromática es la del color de la sangre de Roland, en una viñeta en rojo, en la p. 102 (*Blast IV*) que, como una nota sostenida en este volumen, como un recuerdo, se convierte en un encabalgamiento de poema o una ligazón sintáctica (Fig. 11). La viñeta en rojo de un perro que ladra –al que Polza mata de un palo– (*Blast IV*: 115) o la viñeta rojo sangre (*Blast IV*: 135) cuando Carole dispara y mata a su padre, a Roland, en la cama –como un guiño al cadáver del padre de Polza, tumbado en la cama, en un picado total–. En quiasmo, las viñetas en rojo muestran el rostro de Carole, el perfil de

El color puntúa las analepsis en las que Polza cuenta cómo se automutila, o la escena de la violación y tortura por parte de los hermanos que encuentra en el bosque. Los *collages* agresivos de Roland para crear una revista pornográfica que muestran su violencia como agresor, con esos rostros divididos en dos, entre el placer y el dolor, con esas caras rasgadas que reflejan la bipolaridad, la esquizofrenia y que se repiten como un montaje en leitmotiv o como una rima macabra, en p. 89 (*Blast IV*). A partir de la p. 16 (*Blast IV*), los collages de mujeres desnudas que hace Roland se muestran en correspondencia con los retratos expresionistas del suicida.

En el volumen IV de *Blast*, el sufrimiento aumenta paulatinamente junto al

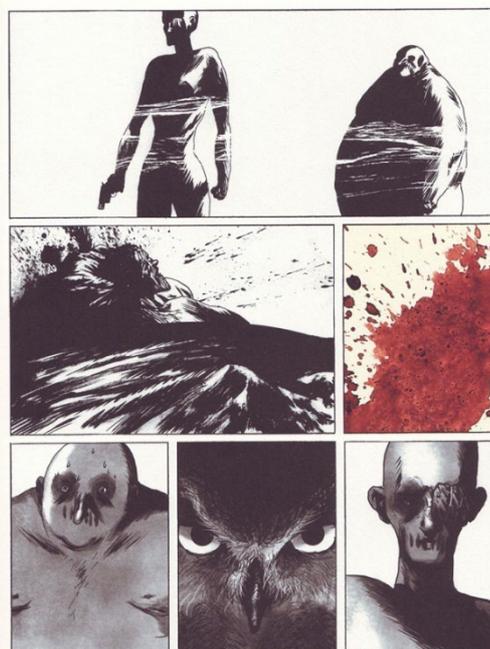


Fig. 11 Blast IV, p. 135 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

los atacantes de Polza y su padre-pájaro moribundo. Y la estructura se repite en p. 165 (*Blast IV*).

En una *mise en abyme*, Roland y Polza leen juntos el cómic del oso bipolar, cuyas viñetas también son en color pero exhalan el humor más negro, creando un contraste significativo entre la narración de *Blast* con viñetas en blanco y negro y las viñetas en color de *Jasper, el oso bipolar*²⁴ con esa pareja cómica del oso y el pingüino –de Polza y Roland– y sus lecturas que les unen como seres perturbados.

El cuarto volumen, cada vez más enfermizo, se adentra en una *Saison en enfer*. Su título: «Pourvu que les Bouddhistes se trompent» es la última frase que pronunciará Polza antes de suicidarse con una bolsa de plástico –la misma en la que irónicamente guardaba las chocolatinas Funky que devoraba– con la que se asfixia.

A partir de la p. 68 (*Blast IV*) ya no hay paginación en el volumen, y esta falta de referencias del peritexto corresponde con la caída en picado al abismo. Hasta la p. 67 (*Blast IV*) todavía no se ha producido un *blast* para Polza, ergo no ha podido huir de la consciencia de su realidad. En la p. 13 (*Blast IV*), encontramos una viñeta aislada, en color, con el rostro en contraplano de los dos hermanos que le han agredido y, a partir de la p. 16 (*Blast IV*), se suceden los collages de mujeres desnudas que hace Roland Oudinot, en correspondencia con los retratos expresionistas en color del suicida, configurando un montaje de pesadilla, con esos rostros turbadores, divididos en dos, con dos caras y posturas obscenas, en las pp. 18-20 (*Blast IV*), que hacen referencia a la bipolaridad y la esquizofrenia y se repiten en leitmotiv creando una rima incómoda, repetida en la p. 89 (*Blast IV*).

Justo antes del suicidio de Polza, el moái da paso al último *blast*, uno que no es tal, pues a los dibujos coloristas de su hija le sustituye una composición de pequeñas viñetas cuadradas, en color, en las que se concentra toda la angustia de Polza al enterarse de que él ha sido el causante de la muerte de Carole (Fig. 12). Una estructura cuadriculada que ha sido precedida por la inserción de esas viñetas a color hasta llegar al paroxismo de la yuxtaposición de

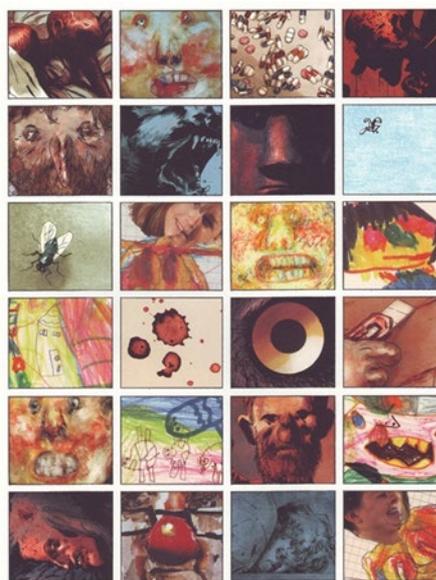


Fig. 12 *Blast IV*, p. 162 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano

²⁴ Las viñetas del *Oso bipolar* no las dibuja Manu Larcenet, sino su amigo Jean-Yves Ferri –su compañero que guioniza *Le retour à la terre*– que colabora e interviene en el cómic como lo hacen sus hijas con los dibujos infantiles a color de los *blast*.

imágenes en desorden de los ojos amarillos del búho, el rostro de la chica destripada, el rostro doble de la mujer de la revista porno de Roland, de su padre muerto, la mosca, el dibujo de Polza en el *blast*, la sangre, el oso bipolar totémico entre dos moáis, el búho, el rostro de Carole, las pastillas, los rostros en rojo de los dos agresores... el ritmo se acelera hasta la explosión final ligada al mundo de la bipolaridad, en las pp. 70-72 (*Blast IV*) y de la locura, pp. 162-164 (*Blast IV*).

El color siempre es nefasto. De forma irónica, aunque pudiera parecer que la única pieza visual positiva en color sea la imagen recurrente del paisaje en verde, pintado por «Un hombre que lo pintó en paz» –el suicida– y que contrasta con sus numerosos retratos deformes rojizos, lo cierto es que ese cuadro del paisaje en verde aparece en el montaje analógico de las viñetas junto a la pistola y a los moái. Y, frente a la cálida nota sostenida en rojo –recordemos las viñetas en quiasmo del rostro rojizo de Carole, del perfil del agresor punk o de su padre-pájaro moribundo, en la p. 165 (*Blast IV*)–, el epílogo se cerrará con la frialdad de unas viñetas teñidas de azul gélido que se corresponden con los recuerdos de los policías y, por tanto, con otro estrato del relato que no es en absoluto halagüeño.

4. Los símbolos

En *Blast* predominan una serie de símbolos teriomorfos ligados a la naturaleza y a los animales que son una referencia constante pues el cuestionamiento de la condición humana pasa por la animalidad, con planos de miradas cruzadas.

Como también indica Juliette Marotta en «La question du surgissement dans *Blast* de Manu Larcenet» (2021), una serie de figuras con una gran carga semántica se repiten y evocan los temas de la obra:

Orfèvrerie dans le sens d'un travail de mise en code extrêmement minutieux, s'attachant à façonner un système signifiant singulier et reconnaissable entre mille, au sein duquel certaines figures répétées, remaniées, sont particulièrement évocatrices des grands thèmes qui traversent l'œuvre de Manu Larcenet : entre autres, l'angoisse et l'affect, traduits en négatif par la suspension et l'utilisation du blanc qui fait trou (Marotta, 2021: 95).

En ese sentido, la presencia de los pájaros es muy significativa: El padre de Polza aparece así representado, en plano cenital, en la cama del hospital, moribundo, todo huesos y pico, frágil como un pajarillo y animalizado, en la p. 22 (*Blast I*). En la confrontación de un primer plano del padre con un primer plano de Polza, en la p. 23 (*Blast I*). O en otra confrontación, esta vez en quiasmo, sin texto, en la que vemos a Polza comiendo chocolatinas Funky con glotonería y a su padre esquelético moribundo, en un juego ajedrezado de viñetas blancas y negras alternadas, en la p. 39 (*Blast I*), potenciando la antítesis y la hipérbole.

Polza encuentra, cerca del agua, el cadáver de un pájaro en descomposición –imagen de inmovilidad, contraria al águila– en la p. 39 (*Blast II*). Esa imagen le recuerda a su padre muerto y es esa analogía visual la que desencadenará su tercer *blast* (Fig. 13).

Pasamos de lo muy grande, de los planos detalle –como el de los ojos redondos de las aves– a lo muy pequeño, de los planos generales, con las figuras minúsculas, diminutas, de los puntos en el cielo que son las bandadas de estorninos que sobrevuelan la cabeza de Polza y anuncian la llegada del frío, en la p. 13 (*Blast III*). Larcenet reitera esa fijación por las aves, por los murciélagos y por otras criaturas aladas, nocturnas como el búho –por ejemplo en la p. 142 (*Blast III*)– o diurnas como el águila: «Éclairs sombres à



Fig. 13 Blast IV, p. 39 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

peine visibles, elles disparaissaient brusquement, remplacées par d'autres qui, à leur tour s'évanouissaient dans l'obscurité»; «Spectateur hypnotisé, j'étais fasciné par ces vagus successives, silencieuses et frénétiques»; «Une danse éphémère, ancestrale et païenne...»; «Un instant suspendues dans l'air chaud, exaltées, affairées»; «...le suivant invisibles, disparues...»; «...La vie résumée en quelques grammes» (*Blast III*: 142).

El pájaro es una figura simbólica crucial ya que parece hacer alusión a la elevación del protagonista en el *blast*, es decir, la flotación en la nada, la consciencia de la inconsciencia y de la inconsistencia de las cosas y, al mismo tiempo, hace alusión a su huida, a su necesidad o búsqueda de inestabilidad. Como señala Marotta (2021 :95): «la mort du père et son absolue présence dans l'absence, rattachée à la figure de l'oiseau qui ne cesse de se répéter. Enfin, la question de l'errance et de la fuite, physique et psychique, que l'on retrouve dans le vacillement de la crise d'angoisse (*Le combat ordinaire*) ou l'échappée d'un *Blast* hallucinatoire (*Blast*)».

En la plancha de la p. 59 (*Blast I*) se produce un cruce de miradas entre Polza y un águila, en picado y contrapicado, en una suerte de llamada a la huida, al vuelo, a la búsqueda del *blast*. La primera vez que Polza ve a esa ave rapaz es en un descampado cuando llama por teléfono al hospital y le dicen que su padre ha muerto. En ese instante es consciente de que ya no tiene que rendir cuentas a nadie y puede hacer lo que quiera. Puede dejar el nido y volar, emprender su «viaje» y convertirse en un vagabundo, p. 198 (*Blast I*). Se produce una confusión anatómica, de fisiognomía del pico del ave y su nariz –de la nariz aguileña del mismo Manu Larcenet–. El águila está ligada a la naturaleza, al misterio, a la crudeza, a la visión y a la poesía. «Il est un mystère dans la

nature... quelque chose qu'on ne peut forcer, qui est révélé si on sait attendre, immobile, et qui ne peut se partager». «Ici, les plus belles choses comme les pires n'existent que si l'on y prête attention» (*Blast* I: 199).

La naturaleza y Polza se fusionan en retruécano, en la p. 16 (*Blast* III). Polza fuma *crack* y los animales le rodean en perspectiva de vuelo de águila, como se observa en la p. 17 (*Blast* III). Pasamos de los datos, de la investigación científica, de las pruebas de ADN, a las sensaciones elementales y primitivas, a arrojarse y nadar o flotar en el agua desnudo, como en las pp. 36 y 37 (*Blast* II), a acurrucarse en la tierra para dormir, a no lavarse y recrearse en su propio olor corporal.

El búho acompaña a Polza como el moái. No hace ni el más mínimo ruido al intentar atrapar a su presa, sus ojos carecen de movilidad y solo pueden ver hacia delante, de ahí que puedan girar la cabeza 270°. En la mitología griega a esa rapaz se la vinculaba con Átropos, con la moira que cortaba el hilo del destino, y era el acompañante de Atenea, diosa de la sabiduría. El búho es un tótem lunar, mensajero de secretos y presagios. Es el cazador que aparece al final del relato cuando el periodista escucha la historia de Polza en boca de los policías y que caza a una rata.

La primera vez que surge, a toda página, es con la sinécdoque de sus ojos redondos y su onomatopeya: el «HÎ HOU» que resuena en la negrura de su plumaje, de la noche y de la página en negro. Al igual que sucede con el moái, Polza lo ve durante el interrogatorio, como una alucinación, pues uno de los policías se transforma en búho. En esas fronteras difusas entre realidad y percepción, y las diferentes perspectivas



Fig. 14 *Blast* III, p. 160 © Dargaud 2009, by Manu Larcenet. All Rights reserved © 2010 NORMA Editorial, S.A. por la edición en castellano.

que se perpetúan a lo largo de la historia llegarán al paroxismo al final del relato. En las planchas nocturnas en el bosque, se adivinan las siluetas o se vislumbra la luna entre la maraña de las ramas, en las pp. 99, 101 y 160-162 (*Blast* I). Larcenet emplea la metáfora de la luna con el ojo del búho en la viñeta final del primer volumen, p. 163, y en la página siguiente, a fondo perdido. O bien se repite la caza del búho que escancia y puntúa el relato, como en la p. 166 (*Blast* I). En el segundo volumen, el búho sobrevuela la celda en la que está encerrado Polza, en la p. 83. Y tarda en aparecer en el tercer volumen; lo hace cuando Polza se escapa del psiquiátrico en la oscuridad, pp. 108 y 110, y se relaciona con el ansia de escapar de la jaula, de volar «la tête la première... la tête la première». En el volumen IV, el búho

animaliza la nocturnidad de Polza, como en la p. 77, o aparece en su acercamiento sexual a Carole, en la p. 82. Además, se relaciona siempre con el mal presagio o con el mal agüero. Polza ve al búho antes de encontrar a Jacky desnudo, cuando acaba de violar y destripar a una joven, p. 183 (*Blast* II). Y el búho anuncia también de manera siniestra el desastre del encuentro con los dos hermanos que violan y torturan a Polza, en la p. 157 (*Blast* III), con los que comparte bebida y hoguera durante seis planchas pero que, más tarde, vuelven y le atacan bajo la atenta mirada del búho, con sus ojos redondos, inmóviles y muy contrastados, que atraviesan la plancha en la viñeta central (Fig. 14). Esa posición simétrica, en plano detalle, en el centro de esa plancha muda dividida en tres viñetas horizontales, con un marcado carácter cinematográfico, pone de relieve la función de nexo entre la imagen de Polza en el suelo, en picado, como víctima y las siluetas amenazantes de los agresores.

Otro animal simbólico que aparece en *Blast*, en el segundo volumen, es el elefante, tan grande y voluminoso como Polza. Lo ve, por primera vez, en relación con el moái y luego lo encuentra de verdad. El elefante tiene la piel estriada, como él, llena de cicatrices, con su personal mapa doloroso, pp. 154 y 155 (*Blast* II) y, como Polza, el elefante puede ser peligroso si te acercas demasiado. El paquidermo es crucial en el segundo volumen, se le dedica de forma íntegra el final, con su ojo gigantesco en plano detalle, en la última página a fondo perdido, p. 204. Un animal que, en principio, parece bondadoso por su tamaño pero que puede ser colérico y peligroso y alude, por tanto, a la naturaleza dual de Polza, a su aparente ingenuidad, bondad y sencillez, a su capacidad de aguantar el dolor pero también a su lado pulsional, salvaje e incontrolable.

5. Conclusiones

El acercamiento a la dinámica poética de esta obra de Manu Larcenet nos ha permitido evidenciar la dificultad de encasillar o de definir a un medio que no necesita ser narrativo y mostrar cómo confluye la poesía gráfica con un género o más bien una estética o estilo negro que se ancla en el crimen, en las relaciones agresivas y en lo deíctico. Los cuatro volúmenes de *Blast* transcurren en forma de constante antítesis gráfica. Entre el blanco y negro y los colores brillantes pero mórbidos, los de los retratos expresionistas del suicida, los del cómic en *mise en abyme* del *Oso bipolar*, los de los *collages* de cuerpos rasgados de Roland, el de la nota sostenida en rojo de ciertas viñetas que puntúan un clímax cromático o el estallido de colores psicodélicos y desbordantes de los *blast*. Entre el esquematismo minimalista de los tres trazos y el detalle naturalista del dibujo.

Este contraste o dicotomía estilística persistente se relaciona con la dificultad de separar o establecer una línea nítida entre locura y lucidez. De ese modo, Larcenet es capaz de alejarse de la racionalidad en la expresión y la recepción y adentrarse y llevarnos con él a un universo de pulsión. Nos introduce en una tela de araña en la que los hilos con los que nos envuelve son como notas que se repiten en eco, con los que crea un ritmo a base de rimas visuales, de repeticiones, de aliteraciones gráficas: el moái,

el elefante, la cabeza de pájaro del padre, el búho, los *collages*, las viñetas en rojo... y nos coloca de manera reiterada entre la sensibilidad poética y la crueldad bestial. Acompañamos a Polza en su viaje iniciático hacia el origen, hacia la naturaleza, en su huida de la sociedad, como un animal salvaje. Y los contrapuntos o figuras de antítesis obedecen a esa naturaleza dual de Polza, de víctima y verdugo, acompañan y enfatizan su candidez, su capacidad de sufrimiento y su lado pulsional.

La interferencia de los espacios es crucial y Manu Larcenet opone constantemente la libertad del bosque al encierro de la celda en el interrogatorio. El moái, el policía-búho, o los animales que corretean sobre la mesa y que solo Polza ve y observa dan fe del vaivén de ese parámetro espacial, existencial, identitario y perceptivo. El cuerpo voluminoso de Polza, su rapidez y lentitud, su comportamiento y su mente en las que condensa su estatus de agresor y agredido encarnan esa permanente construcción estética de contrastes.

Manu Larcenet construye un thriller *néo noir* inteligente, poético y contemplativo, en el que no hay edulcorantes. La soledad, el sufrimiento más doloroso se reflejan de forma efectiva a través de las imágenes, de una belleza casi sublime, no efectista sino más bien terrible. Los animales, como el búho, expresan la idea de comer y ser comido, del animal que caza y devora, como el protagonista que se come a sus presas pues al final, en el epílogo, se sabrá que las víctimas de Polza fueron encontradas mutiladas, mordidas, devoradas por él durante los trances de los *blast*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLINAIRE, Guillaume (2014 [1918]): *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. París, Larousse.
- BADMAN, Derik (2012): «Comics Poetry, Poetry Comics, Graphic Poems», *The Hooded*. URL: <https://www.hoodedutilitarian.com/2012/08/comics-poetry-poetry-comics-graphic-poems>.
- BAETENS, Jan (2009): «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites». *Cahiers de Narratologie*, 16. URL: <http://narratologie.revues.org/974>
- BENNET, Tamryn (2014): «Comics Poetry Beyond ‘Squential Art’». *Image [&] Narrative*, 15: 2, 106-123. URL: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/544>
- BENNET, Tamryn (2019): «Cómico poético: el arte de lo posible». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/comic_poetico_el_arte_de_lo_posible.html.
- BOHN, Willard (2013): *Reading Visual Poetry*. Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press.
- BONNET, Dominique (2012): «Le rapport de Brodeck: sur les traces du récit lacunaire à la manière de Jean Giono». *Cédille, revista de estudios franceses*, 8, 65-75. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1402>.

- BRUNNER, Vincent (2016): «Manu Larcenet, dessinateur : Se couper de l'actualité pour ne pas devenir une boule de haine», *Télérama*. URL: <https://www.telerama.fr/sortir/manu-larcenet-dessinateur-se-couper-de-l-actualite-pour-ne-pas-devenir-une-boule-de-haine,144049.php>.
- CLOUGH, Rob (2009): «Rhythm & Rhyme: Asthma, The Blot and Comics-As-Poetry». *The Comics Journal*, 8 de diciembre. URL: <http://www.tcj.com/gamma/alternative/rhythmrhymeasthma-%20the-blot-and-comicsas-poetry>.
- CORSIN, Julie (2020): «L'adaptation du *Rapport de Brodeck* : une figuration fidèle à l'original». *Synergies Espagne*, 13, 23-43. URL: <http://gerflint.fr/Base/Espagne13/corsin.pdf>.
- CHRISTIN, Anne-Marie (2009 [1995]): *L'Image écrite ou la déraison graphique*. Paris, Flammarion.
- DEPREZ, Olivier (2001): «Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique». *Image [é] Narrative*, 3. URL: <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/illustrations/olivierdeprez.htm>.
- DUEBEN, Alex (2012): «A Bianca Stone Interview». *The Comics Journal*, 24 de agosto. URL: <http://www.tcj.com/a-bianca-stone-interview>.
- DÜRRENMATT, Jacques (2013): *Bande dessinée et littérature*. Paris, Classique Garnier.
- GAUCHER, Julie (2015): «Le corps dans *Blast* de Manu Larcenet», in I. Guillaume; A. Landot; I. Le Roy et T. Martine (coord.), *Les langages du corps dans la bande dessinée*. Lyon, L'Harmattan, 69-78.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF.
- GROENSTEEN, Thierry (2006): *Un objet culturel non identifié*. Angoulême, Éd. de l'An 2.
- GROENSTEEN, Thierry (2007): *La bande dessinée mode d'emploi*. Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- GROENSTEEN, Thierry (2011): *Système de la bande dessinée II. Bande dessinée et narration*. Paris, PUF.
- GROENSTEEN, Thierry (2022): *La bande dessinée et le temps*. Tours, Presses Universitaires François Rabelais (coll. «Iconotextes»).
- HATFIELD, Charles (2005): *Alternative comics: An Emerging literature*. University of Mississippi.
- KUNZLE, David (1990): *History of the Comic Strip*. 2 vol. University of California Press.
- LARCENET, Manu (2009): *Blast*. Vol. 1 «Grasse Carcasse». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «Bola de grasa». Barcelona, Norma Editorial, 2010.
- LARCENET, Manu (2011): *Blast*. Vol. 2 «L'Apocalypse selon Saint Jacky». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «El apocalipsis según San Jacky». Barcelona, Norma Editorial, 2012.
- LARCENET, Manu (2013): *Blast*. Vol. 3 «La Tête la première». Paris, Dargaud. Traducción castellana: «De cabeza». Barcelona, Norma Editorial, 2013.

- LARCENET, Manu (2014): *Blast*. Vol. 4 «Pourvu que les Bouddhistes se trompent». París, Dargaud. Traducción castellana: «Ojalá se equivoquen los budistas». Barcelona, Norma Editorial, 2014.
- LARCENET, Manu (2015): *Le Rapport de Brodeck*. Tome 1/2. *L'Autre*. París, Dargaud.
- LARCENET, Manu (2016): *Le Rapport de Brodeck*. Tome 2/2. *L'Indicible*. París, Dargaud.
- LAVERGNE, Lucie; Bénédicte MATHIOS & Daniel RODRIGUES (2022): *Poesie visuelle : l'expérimentation en question(s)*. Suivi du catalogue de l'exposition *ExPoEx* (Clermont-Ferrand, 16/11/2017-07/02/2018). Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (coll. «Graphèmes»).
- MCCLLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York, Harper Perennial.
- MCHALE, Brian (2010): «Narrativity and Segmentivity or Poetry in the Gutter», in M. Grishakova y M.-L. Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*. Berlín, Walter de Gruyter, 27-48.
- MAROTTA, Juliette (2021): «La question du surgissement dans *Blast* de Manu Larcenet». *Psychotérapies*. 41: 2. 95-103. URL: <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2021-2-page-95.htm>.
- MORGAN, Harry (2003): *Principes de littératures dessinées*. París, Actes Sud.
- PONS, Álvaro (2019): «Siguiendo los primeros pasos de la poesía gráfica». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_tercera_epoca_1_2.html.
- PONS, Álvaro (2019): «Poesía gráfica, cuando la expresión gráfica no necesita ser narrativa». *Tebeosfera*, 12. URL: https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_tercera_epoca_12.html.
- SURDIACOURT, Steven (2012): «Graphic Poetry: An (im)possible form?». *Image [é] Narrative*, 5, via *Comics Forum*, 21 de junio. URL: <https://comicsforum.org/2012/06/21/image-narrative-5-graphic-poetry-an-impossible-form-by-steven-surdiacourt>.

ANEXOS

Emmanuel Larcenet (1969-) fue guitarrista y vocalista en un grupo punk rock y sus primeras historietas fueron colaboraciones en fanzines musicales. Comenzó a dibujar a los doce años, una plancha al día y, en 1994, se introdujo como dibujante de *gags* en *Fluide Glacial*, donde creó al personaje de Bill Baroud. Esos dibujos fueron recogidos en tres volúmenes en *La vie est courte* (1998, Dupuis). Fue también colaborador de la revista *Spirou*. En 1997 fundó, junto a Nicolas Lebedel, su propia editorial: Les rêveurs de runes. En ella autoeditó: *Dallas Cowboy* (1997), *Presque* (1998), *On fera avec* (2000) y *L'artiste de la famille* (2000). En la editorial Glénat publicó dos álbumes cómicos: *Ni dieu, ni maître ni croquettes* (1998) y *30 millions d'imbéciles* (2003), ambos con guion de su hermano Patrice. En 2000 colaboró como dibujante en algunos tomos de la serie *Donjon* (Delcourt), parodia del *heroic fantasy* de Lewis

Trondheim y Joann Sfar. Y empezó en la editorial Dargaud con *Les entremondes* (2000, con guion de su hermano Patrice), *Les cosmonautes du futur* (2001, guion de Trondheim), *Le retour à la terre* (2002-2019, con guion de Jean-Yves Ferri), *La légende de Robin des Bois* (2003) y *La vie rocambolesque de...* (2003). En 2003, Larcenet publicó, siempre en la editorial Dargaud, *Le combat ordinaire* y con él ganó el Premio al mejor álbum en el Festival de Angoulême de 2004. Los cuatro volúmenes que componen *Le combat ordinaire* cuentan la historia de Marco, un ex fotógrafo de prensa que posee rasgos autobiográficos del autor, al igual que Polza en los cuatro tomos de *Blast* (2009-2014). Tras el éxito de estas dos tetralogías, Larcenet publicó los dos tomos de *Le rapport de Brodeck* (2015 y 2016), adaptación de la novela de Philippe Claudel. En 2020, publicó *Thérapie de groupe*, en 2023 recibió el premio Gotlib de la BD humoristique en el Festival del libro de París y en 2024 ha publicado otra adaptación: *La Route* de Cormac McCarthy.

Blast es el resultado de una combinación de documentación llevada a cabo durante seis años en sucesos, y en procesos de interrogatorios, observando, por ejemplo, el lenguaje de los gendarmes y de su propia experiencia personal, o de su particular espacio autobiográfico. En las entrevistas, Manu Larcenet ha afirmado que sufre bipolaridad desde la infancia y que padeció mucho hasta ser diagnosticado. Desde el momento en que fue consciente de ser un niño depresivo, no se siente inscrito en la sociedad ni en la norma. «Je ne me sens inscrit ni dans la société ni dans la norme, la normalité. Je suis bipolaire depuis toujours. Je me suis exclu, quand on est enfant et qu'on est complètement dépressif...²⁵». El personaje de Polza en *Blast* muestra esos ciclos de subida y de bajada, con momentos de elevación y otros abisales. Larcenet ha comentado que esa obra le ayudó a distanciarse de sus fantasmas y obsesiones: «J'ai réussi à m'écarter assez de mes propres obsessions pour pouvoir en parler: la mort de mon père n'a pas disparue, la peur du démembrement, de l'obésité, toutes ces choses qui me travaillent d'une manière insidieuse tous les jours n'ont pas disparu, aucune d'elles, simplement je change d'angle pour les regarder²⁶». E insiste en las posibilidades terapéuticas del lenguaje gráfico para expresar lo indecible, adquiriendo así el dibujo el poder exorcizante de la poesía: «Avec le dessin tu arrives à dire ce qui était indicible²⁷».

²⁵ Entrevista en TV5 <https://www.youtube.com/watch?v=jXM170eAnXI>

²⁶ Entrevista en *L'Express*, «Les confessions de Manu Larcenet», disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w30SmjVUra4&t=6s>.

²⁷ *Idem*.

De l'ancienne à la nouvelle orthographe du français : le cas de la presse francophone

Iva DEDKOVÁ

Ostravská univerzita

iva.dedkova@osu.cz

<https://orcid.org/0000-0002-9093-9710>

Resumen

Este artículo examina el uso de la ortografía tradicional y la ortografía rectificada francesa (1990) en los textos periodísticos, buscando la ortografía más aplicada durante el período de 2014 a 2021. El análisis se basa en cuatro subcorpus creados a partir de un extenso corpus textual francófono incorporado a la plataforma Sketch Engine. Los resultados del estudio ponen de relieve no solo las variantes gráficas predominantes en los subcorpus analizados, sino también una posible correlación, o su ausencia, entre estas grafías y otras características, como la ocurrencia de las palabras seleccionadas, la región y las reglas ortográficas en cuestión. Se constata que la ortografía antigua sigue siendo ampliamente utilizada en este ámbito en el cual el autor no está obligado a seguir la ortografía rectificada.

Palabras clave: norma, ortografía, rectificaciones, variación gráfica, préstamo.

Résumé

L'article examine l'utilisation de l'orthographe traditionnelle et de l'orthographe rectifiée du français (1990) dans les textes journalistiques, recherchant l'orthographe la plus appliquée durant la période allant de 2014 à 2021. L'analyse repose sur quatre sous-corpus créés à partir d'un vaste corpus textuel francophone incorporé dans la plateforme Sketch Engine. Les résultats de l'étude mettent en lumière non seulement les variantes graphiques prédominantes dans les sous-corpus analysés, mais aussi une possible corrélation, ou son absence, entre ces graphies et d'autres caractéristiques, telles que l'occurrence des mots sélectionnés, la région source et les règles orthographiques en question. Il est à constater que l'ancienne orthographe demeure largement utilisée dans ce domaine dans lequel l'auteur n'est pas tenu de suivre l'orthographe rectifiée.

Mots-clés : norme, orthographe, rectifications, variation graphique, emprunt.

Abstract

The article examines the use of traditional and rectified French orthography (1990) in journalistic texts, focusing on the most prevalent type of orthography applied during the period 2014 to 2021. The analysis is based on four sub-corpora created from a large French textual

* Artículo recibido el 2/06/2024, aceptado el 24/10/2024.

corpus incorporated into the Sketch Engine platform. The study's findings shed light not only on the predominant graphical variants in the analyzed sub-corpora but also on the potential correlation, or its lack, between these forms and other characteristics such as the frequency in occurrence of selected words, the source country, and the orthographic rules in question. It should be noted that the old orthography remains widely used in this sector, in which the author is not required to follow the rectified orthography.

Keywords: standard, orthography, amendments, orthographic variation, loanword.

1. Introduction

Cette étude se concentre sur l'analyse de l'utilisation de l'ancienne orthographe (ou orthographe traditionnelle) et de la nouvelle orthographe (également appelée orthographe moderne ou rectifiée) dans la presse de quatre pays francophones (France, Belgique, Suisse et Canada) entre 2014 et 2021. Elle examine les variantes graphiques concurrentes de deux ensembles de mots : i) 35 lexèmes sélectionnés, comprenant des noms présentant diverses anomalies¹ ou empruntés, dont 10 anglicismes, et ii) 10 vocables (noms et déterminants numéraux) illustrant les règles fondamentales de la nouvelle orthographe (pluriel, soudure, accent circonflexe, trait d'union).

Après des remarques préliminaires sur les dernières rectifications orthographiques dans la section 2 et après un aperçu de l'opinion publique dans la section 3, cet article cherche à examiner et à établir :

- a) Le degré d'utilisation des anciennes et des nouvelles graphies dans la presse ;
- b) Le lien entre leur degré d'utilisation et la fréquence des lexèmes sélectionnés et le pays source ;
- c) L'influence des règles orthographiques sur l'application de l'ancienne et de la nouvelle orthographe.

Seront présentés également les mots examinés, les hypothèses et le corpus de travail. Cette étude renoue librement avec notre précédente recherche, intitulée *Application de l'ancienne et de la nouvelle orthographe dans la presse francophone et française* (Dedková, 2023). Pour notre analyse, nous avons utilisé la base Sketch Engine (en ligne), un outil permettant d'explorer de vastes corpus textuels dans près de quatre-vingt-dix langues et d'étudier ainsi le fonctionnement du langage. Sketch Engine offre la possibilité de créer des sous-corpus en fonction de critères prédéfinis tels que la langue source, le pays d'origine, le domaine, la plage temporelle, etc. Notre recherche s'appuie sur des textes journalistiques rédigés en français et inclus dans le corpus *TimESTAMPED JSI web corpus 2014-2021 French* (cf. section 6).

¹ Il est à noter que, selon le Conseil supérieur de la langue française (1990 : 12), les anomalies se réfèrent à des graphies qui ne respectent pas les règles générales de l'écriture française ou qui ne sont pas cohérentes avec une série spécifique.

2. À propos des dernières rectifications orthographiques

Le français comporte peu de mots dont l'orthographe reflète avec précision et simplicité leur prononciation, comme *il, la, si, bel, tel, sel, sol, ami, vélo, animal*. En revanche, certains mots peuvent être orthographiés de différentes manières (ils comportent plusieurs variantes orthographiques) selon les dictionnaires ou même au sein d'un même dictionnaire, tels que *cuiller* ou *cuillère, mot-clé, mot-clef* ou *mot clef*. À cela s'ajoute la problématique d'exceptions aux règles de base. Tandis que l'on écrit « les dettes que j'ai *payées* » (le participe passé s'accorde avec le complément direct qui précède) et « les deux heures qu'il a *dormi* » ou « les cent euros que cela m'a *coûté* » (le participe passé ne s'accorde pas avec le complément qui précède quand on quantifie une durée ou un cout), on écrit « les deux heures que j'ai *passées* » et « les cent euros que j'ai *gagnés* ».

La complexité de l'orthographe française² a conduit à plusieurs réformes menées par l'Académie française à partir de 1694. Les dernières rectifications³, élaborées par un comité d'experts comprenant notamment des linguistes et des lexicographes, ont été unanimement approuvées par l'Académie française et soutenues par d'autres instances francophones. Elles ont été énoncées dans le rapport du Conseil supérieur de la langue française⁴ publié le 6 décembre 1990 dans le *Journal officiel de la République française (Documents administratifs)* (cf. Conseil supérieur de la langue française, 1990 ; Lenoble-Pinson, 2021 : 21).

Ces rectifications visaient à rendre l'orthographe du français plus accessible à l'apprentissage et à l'utilisation, en favorisant une plus grande cohérence et en supprimant certaines anomalies, exceptions et irrégularités de la langue écrite. Le comité d'experts a proposé de franciser des mots étrangers (*un dealer* > *un dealeur, un boom* > *un boum*), d'uniformiser la formation du pluriel des noms composés et empruntés (*un brise-lames* > *un brise-lame, des lave-vaisselle* > *des lave-vaisselles, des barmen* > *des barmans*) et de régulariser l'usage des accents (*dîner* > *diner, brûler* > *bruler, une tequila*

² Les linguistes ont classé les langues européennes en cinq catégories selon la facilité de leur orthographe, de la plus transparente à la plus opaque. Le français est considéré comme appartenant à une catégorie plus complexe que le finnois, l'espagnol, l'italien, le grec, l'allemand ou encore le néerlandais, et l'anglais est classé parmi les orthographe les plus difficiles à déchiffrer (cf. Seymour, Aro et Erskine, 2003). Les erreurs les plus fréquentes en français portent sur l'orthographe grammaticale, l'exemple le plus emblématique étant l'accord du participe passé avec le complément direct placé avant le verbe pour les verbes conjugués avec l'auxiliaire *avoir*, une règle maîtrisée par moins de 20 % des élèves en fin de primaire (cf. Sprenger-Charolles, Abeillé et Cerquiglino, 2024 : 4).

³ Vu leur ampleur limitée, les linguistes parlent également d'aménagements ou d'une réformette plutôt que d'une réforme.

⁴ En 1989, le Premier ministre Michel Rocard a établi le Conseil supérieur de la langue française, dans le dessein de garantir l'avenir et la qualité de la langue française. Son objectif était également de préparer des rectifications orthographiques mettant l'accent sur les cinq points suivants : i) trait d'union, ii) pluriel des mots composés, iii) accents, avant tout accent circonflexe, iv) corrections d'anomalies, v) participe passé avec l'auxiliaire *avoir* (cf. Catach, 1996 : 86 ; Grevisse et Goosse, 2008 : 83).

> *une téquila*), des traits d'union (*six cents* > *six-cents*) et des soudures (*un tire-bouchon* > *un tirebouchon*). Les rectifications orthographiques portent également sur la simplification des lettres doubles, notamment consonnes (*dansotter* > *dansoter*), et sur l'accord du participe passé du verbe *laisser* suivi de l'infinitif, dorénavant invariable (*la voiture que j'ai laissée réparer* > *la voiture que j'ai laissé réparer*). Elles concernent un nombre limité de mots (2 400 au début, dont certains sont peu fréquents), nécessitant peu de modifications lors de leur application, soit un ajustement de moins d'un mot par page (cf. Lenoble-Pinson, 2019 : 10). La liste la plus exhaustive des mots concernés par les rectifications orthographiques comprend environ cinq mille mots, incluant des termes rares ou techniques. Elle est présentée dans l'ouvrage d'une spécialiste québécoise des rectifications orthographiques, Chantal Contant (2009), intitulé *Grand vadémécum de l'orthographe moderne recommandée : cinq millepattes sur un nénufar*. Par ailleurs, des linguistes continuent de soumettre d'autres idées pour rationaliser l'orthographe française. On peut citer comme exemples significatifs l'ouvrage *Penser l'orthographe de demain* (cf. Dister et al., 2009) ou des propositions publiées sur le site de l'association EROFA (cf. également ci-dessous).

Les ressources linguistiques telles que les dictionnaires⁵, les grammaires et les manuels scolaires⁶ sont progressivement adaptées pour refléter la nouvelle orthographe. Les correcteurs informatiques sont également mis à jour pour tenir compte de ces changements. Les brochures et sites internet ont été conçus pour promouvoir la propagation de l'orthographe rectifiée, tels que *Sept règles pour nous simplifier l'orthographe* (Conseil de la langue française, 2008), *La nouvelle orthographe et l'enseignement : Tout ce que vous devez savoir* (RENOUVO, 2012), *Le petit livre d'OR* (CIIP, 2021), les sites des associations RENOUVO⁷, EROFA, etc.

En Belgique et au Canada, l'orthographe rectifiée est enseignée depuis plus longtemps qu'en France. En Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles), une circulaire ministérielle datant de 1998 a demandé aux enseignants d'accepter les graphies rectifiées au même titre que les traditionnelles. Ensuite, les enseignants de français de tous niveaux ont été encouragés à accorder la priorité à leur enseignement dès la rentrée

⁵ Voici quelques exemples : la 9^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (sd : en ligne), le *Dictionnaire de français Larousse*, *Le Robert* ou le dictionnaire québécois *Usito*.

⁶ À notre connaissance, la nouvelle orthographe est rarement mise en œuvre dans les méthodes de FLE. La méthode *Le français ENTRE NOUS plus 1–3*, publiée en République tchèque par Fraus entre 2018 et 2019, représente un exemple rare d'utilisation de la nouvelle orthographe.

⁷ Le RENOUVO (Réseau pour la nouvelle orthographe du français) est une fédération d'associations sans but lucratif qui œuvrent pour diffuser l'information sur la nouvelle orthographe dans la francophonie. Elle comprend l'AIROÉ (Association pour l'information et la recherche sur les orthographe et les systèmes d'écriture) à Marseille, l'APARO (Association pour l'application des recommandations orthographiques) en Belgique, l'ANO (Association pour la nouvelle orthographe) en Suisse, le GQMNF (Groupe québécois pour la modernisation de la norme du français) au Québec et la CARO (Coalition pour l'application des rectifications orthographiques) en Haïti.

scolaire de 2008 (cf. Legros, Moreau, 2012 : 32). Au Canada⁸, la Direction de l'éducation française du ministère de l'Éducation de l'Alberta rédige tous ses documents, courriels et programmes d'études en nouvelle orthographe depuis 2009. La Saskatchewan a également adopté ces rectifications en 2009. En Nouvelle-Écosse, l'enseignement de l'orthographe rectifiée est obligatoire depuis la rentrée scolaire de 2011. Au Québec, la nouvelle orthographe a été recommandée pour l'enseignement primaire en 2014 (sans pénalisation pour l'utilisation de l'une ou de l'autre)⁹, tandis qu'elle est acceptée dans les examens ministériels depuis 2010 (cf. Carignan, 2017 : en ligne). En France, l'introduction de ces rectifications dans les programmes scolaires a commencé à partir de l'année scolaire 2016, les graphies rectifiées étant désignées comme l'orthographe de référence (néanmoins, l'orthographe traditionnelle est toujours largement utilisée dans les écoles et universités françaises¹⁰). Enfin, la Suisse a adopté une approche encore plus tardive, ne mettant en œuvre la nouvelle orthographe qu'en 2023 ; simultanément, les enseignants sont encouragés à privilégier le langage épïcène plutôt que l'écriture inclusive (cf. Le Temps, 2021 : en ligne). Dans son communiqué de presse daté du 9 juin 2021, intitulé *La langue française est vivante, son orthographe aussi*, la Conférence inter-cantonale de l'Instruction publique de la Suisse romande et du Tessin (CIIP) a annoncé que l'orthographe rectifiée serait désormais la norme pour l'enseignement du français dans les cantons romands. L'orthographe traditionnelle ne sera pas abandonnée ; elle restera autorisée, permettant aux élèves de continuer à l'utiliser sans risque de sanction. Les nouveaux manuels seront progressivement introduits à partir de 2023. De plus, la CIIP a publié en 2021 *Le petit livre d'OR*, un vademécum des principes de l'ortho-

⁸ De nombreuses provinces canadiennes abritent des populations francophones minoritaires significatives et établies de longue date. Cependant, le Québec est la seule province du Canada où le français est la seule langue officielle (cf. Noakes, 2020).

⁹ En 2016, au Canada et au Québec, l'orthographe traditionnelle prévalait toujours dans les communications officielles, tant au niveau fédéral que provincial. Les documents officiels, programmes d'études et rapports étaient généralement rédigés conformément à l'ancienne orthographe. Bien que les étudiants aient la possibilité de choisir leur orthographe préférée, l'usage de l'orthographe traditionnelle restait dominant. Certains éditeurs commençaient à inclure des remarques sur les deux orthographes, mais le gouvernement du Québec n'avait pas l'intention d'imposer l'une ou l'autre. Dans la formation des futurs enseignants à l'Université du Québec, les deux orthographes coexistaient (le sujet était abordé dans les cours de grammaire et de didactique) (cf. *Le Devoir*, 2016 : en ligne).

¹⁰ Nos échanges avec des étudiants et des collègues français ont démontré que la nouvelle orthographe est peu répandue dans le milieu universitaire français (cf. Dedková, 2023). Lors d'un séminaire, une trentaine d'étudiants ont été interrogés sur l'orthographe à enseigner. Les partisans de l'ancienne orthographe ont mis en avant son usage répandu dans la société et dans la documentation officielle, insistant sur la nécessité de son enseignement pour éviter les exclusions sociales et les désavantages dans certains contextes professionnels où la nouvelle orthographe est peu connue. En revanche, les partisans de la nouvelle orthographe ont souligné sa simplicité, sa meilleure cohérence avec la phonologie et son caractère inclusif pour les apprenants avec des difficultés, éloignant ainsi certains aspects élitistes ou traditionalistes associés à l'ancienne orthographe.

graphie rectifiée, qui inclut également quelques éléments du langage épïcène, tels que « l'accord se fait au masculin » plutôt que « le masculin l'emporte sur le féminin ».

Toutefois, les rectifications orthographiques demeurent peu répandues parmi le grand public, qui y est rarement exposé, comme le soulignent les chercheurs belges Anne Dister et Hubert Naets (2020 : 12). Les graphies rectifiées peuvent être utilisées soit consciemment après leur apprentissage, soit spontanément en raison de leur plus grande simplicité et rationalité. Anna Ewing (2018 : 3) note que la connaissance des nouvelles graphies reste partielle non seulement au sein de la société française, mais aussi parmi les enseignants, les élèves et les étudiants. Les rectifications orthographiques de 1990 ont engendré de nombreux débats et controverses dans les pays francophones (cf. section 3). En France, ceux-ci ont été surnommés par plaisanterie « la guerre du nénufar » (cf. Lenoble-Pinson, 2021 : 21).

Pourquoi les rectifications orthographiques avancent-elles si lentement ? Tout d'abord, les deux orthographe sont actuellement acceptées dans l'espace francophone, avec la nouvelle orthographe recommandée mais non obligatoire, tandis que l'ancienne orthographe reste valide. Ensuite, et surtout, les modifications apportées en 1990 ont maintenu certaines exceptions qui compliquent leur mise en œuvre et entravent leur succès (cf. Farid, 2012 : 2061-2062 ; Legros et Moreau, 2012 : 32). À titre d'exemple, bien que les orthographe des verbes en *-eler* et *-eter* aient été standardisées (*étinceler* : *il étincelle* > *il étincèle*, *crocheter* : *il crochette* > *il crochète*), les verbes *appeler* et *jeter*, y compris leurs composés (*rappeler*, *projeter*...) ont été exclus (*il appelle*, *il rappelle*, *il jette*, *il projette*) en raison de leur forte implantation dans l'usage (cf. Dupriez, 2018 : 152-160). Concernant, par exemple, l'accent circonflexe sur le *i* et *u*, celui-ci est maintenu sur les mots où il y a distinction de sens, tels que *mur* ≠ *mûr*, *sur* ≠ *sûr* (pour distinguer nom ou préposition de l'adjectif). Cependant, les formes féminines et plurielles des adjectifs *mûr* et *sûr* le perdent désormais aussi, d'où l'émergence de séries asymétriques : *mûr*, *mûre*, *mûrs*, *mûres* > *mûr*, *mure*, *murs*, *mures* ; *sûr*, *sûre*, *sûrs*, *sûres* > *sûr*, *sure*, *surs*, *sure*s (Dupriez, 2018 : 180-181). Georges Farid (2012 : 2062) mentionne encore la problématique de la soudure, appliquée de façon irrégulière : *porteclé* vs *porte-savon*.

Le 15 octobre 2023, le collectif « Les linguistes atterré(e)s », regroupant plusieurs dizaines de linguistes, enseignants, universitaires et personnalités de la culture, publie dans le journal *Le Monde* une tribune intitulée « Pourquoi il est urgent de mettre à jour notre orthographe ». Les auteurs soulèvent la question de l'orthographe française et plaident en faveur de l'adoption de l'orthographe rectifiée de 1990, déjà présente dans les dictionnaires, mais peu utilisée dans la pratique. Ils demandent aux institutions, médias, maisons d'édition et entreprises numériques de promouvoir la nouvelle orthographe et de l'appliquer. Ils soutiennent que réformer l'orthographe ne signifie pas réformer la langue elle-même, mais plutôt faciliter son apprentissage et son utilisation. Ils soulignent que la complexité de l'orthographe française peut nuire à l'apprentissage et à la créativité en écriture, notamment chez les jeunes. Les résultats de

diverses enquêtes indiquent que les pays francophones consacrent davantage de temps à l'enseignement de leur langue maternelle que d'autres pays, mais obtiennent des résultats moins satisfaisants. L'histoire de l'orthographe française est brièvement évoquée, mettant en lumière sa dynamique constante de réforme jusqu'à la fin du XIX^e siècle, suivie d'une stagnation depuis lors, alors que d'autres langues européennes continuent de moderniser leur orthographe. Les auteurs se plaignent ensuite que les rectifications orthographiques de 1990, bien qu'enseignées dans le primaire en France, en Belgique, en Suisse et au Canada, sont cependant méconnues du grand public. De plus, au collège et au lycée, les élèves doivent revenir à l'ancienne orthographe par manque d'ouvrages disponibles. Enfin, les auteurs vont au-delà d'une simple promotion de la nouvelle orthographe en suggérant d'autres rectifications pour améliorer le système graphique. Ils proposent de revoir l'accord du participe passé avec le verbe *avoir* et de le laisser invariable (*la décision que j'ai prise* deviendrait donc *la décision que j'ai pris*), ainsi que d'uniformiser les pluriels en favorisant le *-s* et en abandonnant le *-x* (*poux* et *pieux* deviendraient donc *pous* et *pieus*).

À cela s'ajoute la possibilité de proposer d'autres rationalisations de l'orthographe française. Par exemple, les adjectifs de couleur composés ou dérivés d'un nom sont généralement invariables (à l'exception en particulier de *rose*, *mauve*, *fauve* ou *pourpre*, qui prennent, le cas échéant, la marque du pluriel). On pourrait suggérer d'accorder tous les adjectifs de couleur, à l'instar des adjectifs de couleur simples. Ainsi, *des yeux marron* et *des robes bleu turquoise* deviendraient respectivement *des yeux marrons* et *des robes bleues turquoises*.

3. L'orthographe et l'opinion publique

Étant donné les débats sans fin suscités par les rectifications orthographiques dans l'espace francophone, nous avons entrepris de rechercher le nombre d'occurrences du terme « orthographe », y compris sa fréquence par million d'unités lexicales, dans les quatre sous-corpus de travail qui font partie du corpus textuel francophone *Timestamped JSI web corpus 2014-2021 French* (cf. section 6). Les résultats, présentés dans la figure 1, montrent que les débats sur l'orthographe ont atteint leur pic en 2016 en France (1 438 occurrences – 1,08 fréquence/million) et en Belgique (213 occurrences – 0,96 fréquence/million), ce qui est sans doute lié à la recommandation de son enseignement prioritaire à partir de la rentrée scolaire 2016-2017 en France, comme cela a été communiqué par le Ministère de l'éducation nationale. À partir de ce moment-là, il semble que le débat sur l'orthographe commence à décliner dans ces deux pays francophones. En Suisse, les années 2016 et 2019 ont été significatives (85 occurrences – 0,52 fréquence/million et 87 occurrences – 0,53 fréquence/million), tandis qu'au Canada, c'était en 2018 (33 occurrences – 0,43 fréquence/million). D'ailleurs, nous pouvons remarquer que le nombre d'occurrences du terme *orthographe* par million d'unités lexicales est le plus élevé en France. De ce fait, nous pouvons conclure que la presse

française accorde davantage d'importance à la thématique de l'orthographe que la presse belge, suisse et canadienne. Cette conclusion est confirmée par le nombre d'occurrences de la collocation *réforme de l'orthographe* par million d'unités lexicales dans la presse francophone, qui est également le plus élevé dans la presse française, contrairement à la collocation *nouvelle orthographe* dont le nombre d'occurrences est le plus haut en Belgique. Dans tous les quatre pays francophones, les collocations *nouvelle orthographe* et *réforme de l'orthographe* apparaissent le plus fréquemment en 2016. Il n'y a qu'une seule exception : la collocation *nouvelle orthographe* au Canada, la plus fréquente en 2014, ce qui est indéniablement lié à son introduction dans les écoles québécoises.

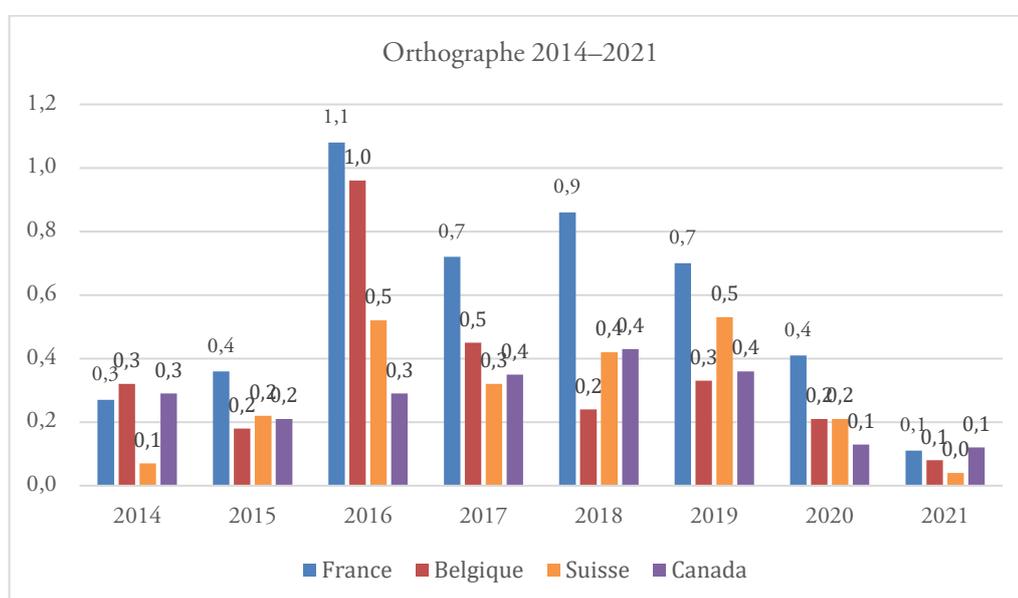


Figure 1. Occurrences du terme *orthographe* dans les quatre sous-corpus de travail (fréquence/million¹¹)

La figure 2 montre une autre perspective, basée sur l'occurrence du terme *orthographe* dans le corpus *French Web 2023 (frTenTen23)*. Si l'on compare son nombre d'occurrences par million d'unités lexicales, on s'aperçoit qu'en 2023, il est le plus élevé en Suisse, ce qui est sans doute lié à l'introduction de l'orthographe rectifiée dans les écoles de la Suisse romande. Son nombre d'occurrences en France et en Belgique pourrait témoigner de l'intérêt à cet événement de la part de ces deux pays.

¹¹ La notion « fréquence/million » se lit « nombre d'occurrences par million d'unités lexicales ».

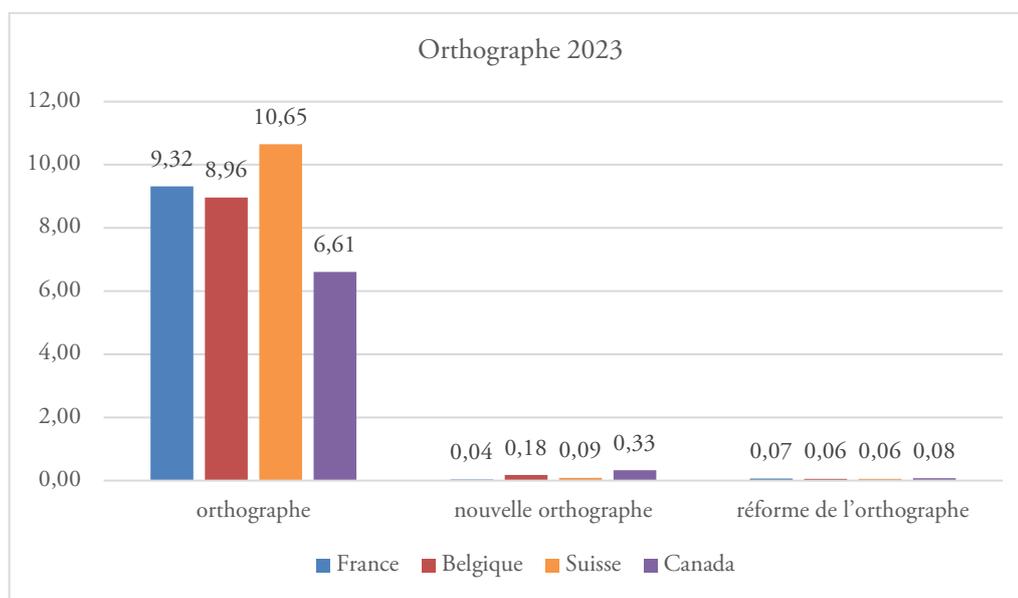


Figure 2. Occurrences du terme *orthographe* et de ses collocations dans le corpus *French Web 2023* (*frTenTen23*) (fréquence/million)

La question de la nouvelle orthographe suscite des débats passionnés. L'analyse des différentes opinions sur la nouvelle orthographe exprimées dans les 332 commentaires et réactions des lecteurs à la suite de l'article « Ognon, paélia, grole, porteclé, ile : voici comment nos enfants écriront », publié en ligne le 11 juin 2021 dans le journal suisse *Le Matin*, met en évidence plusieurs tendances et préoccupations communes, bien que présentées de manière légèrement différente. On peut observer une diversité de points de vue, allant de l'acceptation et de l'enthousiasme à la réticence et au rejet total. Voici quelques réflexions portant sur ces commentaires :

- *Diversité des opinions (entre tradition et modernité)*. Les opinions exprimées vont de l'opposition farouche à la simplification orthographique, exprimée par une proportion significative des lecteurs, à un soutien enthousiaste, en passant par des positions intermédiaires et des critiques diverses. Un débat persistant se déroule entre ceux qui défendent farouchement la tradition orthographique (ils considèrent que cette réforme compromet la richesse et la beauté de la langue française, craignant qu'elle ne mène à une dégradation de la qualité de l'écriture et à une perte de l'identité culturelle) et ceux qui prônent une adaptation nécessaire aux évolutions socioculturelles.
- *Préoccupations éducatives*. De nombreux commentateurs font état d'une préoccupation quant à l'impact de la nouvelle orthographe sur la qualité de l'éducation. Certains craignent que cela ne conduise à des générations moins instruites, tandis que d'autres soulignent la nécessité d'adapter l'enseignement pour faciliter l'apprentissage.

- *Inquiétude pour l'avenir culturel et linguistique.* Une autre préoccupation commune concerne l'impact de la réforme sur la richesse et la diversité de la langue française ainsi que sur son héritage culturel. Certains le voient comme une perte de l'identité linguistique et culturelle française.
- *Critique du processus décisionnel.* Des critiques sont dirigées contre le processus décisionnel entourant la réforme orthographique. Certains remettent en question la légitimité des décideurs politiques et administratifs, déplorant le manque de consultation des experts en éducation et en linguistique.
- *Perspective évolutionniste de la langue.* Malgré l'opposition majoritaire, une minorité de commentateurs adoptent une perspective plus ouverte, soutenant que les langues évoluent constamment et que des ajustements orthographiques peuvent être nécessaires pour maintenir la vitalité et la fonctionnalité de la langue française.

Ajoutons à cela les résultats d'une enquête à la suite de l'article « Non à une nouvelle réforme de l'orthographe », publié en ligne dans *La Libre Belgique* le 22 novembre 2023 en tant que contribution externe. À la question « Faut-il réformer notre orthographe ? », seuls 18 % des 463 participants ont répondu « oui » et 82 % « non » au 24 avril 2024. Les partisans du « oui » ont posté 26 arguments et réactions et les partisans du « non » 40.

- *Perspective en faveur de la réforme* (les arguments « oui » en faveur des rectifications orthographiques). Certains participants soutiennent que les règles orthographiques de 1990 devraient être sérieusement considérées et que les critiques devraient exprimer pourquoi ils pensent que ces règles nuisent à la langue. D'autres estiment que l'orthographe française, jugée absurde et complexe, crée des obstacles à la communication et à l'apprentissage, et devrait donc être simplifiée. Un participant propose même la fermeture de l'Académie française et suggère de s'inspirer de langues comme le portugais et l'espagnol, dont les orthographe ont été réformées pour être plus phonétiques et accessibles. Enfin, d'autres soulignent l'importance de préserver la beauté et la logique de la langue tout en éliminant les absurdités et en simplifiant les règles.
- *Perspective traditionaliste* (les arguments « non » s'opposant aux rectifications orthographiques). Certains soutiennent que la langue évolue naturellement avec la pratique et que les réformes doivent être basées sur des changements constatés plutôt que sur des impositions arbitraires. D'autres estiment que la réforme récente n'a pas été efficace et a introduit des complications supplémentaires, conduisant à une orthographe à deux vitesses et à une confusion générale (les débatteurs se plaignent que les principales difficultés comme les règles d'accord du participe passé soient demeurées, tandis que des bizarreries ont été introduites, en citant ces exemples : *un sèche-*

cheveu, un fruit mûr / une pomme mure, sûr / surement, cachecache / cache-cœur). Certains soulignent l'importance de maintenir les standards traditionnels de la langue française et critiquent la tendance à vouloir tout simplifier. D'autres encore mettent en garde contre les conséquences d'une modification excessive de l'orthographe, arguant que cela pourrait conduire à une perte de la richesse et de la beauté de la langue. Enfin, un participant exprime sa frustration face aux tentatives d'introduire, à côté de la réforme de l'orthographe afin de la simplifier, l'écriture inclusive, qui rend les textes incompréhensibles pour les « lecteur.ice.s ».

4. Lexèmes analysés

Dans le cadre de notre recherche, nous avons analysé l'orthographe de deux séries de mots. La première série inclut 35 noms qui présentent diverses anomalies ou sont empruntés à des langues étrangères. Le Conseil supérieur de la langue française a effectué des ajustements (cf. Dupriez, 2018 : 187-222 ; Dedková, 2023) tels que :

- alignement des mots au sein d'une même famille ou série (*examen* et *rognon*) : *eczéma* > *exéma*, *oignon* > *ognon*¹²
- changement de graphie pour certains mots (*cch* > *cc*) : *saccharine* > *saccarine* ; (*ph* > *f*, les deux écritures étant antérieures à la dernière réforme orthographique) : *képhir* > *kéfir*, *phantasme* > *fantasme*, *téléphérique* > *téléférique*, *nénuphar* > *nénufar*
- francisation des mots anglais (*-er* > *-eur*) : *baby-sitter* > *babysitteur*, *leader* > *leadeur*, *thriller* > *thrilleur*
- adaptation de la graphie pour certains mots d'origine étrangère (*gh* > *g*) : *yoghourt* > *yogourt* ; (*k* ou *kh* > *c*) : *diktat* > *dictat*
- adaptation de la graphie pour la prononciation (*-illier* > *-iller*) : *serpillière* > *serpillère* ; (*un* > *on*) : *acupuncture* > *acuponcture*
- modification de la graphie pour les mots d'origine étrangère (*oo* > *ou*) : *boom* > *boum*, *hooligan* > *houligan*, *igloo* > *iglou*
- variation de la graphie pour certains mots anglais (*y* > *i* ou *ie*) : *garden-party* > *garden-partie*, *grizzly* > *grizzli*
- introduction d'un *e* final pour les mots (étrangers) terminés par une consonne : *pogrom* > *pogrome*

¹² Précisons que, pour les exemples, l'ancienne orthographe est d'abord mentionnée, la nouvelle ensuite.

- changement de graphie pour certains mots empruntés : *cacahuète* > *cacahouète*, *corned-beef* > *cornedbif*, *freesia* > *frésia*, *müesli* > *musli* ou *muesli*¹³, *spéculoos* > *spéculos*, *tagliatelles*¹⁴ > *taliatelles*
- réduction de la consonne double suivant un *e* muet : *prunellier* > *prunelier*
- réduction de la lettre *l* à la fin des mots terminés par *olle* : *corolle* > *corole*
- réduction des consonnes et voyelles doubles pour certains mots empruntés : *cannette* > *canette*, *shopping* > *shoping*, *freesia* > *frésia*, *spéculoos* > *spéculos*, *shampooing* > *shampoing*
- uniformisation des consonnes doubles : *bonhomie* > *bonhommie* (homme, bonhomme), *cabute* > *cabutte* (hutte, lutte), *chariot* > *charriot* (charrette, charretier), *courbature* > *courbature* (battre, battue, batture)
- remplacement du trait d'union par une soudure : *baby-sitter* > *babysitteur*, *corned-beef* > *cornedbif*.

Il est à noter que la variante rectifiée de *boom* > *boum* aura moins d'occurrences qu'affiché, car *boum*, en plus de désigner le nom masculin signifiant « croissance rapide », peut également être utilisé comme interjection ou désigner un nom féminin signifiant « un rassemblement festif de jeunes chez l'un d'entre eux » (cf. Larousse, *Dictionnaire de français*, sd : en ligne). En limitant la recherche aux noms, seules certaines interjections ont été exclues. Une analyse linguistique minutieuse serait nécessaire pour différencier sur le plan des occurrences le nom masculin du nom féminin et de l'interjection. Étant donné le grand nombre de données (13 451 occurrences de *boum* dans le corpus entier) et la complexité de cette tâche, nous avons également examiné les occurrences de la collocation *baby boom* > *baby boum* pour mieux mettre en évidence l'écart entre les deux orthographe.

Les variantes rectifiées *leadeur* (*m, f*) et *babysitteur* (*m, f*), avec le suffixe français *-eur* s'appliquant aux deux genres, donnent lieu aux féminins *leadeuse* (cf. *Usito*, 2024 : en ligne ; *Wiktionnaire*, 2024 : en ligne) et *babysitteuse* (cf. Dupriez, 2018 : 196 ; *Usito*, 2024 : en ligne ; *Dictionnaire de français Larousse*, sd : en ligne).

Certains lexèmes peuvent avoir différentes variantes graphiques, par exemple *baby-sitter*, *babysitter*, *babysitteur/babysitteuse*, *baby-sitteur/baby-sitteuse*. Les combinaisons hybrides *babysitter* et *baby-sitteur/baby-sitteuse* n'ont pas été prises en compte dans notre analyse, car elles présentent des éléments des deux orthographe et ne peuvent être catégorisées clairement dans l'une ou l'autre.

Les résultats globaux ne comprennent pas le pluriel *garden-parties*, car on ne peut distinguer s'il fait référence à la graphie ancienne *garden-party* ou à la graphie

¹³ Le Conseil supérieur de la langue française (1990 : 18) préconise l'orthographe *musli*.

¹⁴ D'après *Le Robert*, la prononciation du phonème /g/ dans le mot *tagliatelles*, d'origine italienne, est déconseillée, même si cette pratique est courante.

nouvelle *garden-partie*. De même, le pluriel *grizzlies* est absent car de nombreuses occurrences se réfèrent à des équipes sportives, comme les *Memphis Grizzlies*.

Enfin, la deuxième série de mots à analyser comprend des noms et des déterminants numéraux représentant les règles de base de la nouvelle orthographe, parmi lesquelles :

- le pluriel des mots composés : *les gratte-ciel* > *les gratte-ciels*, *les sans-abri* > *les sans-abris*
- le pluriel des mots empruntés : *les matches* > *les matchs*, *les sandwiches* > *les sandwichs*
- la soudure des mots composés : *pique-nique* > *piquenaire*, *porte-monnaie* > *portemonnaie*
- la perte de l'accent circonflexe sur le *i* et le *u* quand il ne joue aucun rôle : *boîte* > *boite*, *coût* > *cout*
- le trait d'union entre les éléments dans les nombres composés : *trois cents* > *trois-cents*, *deux mille* > *deux-mille*.

Il est à noter que les mots empruntés à d'autres langues sont désormais accentués et prennent leur forme plurielle en suivant les règles du français.

5. Hypothèses

En nous basant sur nos analyses et observations antérieures (*cf.* Dedková, 2023), nous formulons les hypothèses suivantes concernant l'utilisation des anciennes et des nouvelles graphies dans les textes journalistiques français.

Tout d'abord, nous prévoyons que l'ancienne orthographe restera largement répandue dans les articles de presse, domaine qui n'est pas soumis à l'application recommandée de la nouvelle orthographe. Néanmoins, il est possible que certains journaux et magazines adoptent la nouvelle orthographe tandis que d'autres privilégient l'orthographe traditionnelle. Cette hypothèse, cependant, ne sera pas vérifiée dans le cadre de cette étude, qui se concentre sur l'analyse de quatre sous-corpus provenant de quatre pays francophones.

Deuxièmement, nous envisageons que les pratiques orthographiques pourraient être influencées par la fréquence des termes utilisés : les termes moins courants pourraient être plus susceptibles d'être employés avec l'orthographe rectifiée, en raison de sa nature simplificatrice et unificatrice, et ce consciemment ou inconsciemment.

Troisièmement, nous supposons que les pratiques orthographiques dépendront également du pays d'origine des textes (France, Belgique, Suisse ou Canada). Par exemple, les anglicismes pourraient conserver leur orthographe traditionnelle en Belgique, où ils sont mieux acceptés, tandis qu'au Canada, l'orthographe rectifiée pourrait être préférée pour franciser les mots.

Enfin, nous croyons que les pratiques orthographiques pourraient également dépendre d'autres facteurs, tels que l'orientation thématique des périodiques. Dans un

article précédent (cf. Dedková, 2023), il a été démontré qu'il n'existe pas de lien significatif entre les pratiques orthographiques et l'orientation politique des périodiques français analysés. De même, l'écriture propre à chaque journaliste n'exercera probablement pas un impact majeur, étant donné que les journalistes, en tant qu'agents glotto-politiques, sont souvent contraints par les protocoles de leur organe de presse respectif, incluant des recommandations orthographiques internes et des politiques anti-anglicismes. Étant donné que la réforme de 1990 reste peu appliquée dans la vie quotidienne, les journaux affirment ne la suivre que partiellement pour certaines règles et termes spécifiques, tout en utilisant par exemple la soudure et en écrivant des mots tels que *plateforme* ou *minijupe* sans trait d'union. Pour cette raison, nous croyons que certaines règles de la nouvelle orthographe pourraient être préférées à d'autres.

6. Corpus de travail

Dans un premier temps, nous avons examiné les occurrences des mots sélectionnés dans le corpus entier intitulé *Timestamped JSI web corpus 2014-2021 French*. Ce corpus contient un total de 8 166 710 150 unités lexicales (tokens), représentant 6 998 186 326 mots. Il s'agit d'un vaste ensemble de textes en français provenant de 319 sources médiatiques telles que des journaux, des magazines et autres, couvrant divers sujets et publiés entre 2014 et 2021. Parmi les sources les plus notables, on trouve *Le Parisien*, *Le Figaro*, *L'Équipe*, *La Dernière Heure*, *Point Magazine*, *Le Monde*, *La Voix du Nord*, *20 Minutes*, *La Montagne*, ainsi que *Le Matin*, *La Libre Belgique*, *Courrier Picard*, *Tribune de Genève*, etc. Les domaines de premier niveau incluent fr, com, ca, be, net, ch, org, lu, ma et tn. Les médias proviennent de divers pays, notamment la France, le Canada, la Belgique, la Suisse, l'Algérie, le Maroc, le Luxembourg, la Tunisie, la Réunion, le Congo, le Liban, la Polynésie française, le Mali, la Mauritanie, Maurice, le Burkina Faso, le Sénégal, etc. L'outil utilisé pour analyser le corpus a été la concordance (exemples en contexte).

Dans un deuxième temps, nous avons mis en place quatre sous-corpus distincts de la presse francophone, incluant des sources médiatiques de genre journaux et magazines. Chaque sous-corpus a une taille différente (cf. figure 3), et nous en citons ci-dessous les titres les plus importants :

- sous-corpus n° 1 – presse française (1 333 288 131 unités lexicales) : *Le Figaro*, *Le Monde*, *Le Parisien*, *Point Magazine*, *La Voix du Nord*, *L'Équipe*, *La Montagne*, *Libération*, *20 Minutes*, *Nord Éclair*, *La Provence*, *L'Express magazine*, *Courrier picard* et *Paris Match magazine*, etc.
- sous-corpus n° 2 – presse belge (222 456 484 unités lexicales) : *DH (La Dernière Heure)* / *Les Sports+*, *La Libre Belgique*, *L'Écho*, *L'Avenir*, *Le Soir*, *Sud Info (La Meuse, La Capitale, La Nouvelle Gazette, La Province, Nord Éclair)*, etc.

- sous-corpus n° 3 – presse suisse (162 791 486 unités lexicales) : *Le Matin*, *Tribune de Genève*, *24 Heures*, *Le Temps*, *La Liberté*, *La Côte*, *La Gruyère*, *Le Courrier*, etc.
- sous-corpus n° 4 – presse canadienne (76 876 998 unités lexicales) : *Le Devoir*, *Les Affaires*, *L'Aquilon*, *Atlas Media*, *Canadian Jewish News magazine*, *Canoe*, *Écho de Frontenac*, *Édition André Paquette*, *Le Gaboteur*, *Le Hrimag*, *L'Automobile magazine*, *L'Avantage de Rimouski*, *Le Franco*, *Le Moniteur Acadien*, *Voir*, etc.

Concernant la méthode de travail elle-même, chaque mot a été d'abord scruté dans son orthographe traditionnelle, puis dans son orthographe rectifiée, tant pour les formes au singulier que pour celles au pluriel. Par exemple, le mot *leade(u)r* a été recherché dans les formes *leader*, *leaders*, *leadeur*, *leadeurs*, *leadeuse* et *leadeuses*.

Certains termes spécifiques ont été exclus des résultats obtenus, notamment les anthroponymes comme Lars Boom (cycliste néerlandais), associé au terme *boom*, Florian Fresia orthographié Frésia (joueur de rugby), associé au terme *frésia*, ainsi que les toponymes Boom, lié à *boom*, et Ognon, en relation avec la nouvelle graphie *ognon*.

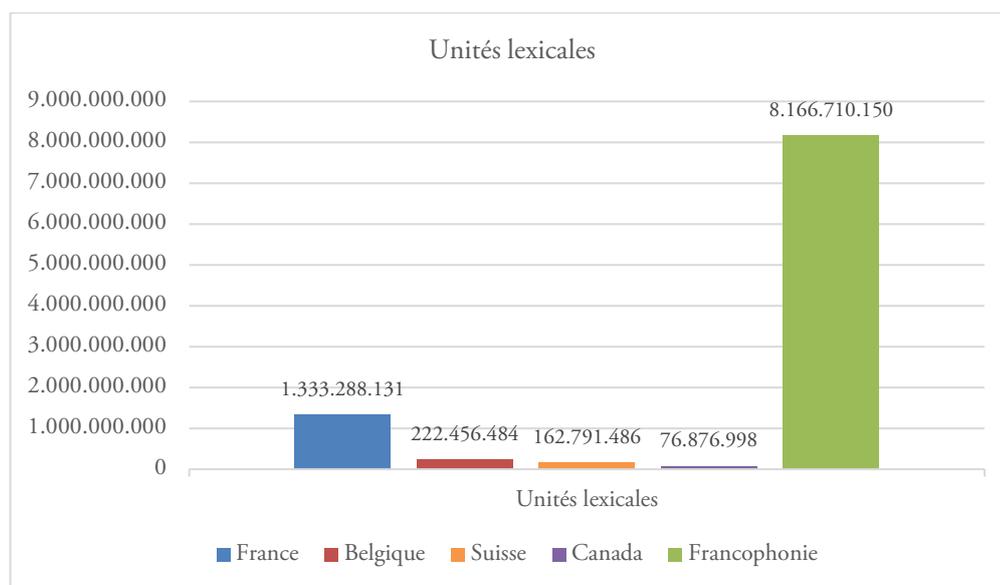


Figure 3. Sous-corpus et unités lexicales¹⁵

7. Analyse du nombre d'occurrences des variantes graphiques dans la presse francophone

L'analyse des données relatives au corpus et aux sous-corpus révèle les éléments suivants : la première série de mots, composée de 35 noms désignés désormais comme « anomalies et emprunts », montre en premier lieu une prédominance de l'ancienne

¹⁵ Précisons que la colonne Francophonie prend en compte le corpus entier *Timestamped JSI web corpus 2014-2021 French*.

orthographe, avec une proportion plus élevée (91,3 %) en Belgique et moins élevée (84,1 %) au Canada (cf. figure 4). Dans les quatre sous-corpus, la majorité des lexèmes apparaissent principalement sous leur ancienne orthographe : c'est le cas pour 29 (ou 30 dans le cas de la presse belge) des 35 lexèmes examinés. Les figures A1 à A4 en annexe mettent en parallèle les pourcentages des graphies prédominantes des 35 lexèmes analysés, offrant ainsi une vue d'ensemble : les anciennes graphies sont représentées en noir tandis que les nouvelles sont en gris.

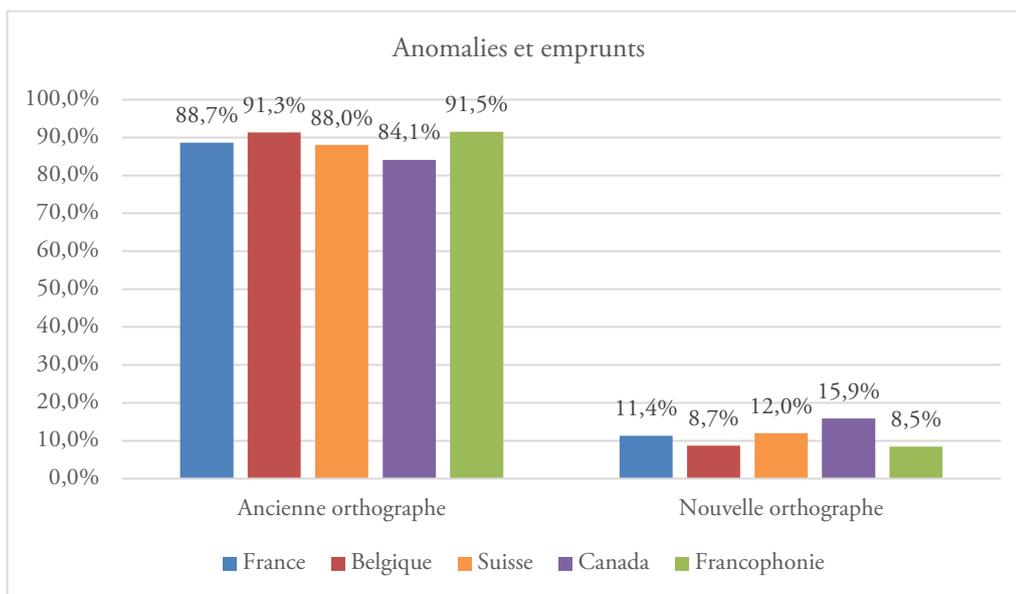


Figure 4. Anomalies et emprunts

La nouvelle orthographe prédomine uniquement dans les six lexèmes suivants : *phantasme* > *fantasme*, *cannette* > *canette*, *shampooing* > *shampoing*, *müesli* > *musli* + *muesli*, *kéfir* > *kéfir* et *yoghourt* > *yogourt* (cf. figure 5). Ces résultats ne sont pas surprenants, car les deux graphies de ces mots étaient déjà attestées dans les dictionnaires avant les dernières rectifications orthographiques, ce qui n'est pas le cas pour certaines autres paires comme *oignon* > *ognon*, *tagliatelles* > *taliatelles* ou *corned-beef* > *cornedbif*. Deux lexèmes, *fantasme* et *kéfir*, se rencontrent presque exclusivement en nouvelle orthographe. Les différences les plus marquantes concernent l'orthographe de la paire *yoghourt* > *yogourt* : tandis que la graphie traditionnelle prédomine dans la presse belge, la presse canadienne ne contient que la graphie rectifiée. Si l'on examine de près les formes rectifiées, on constate que les modifications apportées concernent principalement les simplifications (réductions de consonnes, d'une voyelle et d'un accent) et non les séries désaccordées, notamment les ajouts.

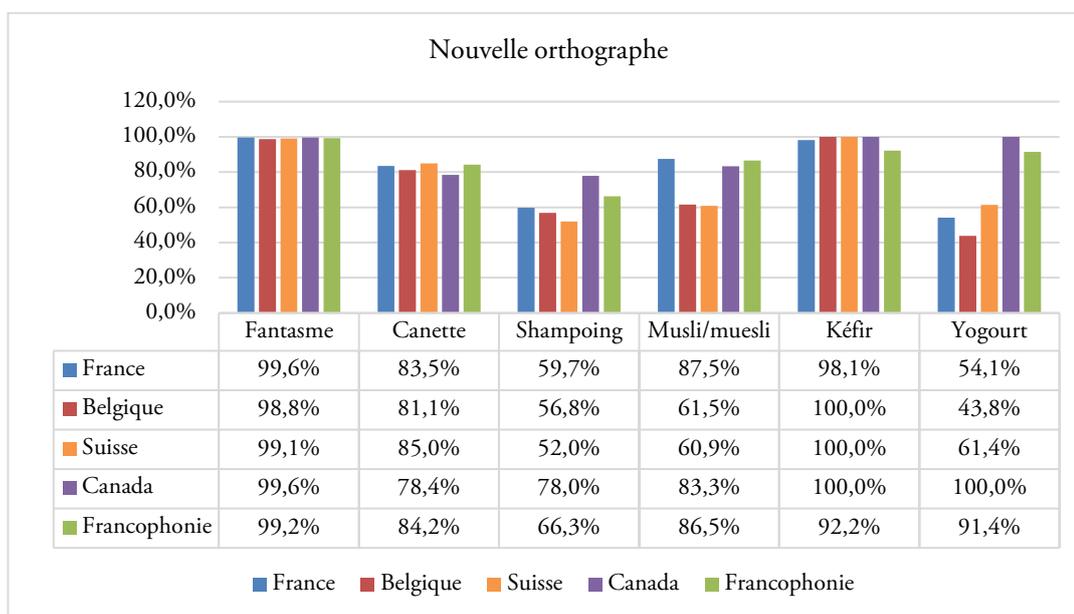


Figure 5. Nouvelle orthographe

Nos recherches révèlent que la variante orthographique *yaourt*, qui est largement utilisée dans la presse francophone, est nettement plus courante que les variantes *yoghourt* et *yogourt* dans la presse française et belge (cf. figure 6). *Yaourt* apparaît 6 211 fois (99 %) dans le sous-corpus de presse française et 477 fois (93,7 %) dans le sous-corpus de presse belge, tandis que *yoghourt* est utilisé seulement 28 fois (0,5 %) dans la presse française et 18 fois (3,5 %) dans la presse belge, et que *yogourt* est trouvé respectivement 33 fois (0,5 %) dans la presse française et 14 fois (2,8 %) dans la presse belge. Bien que la variante *yaourt* soit également plus fréquente que *yoghourt* et *yogourt* dans la presse suisse, l'écart est beaucoup moins marqué. En revanche, *yaourt* est peu employé dans la presse canadienne, avec seulement 36 occurrences (10,2 %). Cette différence par rapport aux autres sous-corpus pourrait s'expliquer par l'influence de l'environnement anglophone, où l'on utilise *yog(h)urt*. La graphie rectifiée *yogourt* est utilisée 318 fois (89,8 %), et la graphie traditionnelle *yoghourt* est absente.

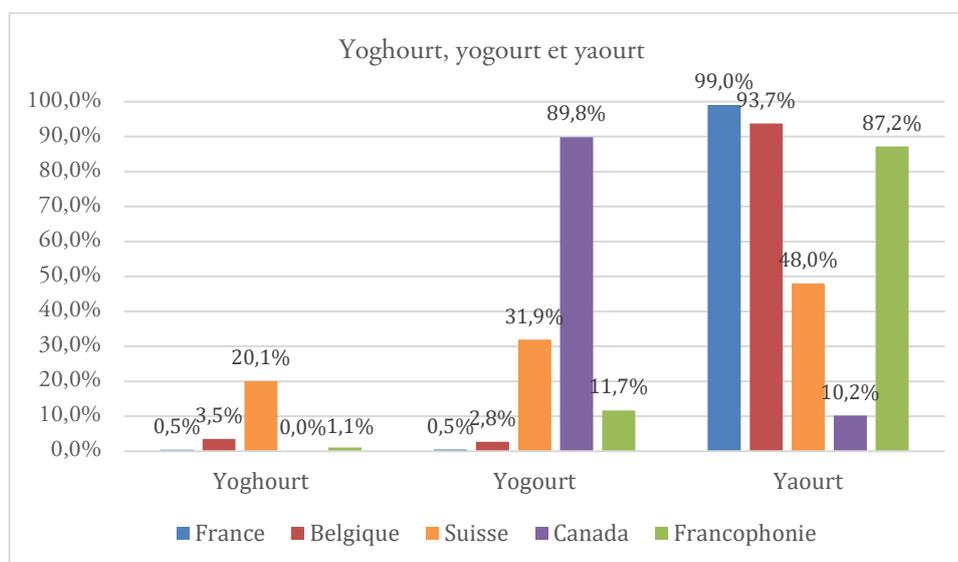


Figure 6. Yoghourt, yogourt et yaourt

De l'autre côté du palmarès, il y a des mots qui gardent presque exclusivement leur ancienne orthographe. Voici les lexèmes qui sont exclusivement écrits selon l'ancienne orthographe :

- dans le corpus entier, y compris tous les sous-corpus : *courbature* > *courbature* et *corned-beef* > *cornedbif*.
- dans la presse française : *garden-party* > *garden-partie* et *saccharine* > *saccarine*.
- dans la presse belge : *thriller* > *thrilleur*, *téléphérique* > *téléférique*, *hooligan* > *houligan*, *tagliatelles* > *taliatelles*, *garden-party* > *garden-partie*, *saccharine* > *saccarine*, *freesia* > *frésia*.
- dans la presse suisse : *shopping* > *shoping*, *thriller* > *thrilleur*, *téléphérique* > *téléférique*, *hooligan* > *houligan*, *eczéma* > *exéma*, *baby-sitter* > *babysitteur*, *corolle* > *corole*, *tagliatelles* > *taliatelles*, *prunellier* > *prunelier*, *saccharine* > *saccarine*, *freesia* > *frésia*.
- dans la presse canadienne : *shopping* > *shoping*, *thriller* > *thrilleur*, *hooligan* > *houligan*, *eczéma* > *exéma*, *baby-sitter* > *babysitteur*, *pogrom* > *pogrome*, *corolle* > *corole*, *tagliatelles* > *taliatelles*, *garden-party* > *garden-partie*, *cabute* > *cabutte*, *prunellier* > *prunelier*, *saccharine* > *saccarine*, *freesia* > *frésia*.

D'autre part, certains mots sont écrits avec les deux orthographe, mais c'est généralement l'ancienne orthographe qui est privilégiée. Les lexèmes suivants sont majoritairement écrits selon l'ancienne orthographe dans les quatre sous-corpus : *oignon* > *ognon*, *chariot* > *charriot*, *leader* > *leadeur*, *diktat* > *dictat*, *cacahuète* > *cacahouète*, *acupuncture* > *acuponcture*, *igloo* > *iglou*, *boom* > *boum*, *bonhomie* > *bonhommie*, *grizzly* > *grizzli*, *nénuphar* > *nénufar*, *spéculoos* > *spéculos*.

Ajoutons que la forme féminine *leadeuse* présente une faible occurrence dans le corpus entier et dans les sous-corpus, et que la forme *babysitteuse*, avec une occurrence très faible, est absente dans trois sous-corpus, et elle n'a qu'une occurrence relevée dans la presse belge.

Les résultats des quatre sous-corpus sont similaires dans une certaine mesure, bien qu'ils ne partagent pas exactement les mêmes caractéristiques. Nous n'avons pas trouvé de lien particulier entre la fréquence d'occurrence des lexèmes et les pratiques orthographiques.

L'ancienne graphie la plus fréquente dans les quatre sous-corpus est *leader*, suivi de *shopping* (BE) ou *thriller* (FR, CH, CA) : *thriller* est très fréquent dans tous les sous-corpus, alors que *shopping* est peu employé au Canada (0,81 fréquence/million contrairement à 12,98 fréquence/million en Belgique), où l'on préfère le terme *magasinage* (4,33 fréquence/million), peu employé dans les trois autres pays. Les nouvelles graphies les plus fréquentes sont *fantasme*, *canette* et, pour le Canada, *yogourt*.

On note que l'ordre des lexèmes par fréquence d'occurrence dans les sous-corpus n'est pas le même. En vérifiant le nombre d'occurrences par million d'unités lexicales, on s'aperçoit que la forme *yogourt* (*yoghourt* étant absent) et les paires *igloo* > *iglou* et *grizzly* > *grizzli* sont plus courants dans la presse canadienne. Voici les données pour ces paires :

- *yoghourt* > *yogourt* (0 et 4,14 au Canada contrairement à 0,02 et 0,02 en France, 0,08 et 0,06 en Belgique et 0,58 et 0,93 en Suisse)
- *igloo* > *iglou* (1,14 et 0,22 au Canada contrairement à 0,54 et 0,02 en France, 0,45 et 0,13 en Belgique et 0,93 et 0,01 en Suisse)
- *grizzly* > *grizzli* (0,99 et 0,36 au Canada contrairement à 0,2 et 0,14 en France, 0,18 et 0,09 en Belgique et 0,26 et 0,2 en Suisse).

Lorsque l'on examine de près les anglicismes, on remarque qu'ils sont largement écrits selon l'ancienne orthographe dans les quatre sous-corpus, allant de 95,6 % en France à 97,7 % en Belgique (cf. figure 7). Il est évident que leur orthographe traditionnelle est maintenue non seulement en Belgique, mais également dans les trois autres pays francophones, tandis que leurs formes rectifiées ne sont pas largement adoptées, à quelques exceptions près comme les formes *shampoing* et *grizzli* (cf. figure 8). *Shampoing* est le seul anglicisme pour lequel la forme rectifiée est préférée à la forme traditionnelle *shampooing*. Notons cependant que c'est absolument l'inverse pour la paire *shopping* > *shoping*. Cette préférence peut s'expliquer par le fait qu'en français, il n'est pas habituel d'utiliser des voyelles doubles comme *oo*, contrairement aux consonnes doubles comme *pp* (par ex. *apport*, *supplément*...).

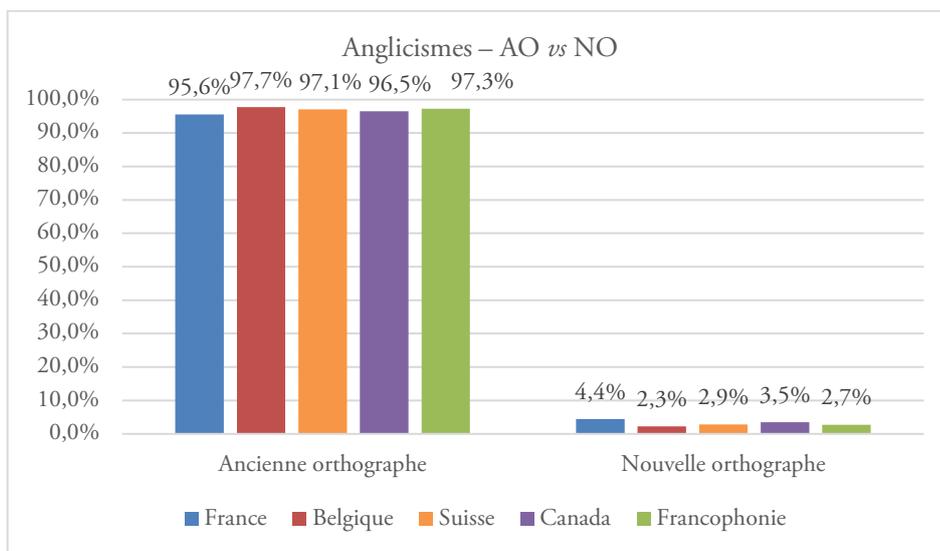


Figure 7. Anglicismes – AO (ancienne orthographe) vs NO (nouvelle orthographe)

La figure 8 met en contraste trois anglicismes dont les formes rectifiées sont les plus utilisées (*leadeur*, *shampoing* et *grizzli*). Pour les autres, les chiffres sont très bas, à l'exception de *boum*, dont les données incluent cependant trois lexèmes différents (nom masculin signifiant « croissance rapide », interjection et nom féminin signifiant « un rassemblement festif de jeunes chez l'un d'entre eux »). En ce qui concerne la collocation *baby boom* > *baby boum*, on remarque une nette préférence pour l'ancienne orthographe (93,5 % en France, 93,3 % en Belgique, 100 % en Suisse et au Canada), plus marquée que pour la paire *boom* > *boum* (66,2 % en France, 80,2 % en Belgique, 76,2 % en Suisse et 80,5 % au Canada).

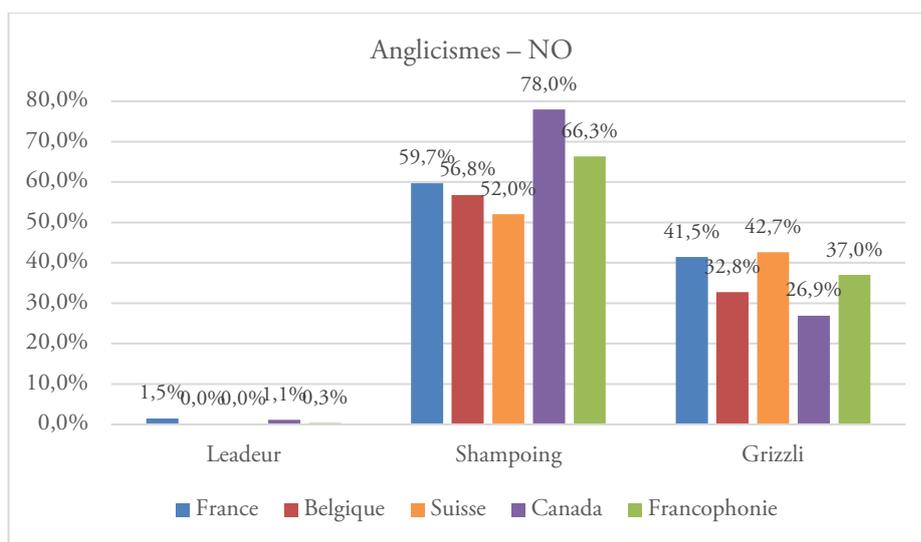


Figure 8. Anglicismes – NO

La figure 9 offre une autre perspective, en se concentrant sur le nombre d'occurrences par million d'unités lexicales. Il en découle que la forme rectifiée *leadeur* (incluant le féminin *leadeuse*), malgré sa faible représentation en pourcentage par rapport à *leader* (1,45 % des occurrences de *leadeur* contre 98,55 % des occurrences de *leader* dans la presse française), n'est pas négligeable étant donné sa fréquence d'emploi élevée.

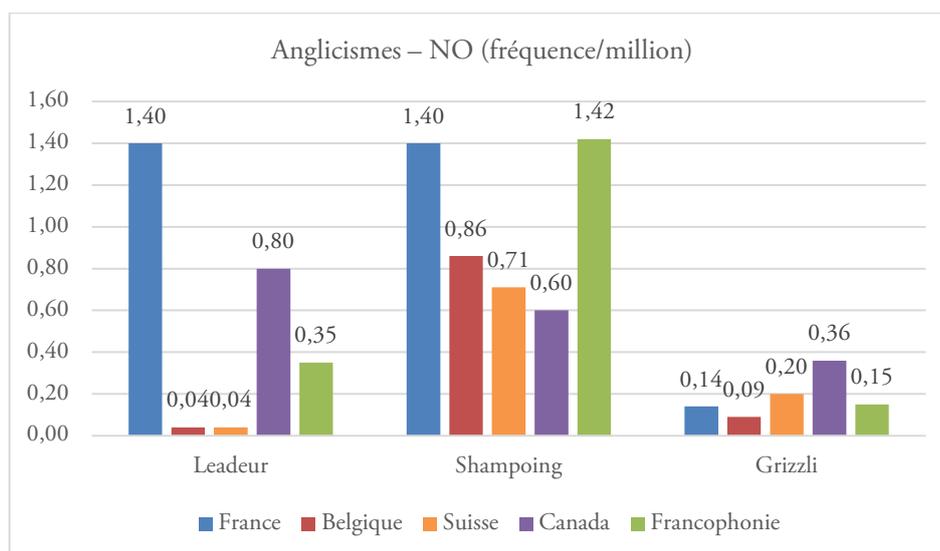


Figure 9. Anglicismes – NO (fréquence/million)

Passons maintenant à la deuxième série de mots portant sur le pluriel des mots composés (pluriel-composés : *les gratte-ciel* > *les gratte-ciels*, *les sans-abri* > *les sans-abris*) et des mots empruntés (pluriel-emprunts : *les matches* > *les matchs*, *les sandwichs* > *les sandwichs*), ainsi que sur la soudure (*pique-nique* > *piquenique*, *porte-monnaie* > *portemonnaie*), la perte de l'accent circonflexe sur le *i* et le *u* quand il ne joue aucun rôle (*boîte* > *boite*, *coût* > *cout*) et l'usage du trait d'union dans les nombres composés (*trois cents* > *trois-cents*, *deux mille* > *deux-mille*). Une fois de plus, nous constatons que l'ancienne orthographe prédomine dans tous les sous-corpus (cf. figure 10), avec la plus forte occurrence en Suisse (95,8 %) et la plus faible en France (81 %).

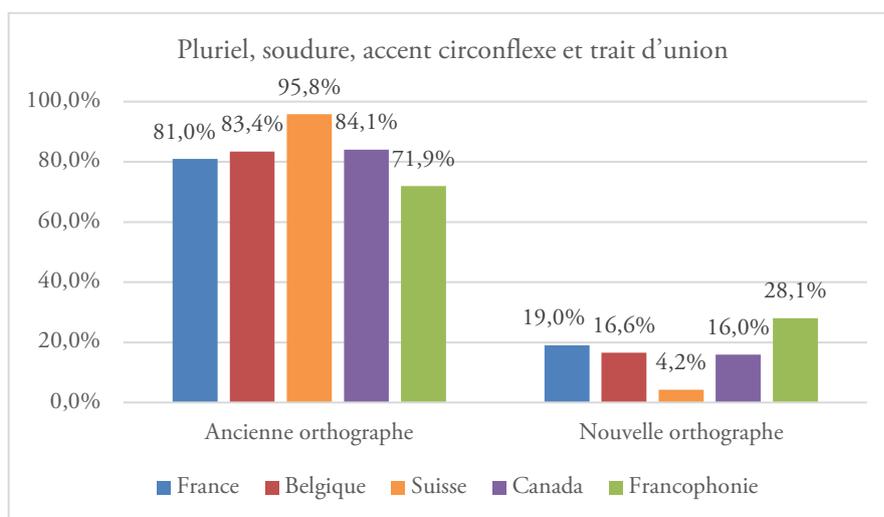


Figure 10. Pluriel, soudure, accent circonflexe et trait d'union

D'un autre point de vue, il est intéressant de noter que la règle de la nouvelle orthographe la plus largement appliquée est le pluriel régulier des mots empruntés, notamment au Canada (93 %), suivie du pluriel régulier des mots composés, également le plus adopté au Canada (21 %) (cf. figure 11). La règle rectifiée la moins mise en œuvre concerne l'introduction du trait d'union dans les nombres composés. Ne serait-il pas plus acceptable pour le grand public de l'enlever ?

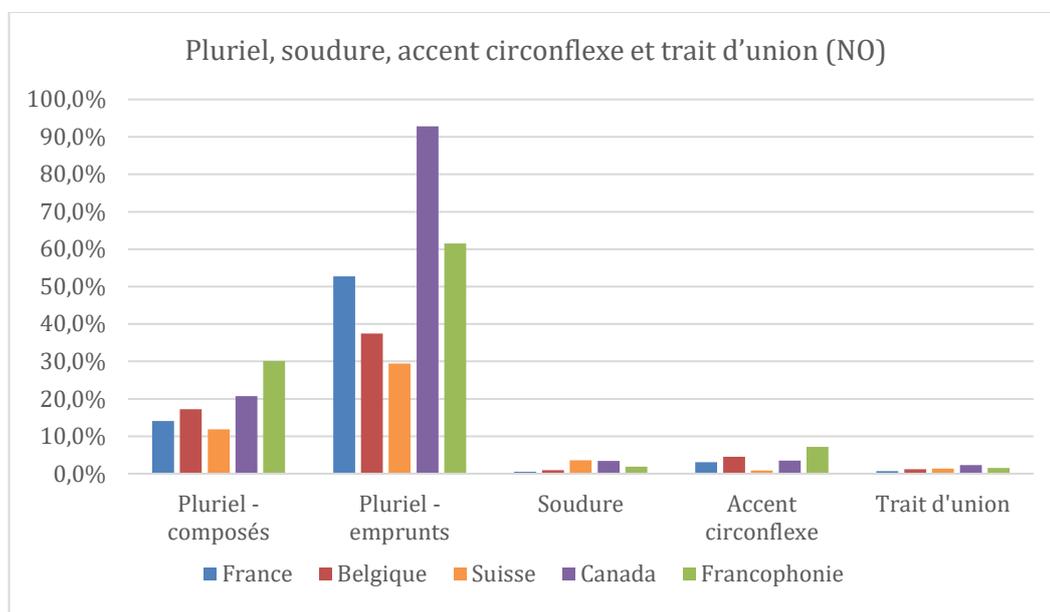


Figure 11. Pluriel, soudure, accent circonflexe et trait d'union (NO)

La figure 12 présente une autre approche en se focalisant sur le nombre d'occurrences par million d'unités lexicales. Il en découle que les nouvelles graphies les plus représentées dans les quatre sous-corpus concernent le pluriel des mots empruntés en

question (*matchs* et *sandwichs*), suivies de la perte de l'accent circonflexe (*boite* et *cout*). La nouvelle graphie *sandwichs* est plus fréquemment utilisée que *sandwiches* en France (66,1 %), au Canada (87,7 %) et dans le corpus entier (67,9 %), tandis qu'elle est équivalente en Suisse (50 %). De même, le pluriel régulier *matchs* est préféré à *matches* au Canada (97,9 %) et dans l'ensemble du corpus (55 %).

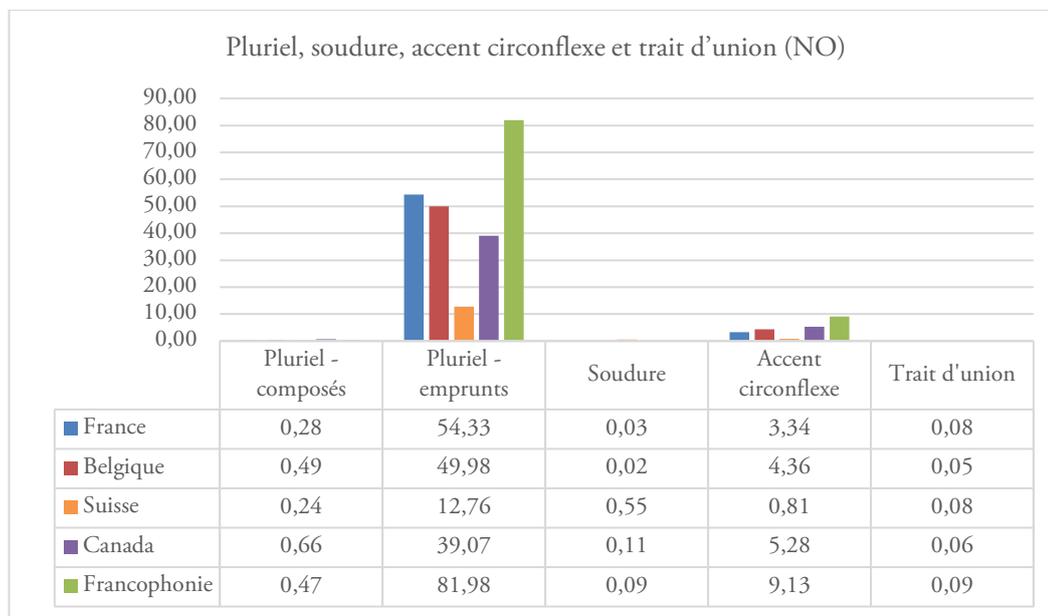


Figure 12. Pluriel, soudure, accent circonflexe et trait d'union (NO) (fréquence/million)

8. En guise de conclusion

L'étude des variantes graphiques des deux séries de mots sélectionnés dans le cadre de ce travail a révélé une disproportionnalité dans l'application de l'ancienne et de la nouvelle orthographe dans la presse francophone. Comme prévu, l'ancienne orthographe est toujours largement répandue dans les articles journalistiques. En ce qui concerne la première série de mots, nous constatons que seulement 8,7 % à 15,9 % des formes concernées dans les sous-corpus analysés sont écrites suivant la nouvelle orthographe : ce pourcentage est le plus bas en Belgique et le plus élevé en Suisse. Côté anglicismes, les pourcentages des nouvelles graphies sont encore plus bas, allant de 2,3 % en Belgique à 4,4 % en France. Les formes rectifiées sont majoritaires dans seulement six (cinq dans le cas de la Belgique) des 35 mots (*phantasme* > *fantasme*, *cannette* > *canette*, *shampooing* > *shampoing*, *müesli* > *musli* + *muesli*, *képhir* > *kéfir* et *yoghourt* > *yogourt*), dont les secondes graphies existent de plus longue date et sont depuis longtemps prônées par les dictionnaires (cf. par exemple *Le Robert*, sd : en ligne). Dans les autres cas, ce sont les graphies traditionnelles qui sont les plus utilisées (29 des 35 lexèmes examinés). D'ailleurs, certains lexèmes, tels que *courbature* > *courbature*, *corned-beef* > *cornedbeef*, *garden-party* > *garden-partie* ou *saccharine* > *saccharine* ne présentent que

la graphie traditionnelle dans les quatre sous-corpus. Nous doutons donc de l'utilité de leurs graphies nouvelles, qui n'ont pas été acceptées par les scripteurs.

Concernant la deuxième série de mots portant sur le pluriel régulier des mots composés et empruntés, la soudure, la perte de l'accent circonflexe sur le *i* et le *u* quand il ne joue aucun rôle et l'usage du trait d'union dans les nombres composés, les résultats ne s'annoncent pas les mêmes et les fluctuations sont plus extrêmes. Le pourcentage des nouvelles graphies est cette fois-ci le plus bas en Suisse où il n'atteint que 4,2 %, et le plus haut en France avec 19 %. La règle de l'orthographe rectifiée la plus appliquée est le pluriel régulier des mots empruntés (*matches* et *sandwichs*), une règle largement adoptée au Canada (93 %). Elle est suivie par le pluriel régulier des mots composés (*les gratte-ciels* et *les sans-abris*), également relativement présente au Canada (21 %). La règle la moins appliquée concerne le trait d'union dans les nombres composés (*trois-cents* et *deux-mille*). Ne serait-il pas plus acceptable pour le grand public de l'annuler ?

Cependant, nous devons ajouter que la presse constitue un secteur qui n'est pas tenu d'appliquer la nouvelle orthographe. De plus, le choix des termes a certainement un impact. Enfin, la presse générale est attachée à l'ancienne orthographe, car elle redoute de perdre des lecteurs, sachant que tout changement peut perturber sa clientèle. Si l'on se penche de plus près sur les nouvelles formes les plus utilisées, on s'aperçoit que les modifications effectuées portent sur les simplifications (réductions) et non sur les séries désaccordées (notamment les ajouts). Par ailleurs, nous n'avons pas observé de corrélation spécifique entre les pratiques orthographiques et la fréquence d'occurrence des mots analysés.

Nous considérons que les journalistes, en tant qu'agents glottopolitiques, ne sont pas totalement libres dans leurs choix et ne peuvent pas décider arbitrairement de l'orthographe à utiliser lors de la rédaction d'articles. Chaque organe de presse a ses propres directives internes. Par exemple, le journal belge *Le Soir* justifie son maintien de l'orthographe traditionnelle en soulignant son importance en tant que média dominant, tout en cherchant à éviter de heurter ses lecteurs et à rester neutre dans les débats linguistiques. Bien que la nouvelle orthographe soit promue par les autorités éducatives en Belgique, elle n'est pas encore largement adoptée. *Le Soir* préfère ne pas l'adopter en raison de la controverse persistante dans le monde francophone, en particulier en France, son voisin proche. Cependant, certaines pratiques nouvelles sont tolérées, telles que l'abandon des accents circonflexes sur certaines formes verbales, notamment parce que les correcteurs orthographiques informatiques les autorisent (par exemple, *il paraît* / *il parait*). La nouvelle orthographe n'est en fait pratiquée au sein du journal *Le Soir* que par sa chroniqueuse linguistique. Le journal suisse la *Tribune de Genève* partage une position similaire, craignant que la plupart des changements n'appauvrissent la richesse linguistique en effaçant l'étymologie des mots, bien que certaines évolutions soient positives. Il maintient également cette position par souci d'alignement, évitant d'appliquer certaines règles et pas d'autres. *Le Temps*, également en Suisse, ne souhaite

pas introduire la nouvelle orthographe dans ses pages, bien qu'elle commence à apparaître dans les manuels scolaires, et il se fie exclusivement au dictionnaire *Le Petit Robert. La Liberté*, également suisse, préfère maintenir l'orthographe traditionnelle pour mieux servir ses lecteurs, car ils la connaissent mieux, et ce journal évite également l'utilisation du langage inclusif pour une lecture plus accessible, car il exclut de fait de nombreux lecteurs¹⁶.

La présente problématique soulève d'autres interrogations qui n'ont pas été abordées dans le cadre de cette étude, telles que l'application d'autres règles de la nouvelle orthographe dans la presse francophone, les directives de rédaction adoptées par les journalistes et les correcteurs en matière d'orthographe ou encore les effets de la scolarisation de la jeune génération selon la nouvelle orthographe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET SITOGRAPHIQUES

- ACADÉMIE FRANÇAISE (sd [1694]) : *Dictionnaire de l'Académie française* (9^e éd.). [en ligne]. URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr>
- CARIGNAN, Isabelle (2017) : « L'enseignement de la nouvelle orthographe ». URL : <https://edu1022.telug.ca/ecriture/lenseignement-de-la-nouvelle-orthographe/la-nouvelle-orthographe-et-les-differents-ministeres-de-leducation-de-la-francophonie>
- CATACH, Nina (1996 [1978]) : *L'orthographe*. Paris, PUF (6^e éd.).
- CONFÉRENCE INTERCANTONALE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE LA SUISSE ROMANDE (2021a) : *Le petit livre d'OR*. URL : https://www.ciip.ch/files/199/Comm_Presse_-CIIP_Evolang/02_Petit-livre-d-OR.pdf
- CONFÉRENCE INTERCANTONALE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE LA SUISSE ROMANDE (2021b) : « La langue française est vivante, son orthographe aussi ». URL : https://www.ciip.ch/files/199/Comm_Presse_CIIP_Evolang/01_CIIP-EVOLANG-CP.pdf
- CONSEIL DE LA LANGUE FRANÇAISE (2008) : *Sept règles pour nous simplifier l'orthographe*. URL : http://www.enseignement.be/index.php?page=23827&do_id=4467
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE LA LANGUE FRANÇAISE (1990) : « Les Rectifications de l'orthographe ». *Journal officiel de la République française*, 100, 3-18. URL : https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/rectifications_-1990.pdf
- CONTANT, Chantal (2009) : *Grand vadémécum de l'orthographe moderne recommandée : cinq millepattes sur un nénufar*. Québec, De Champlain.

¹⁶ Mes remerciements vont à Klára Zajíčková, étudiante en master de Philologie française, qui préparait un mémoire sur la nouvelle orthographe en Belgique sous ma direction, pour avoir contacté les rédactions de ces journaux.

- DEDKOVÁ, Iva (2023) : « Application de l'ancienne et de la nouvelle orthographe dans la presse francophone et française ». *Romanica Olomucensia*, XII, 35(2), 279-297. DOI : <https://doi.org/10.5507/ro.2023.022>
- DISTER, Anne & Hubert NAETS (2020) : « Les Rectifications de l'orthographe en Belgique francophone : de la politique linguistique aux pratiques des écoliers et de la presse ». *Cahiers de praxématique*, 74, 1-16. DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.6569>
- DISTER, Anne ; Claude GRUAZ ; Georges LEGROS ; Michèle LENOBLE-PINSON ; Marie-Louise MOREAU ; Christine PETIT ; Dan VAN RAEMDONCK & Marc WILMET (2009) : *Penser l'orthographe de demain*. Paris, Conseil international de la langue française.
- DUPRIEZ, Dominique (2018 [2009]) : *La nouvelle orthographe en pratique*. Bruxelles, De Boeck / Éditions Duculot (3^e éd.).
- EROFA (ÉTUDES POUR UNE RATIONALISATION DE L'ORTHOGRAPHE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI) (sd). [en ligne]. URL : <http://erofa.free.fr>
- EWIG, Anna (2018), « Le rôle de la presse dans la discussion de la réforme de l'orthographe française ». *Circula : revue d'idéologies linguistiques*, 7, 71-89. DOI : <https://doi.org/10.17118/11143/14495>
- FARID, Georges (2012) : « La nouvelle orthographe, 21 ans plus tard ». *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF 2012*. [en ligne] SHS Web Conferences, 2055-2069. DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/20120100018>
- GEFFROY-KONŠTACKÝ, Danièle *et al.* (2018-2019) : *Le français ENTRE NOUS plus 1-3*. Plzeň, Fraus.
- GREVISSE, Maurice & Andrée GOOSSE (2008) : *Le bon usage*. Bruxelles, De Boeck & Larcier (14^e éd.).
- LA LIBRE BELGIQUE (2023) : « Non à une nouvelle réforme de l'orthographe ». URL : <https://www.lalibre.be/debats/opinions/2023/11/22/non-a-une-nouvelle-reforme-de-lorthographe-RUPGHW5B4RHEDDCS53HZUTDQX4>
- LAROUSSE (sd) : *Dictionnaire de français*. [en ligne]. URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>
- LE DEVOIR (2016) : « La réforme de l'orthographe sème la confusion ». URL : <https://www.ledevoir.com/societe/education/462235/la-reforme-de-l-orthographe-seme-la-confusion-en-france>
- LE MATIN (2021) : « Ognon, paélia, grole, porteclé, ile : voici comment nos enfants écriront ». URL : <https://www.lematin.ch/comment/138243378405>
- LE ROBERT (sd) : *Dico en ligne*. [en ligne]. URL : dictionnaire.lerobert.com
- LE TEMPS (2021) : « Nouvelle orthographe dans les écoles romandes : La complexité du français est arbitraire ». URL : <https://www.letemps.ch/suisse/nouvelle-orthographe-ecoles-romandes-complexite-francais-arbitraire>
- LEGROS, Georges & Marie-Louise MOREAU (2012) : *Orthographe, qui a peur de la réforme ?* Bruxelles, Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles. URL : <https://www.afef.org/orthographe-qui-peur-de-la-reforme-de-georges-legros-et-marie-louise-moreau>

- LENOBLE-PINSON, Michèle (2019) : « L'Académie française et la nouvelle orthographe ». *XLinguae*, 12, 1XL, 1-10. DOI : <https://doi.org/10.18355/XL.2019.12.01XL.01>
- LENOBLE-PINSON, Michèle (2021). « La guerre du nénufar n'a pas eu lieu en Belgique ». *Studia Romanistica*, 21 : 1, 19-31. DOI : <https://doi.org/10.15452/SR.2021.21.0002>
- LEXICAL COMPUTING CZ (sd) : *Timestamped JSI web corpus 2014-2021 French*, dans *Sketch Engine*. [Base de données en ligne]. URL : https://app.sketchengine.eu/#dashboard?corpname=preloaded%2Ffra_jsi_newsfeed_virt
- LEXICAL COMPUTING CZ (sd) : *Sketch Engine*. [Base de données en ligne]. URL : <https://www.sketchengine.eu>
- NOAKES, Talor C. (2020) : « Francophone ». *Encyclopédie canadienne* (sd). [Base de données en ligne]. URL : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/francophone>
- RENOUVO (2012) : *La nouvelle orthographe et l'enseignement : Tout ce que vous devez savoir*. URL : <https://www.renouvo.org/enseignement.pdf>
- SEYMOUR, Philip H. K.; Miko ARO & Jane M. ERSKINE (2003) : « Foundation literacy acquisition in European orthographies ». *British Journal of Psychology*, 94, 143-174. DOI : <https://doi.org/10.1348/000712603321661859>
- SPRENGER-CHAROLLES, Liliane ; Anne ABEILLÉ & Bernard CERQUIGLINI (2024) : *Rationaliser l'orthographe du français pour mieux l'enseigner. Synthèse de la recherche et recommandations*. Paris, Ministère de l'éducation et de la jeunesse & Conseil scientifique de l'éducation nationale.
- UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE (2024) : *Usito*. [en ligne]. URL : <https://usito.usherbrooke.ca/>
- WIKTIONNAIRE (2024) : *Le dictionnaire libre*. [en ligne]. URL : https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d%E2%80%99accueil

ANNEXES

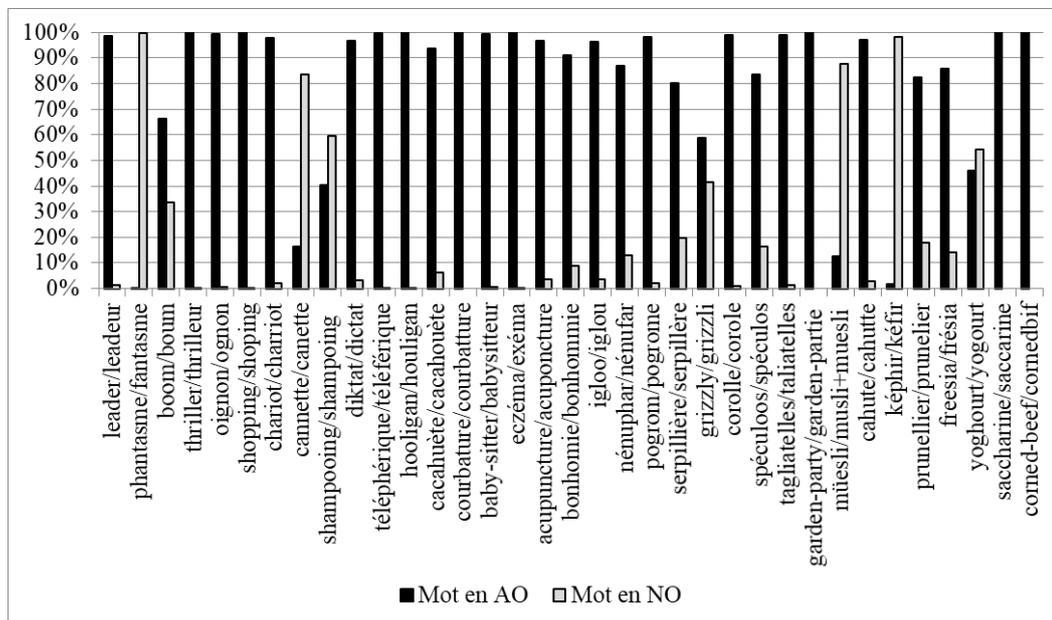


Figure A1. Sous-corpus presse française (2014–2021)

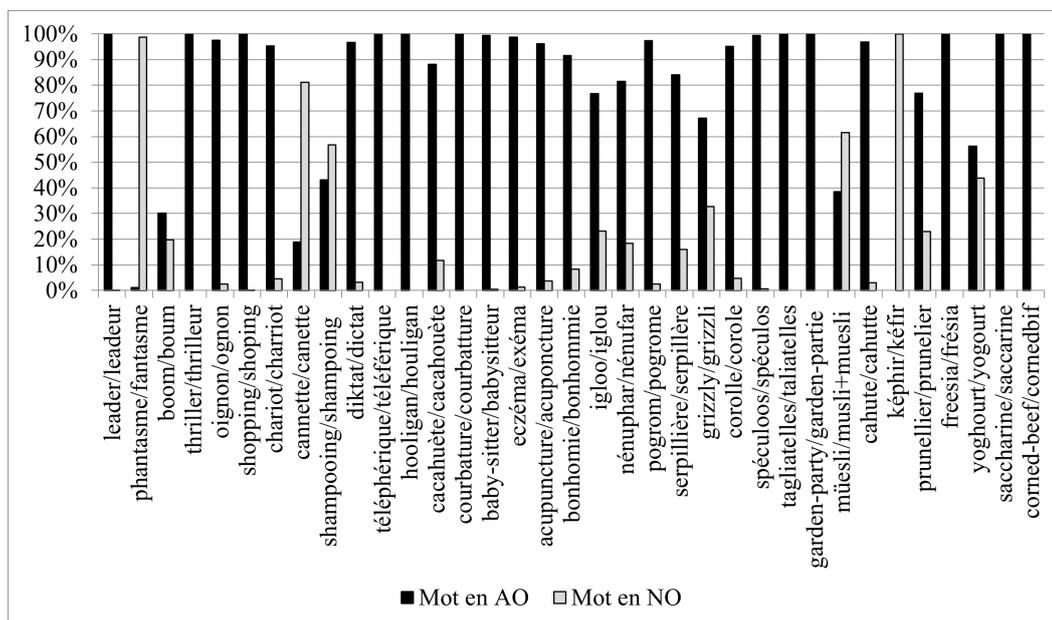


Figure A2. Sous-corpus presse belge francophone (2014–2021)

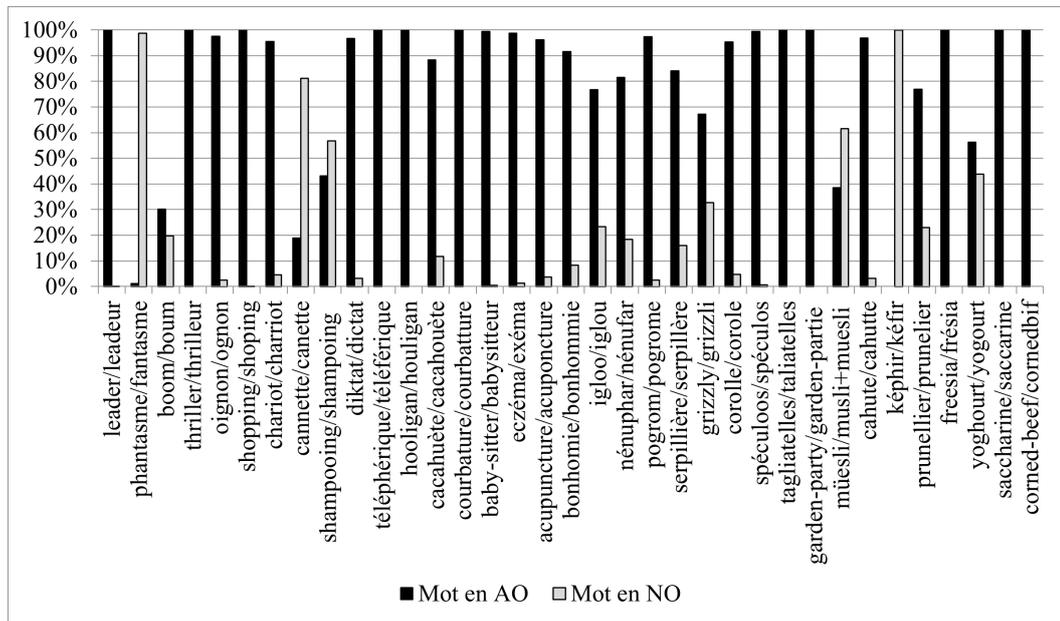


Figure A3. Sous-corpus presse suisse francophone (2014–2021)

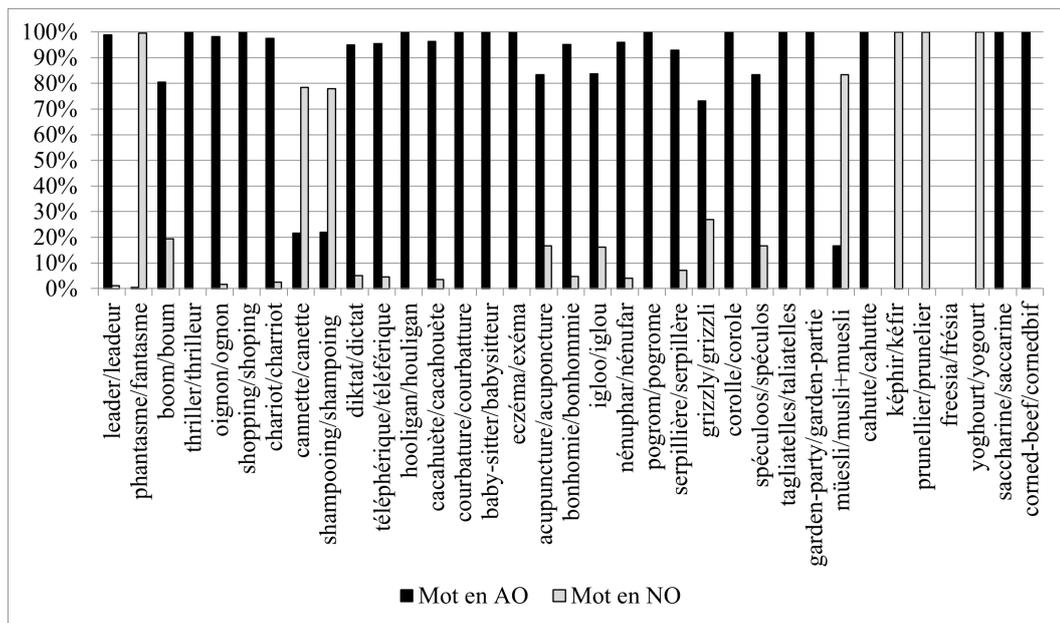


Figure A4. Sous-corpus presse canadienne francophone (2014–2021)

La interculturalidad en Lengua y Lingüística del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada

Marta GARCÍA ROMERO

Universidad de Granada

marttagr@correo.ugr.es

<https://orcid.org/0009-0007-6228-8264>

Ariane RUYFFELAERT

Universidad de Granada

aruyffelaert@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-3874-0832>

Resumen

El artículo realiza un recorrido por las asignaturas de lengua y lingüística francesas en el Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada, a fin de identificar la presencia de la dimensión (inter)cultural. El estudio de una literatura científica y de las guías docentes ha permitido determinar qué tipo de cultura es más trabajada. Este trabajo se basa en los tipos de cultura propuestos por Oliviéri (1996), que funcionan como filtro en la investigación. Así, la cultura antropológica y la cultura globalizante, tal y como las define Oliviéri (1996), son las protagonistas, lo que demuestra que la enseñanza de esta competencia es clave en el crecimiento personal y social del estudiantado.

Palabras clave: competencia cultural e intercultural, francés como lengua extranjera, francofonía, filología francesa.

Résumé

L'article nous montre un parcours à travers les matières de Langue et Linguistique françaises dans les études françaises de l'Université de Grenade, afin d'identifier la présence de la dimension (inter)culturelle. L'étude de la littérature scientifique et des guides pédagogiques a permis de déterminer le type de culture le plus travaillé. Ce travail se base sur les types de culture proposés par Oliviéri (1996), qui servent de filtre dans la recherche. Ainsi, la culture anthropologique et la culture globalisante, telles que définies par Oliviéri (1996), sont les protagonistes, ce qui montre que l'enseignement de cette compétence est essentiel à la croissance personnelle et sociale des étudiants.

Mots clé: compétence (inter)culturelle, français comme langue étrangère, francophonie, Maîtrise (bac+4) en études françaises, philologie française.

Abstract

The article takes us on a journey through the French Language and Linguistics subjects in the Bachelor's Degree in French Studies at the University of Granada, in order to identify the presence of the (inter)cultural dimension. The study of scientific literature and teaching guides enabled us to determine which type of culture is worked on the most. This work is

* Artículo recibido el 24/07/2024, aceptado el 25/11/2024.

based on the types of culture proposed by Oliiviéri (1996), which serve as a filter in the research. Thus, the anthropological culture and the globalizing culture, as defined by Oliiviéri (1996), are the protagonists, showing that teaching this skill is key to students' personal and social growth.

Keywords: (inter)cultural competence, French as a foreign language, Francophonie, Bachelor's Degree in French Studies, French philology.

1. Introducción

1.1. Justificación del estudio

El aprendizaje de una lengua extranjera es como escalar por una cadena desconocida en la que cada eslabón nos mueve de un concepto a otro, haciéndonos avanzar poco a poco, todos enganchados entre sí y de la que dependen todos nuestros sentidos para poder avanzar. Además, es primordial recordar que estas cadenas de las lenguas extranjeras están todas enmarcadas dentro de un concepto genérico: la cultura a la que éstas pertenecen. Ya solo esta premisa podría ser la razón suficiente para lanzarse al estudio de la competencia que desarrolla dicho concepto, la interculturalidad, en el aprendizaje de las lenguas extranjeras, como el francés, su relevancia y su papel dentro de la enseñanza. Cada lengua está encuadrada en una cultura concreta, de la que nace la lengua, en la que se basa la lengua o en la que se entiende la lengua, ya sea a grandes o a pequeños rasgos. No obstante, la importancia de esta competencia no recae solo en el papel de la educación y la formación de alumnos, sino que también cumple un rol fundamental en la inclusión que un país, región o territorio hace de sus forasteros. Según el Instituto Geográfico Nacional del Ministerio de Transportes y Movilidad Sostenible, España tiene un papel fundamental en Europa, no solo por su localización en el mapa, sino porque es un gran territorio de turismo y de acogida de extranjeros. Por esto, «España es el segundo destino turístico del mundo, sólo por detrás de Francia, pero superando a países como Estados Unidos, China, Italia, el Reino Unido y México, que le siguen en orden de importancia» (Instituto Geográfico Nacional, s.f.). Además, ni siquiera es necesario salir de la frontera ibérica para estudiar el gran peso histórico y lingüístico que España posee en sus tierras, con una gran variedad y convivencia de lenguas y dialectos. Esta condición y, cada vez más, el peso de un mundo globalizado y descentralizado hace de la competencia intercultural en las escuelas, institutos y educación superior una de las habilidades básicas y primordiales a adquirir por el alumnado. Así lo especifica también, en su preámbulo, la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación: «La educación para el desarrollo sostenible y para la ciudadanía mundial incluye la educación para la paz y los derechos humanos, la comprensión internacional y la educación intercultural».

Dicho esto, se concretará la investigación¹ sobre dicha competencia y se centrará en el rol que juega la interculturalidad en el Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada y en el aprendizaje de la lengua francesa como lengua extranjera.

1.2. Marco teórico

Puesto que se estudiará el concepto de interculturalidad en el dominio académico, el *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer* (CECR) de 2001 será el primer punto de referencia, ya que es el que siembra las bases en las metodologías, actividades y perspectivas de la enseñanza de lenguas extranjeras en Europa.

Primeramente, el CECR (2001) prioriza la competencia pluricultural y plurilingüe como fundamentales en los principios de la construcción curricular, «qui entraîne la différenciation des objectifs d'apprentissage des langues [...] pour lui permettre de faire face aux problèmes de communication que pose la vie dans une Europe multilingue et multiculturelle» (Conseil de l'Europe, 2001: 6).

Es decir, la concepción de la cultura, así como de la multiculturalidad que podemos adquirir o, simplemente, encontrarnos en el camino, es uno de los principales temas que se deben tener en cuenta a la hora de estudiar una lengua extranjera. Además, es primordial recordar también que ya se comienza a estudiar esa lengua extranjera desde la base de otra cultura y otra lengua maternas. Por esto, la segunda lengua aprendida pasaría a formar parte de esta identidad primera que nos proporciona la lengua materna y que, con el paso del tiempo y del aprendizaje, enriquece y se transforma culturalmente. El CECR, que promueve la concepción del alumnado como actores sociales que «dirigen» su propio aprendizaje, afirma que:

En tant qu'acteur social, chaque individu établit des relations avec un nombre toujours croissant de groupes sociaux qui se chevauchent et qui, tous ensemble, définissent une identité. Dans une approche interculturelle, un objectif essentiel de l'enseignement des langues est de favoriser le développement harmonieux de la personnalité de l'apprenant et de son identité en réponse à l'expérience enrichissante de l'altérité en matière de langue et de culture. Il revient aux enseignants et aux apprenants eux-mêmes

¹ Este estudio se ha desarrollado en el marco de los Proyectos de Innovación y Buenas Prácticas Docentes del Plan FIDO UGR (PID nº 22-139) y del Plan Academia UGR (PID nº 24-226) de la Unidad de Calidad, Innovación Docente y Prospectiva de la Universidad de Granada, y del Proyecto de Investigación Precompetitivo para Jóvenes Investigadores (nº PPJIA2020.07) del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada. Por último, Marta García Romero fue financiada por el Programa de Becas de Colaboración en Departamentos universitarios (convocatoria 2022/23) del Ministerio español de Educación, Formación Profesional y Deportes.

de construire une personnalité saine et équilibrée à partir des éléments variés qui la composeront (Conseil de l'Europe, 2001: 9).

Por esta razón, el CECR (Conseil de l'Europe, 2001: 11) propone un *approche plurilingue* en la enseñanza de las lenguas extranjeras, con el que se promueve la convivencia y el respeto de las diferentes lenguas y culturas que se encuentren dentro de cada uno y de toda una comunidad concreta.

Sin embargo, lo que verdaderamente se está buscando con esta investigación es el paso del plurilingüismo al pluriculturalismo, ya que «La langue n'est pas seulement une donnée essentielle de la culture, c'est aussi un moyen d'accès aux manifestations de la culture» (Conseil de l'Europe, 2001: 12). En otras palabras, lengua y cultura no son compartimentos diferenciados, sino que una favorece el entendimiento de la otra, es una pareja indisoluble del proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera. Así, este documento propone las cuatro grandes competencias generales que todo futuro interlocutor de una lengua extranjera debe adquirir a lo largo de su aprendizaje: *savoirs, savoir-faire, savoir-être y savoir-apprendre* (Conseil de l'Europe, 2001: 82). En todas estas competencias, el peso de la cultura y de lo intercultural recae sobre cualquier otro dominio lingüístico, siendo valorados aspectos como: la cultura general; el saber sociocultural como la vida cotidiana, las condiciones de vida, las relaciones interpersonales, los valores, las creencias y las actitudes, el lenguaje corporal, el saber-vivir o las convenciones sociales, los comportamientos rituales; la toma de consciencia intercultural; las aptitudes sociales, de la vida cotidiana, de las profesiones, del tiempo libre; las motivaciones, los estilos cognitivos, etc. (Conseil de l'Europe, 2001: 82-86).

Años más tarde, el *Volume Complémentaire avec de nouveaux descripteurs* del *Cadre Européen Commun de Référence pour les langues* aparece en 2018 para actualizar, completar y desarrollar elementos claves del CECR (2001), especialmente los que permiten profundizar en las actividades comunicativas centradas en un enfoque plurilingüe. Respecto a la competencia intercultural, en este *Volume Complémentaire* (2018) se nos presenta por primera vez una escala gradual con nuevos descriptores, como «exploiter un répertoire pluriculturel», «compréhension plurilingue» o «exploiter un répertoire plurilingue», que mide las aptitudes pluriculturales desarrolladas por el hablante, o que se deberían alcanzar, según el nivel de lengua extranjera que este posea (Conseil de l'Europe, 2018: 164-169).

Por otro lado, el *Libro Blanco de Título de Grado en Estudios en el ámbito de la lengua, literatura, cultura y civilización* de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (2006) nos proporciona, entre otros, los perfiles profesionales de los titulados en estudios de Filología, señalando entre estos la «Mediación lingüística e intercultural» (ANECA, 2006: 251) como una de las posibles vías laborales al finalizar los estudios de grado en lengua extranjera. Esta cuestión se comentará más adelante, cuando se recopilen todos los resultados y, seguidamente, las conclusiones del estudio llevado a cabo.

También, uno de los apartados del *Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural* «Vivir juntos con igual dignidad» (2008) dedica una pequeña parte a informar de la gran dimensión que conforma la educación superior en la competencia intercultural y la importancia de dichas instituciones y etapas vitales para la formación y adquisición de dicha competencia:

Las instituciones de educación superior desempeñan un papel importante en el fomento del diálogo intercultural [...] como actores en la sociedad y como foros para el diálogo intercultural. [...] La universidad tiene un enorme potencial para generar «intelectuales interculturales» que participen activamente en la vida pública (Conseil de l'Europe, 2008: 37).

Asimismo, merece mencionarse también el *Libro Blanco de educación intercultural* publicado por la Secretaría para la Igualdad de la Comisión Ejecutiva Confederal de la Unión General de Trabajadores y la Secretaría de Políticas Sociales de la Federación de Trabajadores de la Enseñanza, en 2010, que propone como uno de sus ejes centrales la necesidad de la formación del profesorado en interculturalidad. Dicho esto, es impensable la transmisión al alumnado de cierta competencia si por la parte del docente no existe formación o conocimiento alguno. El profesorado tiene la obligación, entonces, de ser al mismo tiempo alumno y docente. Formarse para formar.

De este último documento dividido en 50 propuestas políticas, educativas y administrativas sólo se señalan tres de ellas que forman también las bases de este artículo, así como la motivación y la inspiración de dicha investigación sobre la competencia intercultural. Éstas son:

La propuesta número 8, «Promover y fomentar la educación intercultural como un eje fundamental de la formación del profesorado», y la número 13, «Evaluar la actuación de los centros educativos y el profesorado en relación con la inclusividad y la interculturalidad», de Fernando Trujillo Sáez, donde se afirma que, para formar en multiculturalidad, se necesitan docentes formados en ella y con conocimientos sobre esta competencia para poder pasarlos a otras generaciones de alumnado. Por esto, confiesa que «precisamente la educación intercultural es la respuesta educativa profesional al reto de la multiculturalidad» (Trujillo Sáez, 2010: 52) y pone de manifiesto la importancia del papel de la interculturalidad en la evolución y progreso dentro de las aulas. Además, Trujillo Sáez (2010: 66) afirma que «la interculturalidad es una respuesta educativa - también social o política» que va más allá del aula, formando y educando en alcances inimaginables, fuera de las fronteras didácticas. Ésta es también la línea que Mercè Bernaus sigue en su propuesta número 31, «Fomentar la concienciación plurilingüe y pluricultural entre el profesorado y el alumnado como instrumento de cohesión social». La autora trata la competencia intercultural desde una perspectiva sociológica y confía en la creación de mundos interconectados, basados en la tolerancia y en la diversidad, inculcadas y cultivadas en el centro escolar: «El objetivo de construir

una sociedad cohesionada y abierta, fundamentada en los valores democráticos, necesita un modelo escolar y educativo integrador, basado en la convivencia y el respeto por la diversidad y con capacidad para crear condiciones para la igualdad» (Bernaus, 2010: 119).

La preocupación actual sobre esta competencia, el diálogo intercultural y todo aquello que lo rodea es también una de las principales para el Consejo de Europa que publicó varias Guías relacionadas con la interculturalidad, entre las que destacamos aquella del 2002, *Développer la dimension interculturelle dans l'enseignement des langues. Une introduction pratique à l'usage des enseignants*, y la del 2016, *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*. Además, en su página web oficial publica su *Nouvelle Recommandation CM/Rec (2022)1 et exposé des motifs – L'importance de l'éducation plurilingue et interculturelle pour une culture de la démocratie* en la que confirma que :

Le bon fonctionnement de toute démocratie dépend de l'inclusion et de l'intégration sociales qui, à leur tour, dépendent de la compréhension, du respect et de l'engagement à l'égard de la diversité linguistique et culturelle. Le Conseil de l'Europe préconise l'éducation plurilingue et interculturelle en tant que moyen d'atteindre ces objectifs (Conseil d'Europe, 2023).

También es una preocupación para el *Cadre de référence pour les approches plurielles*, CARAP (2012), que se dedica a formar a los alumnos y estudiantes en plurilingüismo e interculturalidad en todas las disciplinas y materias (Martín Quatremare, Ruyffelaert, Suso López & Valdés Melguizo, 2022: 26). Asimismo, instituciones como la UNESCO presentan su «Proyecto piloto de formación intercultural con participación de 42 países», un método basado en la garantía de la paz y de la cohesión social (UNESCO, 2022).

Finalmente, el estudio detallado de la competencia intercultural en el Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada se apoya en el número especial «Cultures, culture...» de la revista *Recherches et applications. Le français dans le monde* de 1996. Este aspecto se explicará en el apartado Metodología.

2. Objetivos

Teniendo en cuenta que esta investigación se ha basado en las asignaturas de las ramas de lengua y lingüística francesas del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada y en la presencia de la mención a la interculturalidad en las guías docentes, este proyecto se propone alcanzar, de manera general, los objetivos siguientes:

- Objetivo general: determinar la presencia de la cultura y de la interculturalidad en las guías docentes.
- Objetivo específico 1: comprobar el grado de integración de esta competencia en las materias seleccionadas.

- Objetivo específico 2: determinar qué asignaturas destacan en esta competencia y por qué.
- Objetivo específico 3: averiguar qué tipo de cultura es el más trabajado.
- Objetivo específico 4: clasificar la materia tratada en las asignaturas seleccionadas según los tres tipos de cultura de Oliviéri (1996).

3. Metodología

Definido el objetivo general, es necesario concretar la metodología y los caminos que se han tomado para alcanzarlo. Es importante recordar que el estudio se ha realizado a través de la observación de las guías docentes, disponibles en la página web del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada, del curso 2022-2023, únicamente de las asignaturas de las ramas de lengua y lingüística francesas, obligatorias y optativas, de los cuatro cursos (Universidad de Granada, s.f.a). Asimismo, se ha utilizado la Memoria verificada del Grado en Estudios Franceses por la Universidad de Granada en la que se recogen las distintas competencias empleadas en el estudio (2020).

La metodología se compone entonces de una consulta de repositorios de información para obtener el cuerpo de referencias bibliográficas, para el marco teórico, y documentos oficiales del plan de estudios, para la descripción de la presencia de la dimensión (inter)cultural en sus guías docentes, lo que ha permitido sustentar de manera sólida el estudio realizado.

Se ha contabilizado un total de 21 asignaturas, entre las que se encuentran:

ASIGNATURA	CURSO	CARÁCTER	ECTS
Lengua Francesa I B1	1º	OBL	6
Lengua Francesa II B1	1º	OBL	6
Lengua Francesa III B2	1º	OBL	6
Lengua Francesa IV B2	1º	OBL	6
Estrategias de Comunicación en Lengua Francesa	2º	OBL	6
Lengua Francesa V B2+	2º	OBL	6
Estudios Monográficos de Lingüística Francesa	2º	OPT	6
Fonética y Fonología Francesas	2º	OBL	6
Lengua Francesa VI B2+	2º	OBL	6
Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos I	3º	OBL	6
Lengua Francesa VII C1	3º	OBL	6
Lengua Francesa en Contexto Profesional	3º	OBL	6
Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses I	3º	OBL	6
Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos II	3º	OPT	6
Lengua Francesa VIII C1	3º	OPT	6
Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses II	3º	OBL	6
Lengua Francesa IX C1+	4º	OBL	6

ASIGNATURA	CURSO	CARÁCTER	ECTS
Lengua Francesa X C1+	4º	OPT	6
El Francés como Lengua Extranjera: Enfoques y Métodos de Enseñanza	4º	OPT	6
Francés Como Lengua Extranjera y Nuevas Tecnologías	4º	OPT	6
Historia, Lengua y Sociedad	4º	OBL	6

Tabla 1. Asignaturas del Grado en Estudios Franceses de las ramas de lengua y lingüística francesas

Como base, se utilizó una metodología con métodos cualitativos, a partir de un plan de estudios concreto de la Universidad de Granada, utilizando la técnica del análisis de documentos. Además, se ha consultado una literatura científica en la que, a través de diferentes documentos oficiales del plan de estudios, se ha podido obtener resultados propios y sacar conclusiones. Recopilando la información pertinente para la investigación, se ha llegado hasta el artículo «La culture cultivée et ses métamorphoses» de Oliviéri (1996). Partiendo de sus tres niveles de representación de la cultura, se distingue el rango o el modelo de cultura que se encuentra en las asignaturas de dicho Grado: *la culture cultivée*, relacionada con el arte, la literatura o similares, *la culture anthropologique*, ligada a la sociología, la política, la historia, la geografía o el multilingüismo, y *la culture globalisante*, que abarca aspectos como los modos de vida y de pensamiento, los rituales sociales, los valores de un país, etc. (Oliviéri, 1996: 9). A raíz de esta exposición, se ha podido encasillar cada asignatura en un tipo de cultura concreto y, su vez, examinar las virtudes y las carencias que caracterizan a cada una.

Llegados a este punto, es primordial definir cuáles son los aspectos destacables dentro de la interculturalidad en el estudio del francés como lengua extranjera y la respectiva lengua materna del estudiante, en este caso y en su mayoría, el español. Será entonces importante aclarar que no sólo se tendrán en cuenta los tres niveles de cultura de Oliviéri (1996), sino también la manera en la que las asignaturas seleccionadas del grado trabajan otros aspectos definidos como:

- La interculturalidad en la comparación de Francia y el francés estándar con el país y la lengua de origen.
- La interculturalidad en la comparación de Francia y el francés estándar con otros países francófonos.
- La interculturalidad en la comparación del francés estándar de Francia y otros tipos de francés o acentos dentro del hexágono.
- La interculturalidad de lo francófono con el resto de las culturas.
- La interculturalidad en los países francófonos.

3.1. Descripción del Grado en Estudios Franceses

Antes de exponer los resultados, es fundamental describir brevemente el Grado en Estudios Franceses como objeto de este estudio.

Según el *Libro Blanco del Título de Grado en Estudios en el ámbito de la Lengua, Literatura, Cultura y Civilización* (2006) de la ANECA, el Grado en Estudios Franceses se encuentra en veinte universidades españolas, siendo las siguientes: Universidad de Alicante (Grado en Estudios Franceses), Universidad Autónoma de Barcelona (a partir del curso 2023-2024 Grado en Filología y Cultura Francesas), Universidad Autónoma de Madrid (Grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas), Universidad de Barcelona (Grado de Estudios Franceses, en extinción), Universidad de Cádiz (Grado en Estudios Franceses), Universidad de Castilla-La Mancha (Grado en Lenguas y Literaturas Modernas: Francés e Inglés), Universidad Complutense de Madrid (Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas), Universidad de Extremadura (Grado en Lenguas y Literaturas Modernas – Francés), Universidad de Granada (Grado en Estudios Franceses), Universidad de La Laguna (Grado en Estudios Francófonos Aplicados), Universidad de Lleida (Doble Grado en Lenguas Aplicadas y Traducción - Filología Hispánica), Universidad de Murcia (Grado en Estudios Franceses), Universidad de Oviedo (Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas), Universidad del País Vasco (Grado en Filología: Filología Francesa), Universidad de Salamanca (Grado en Estudios Franceses), Universidad de Santiago de Compostela (Grado en Lenguas y Literaturas Modernas: mención Lengua y literatura francesas), Universidad de Sevilla (Grado en Estudios Franceses), Universidad de Valencia (Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas), Universidad de Valladolid (Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas) y Universidad de Zaragoza (Grado en Lenguas Modernas).

Como se puede comprobar, este tipo de Grado no guarda la misma denominación en todas las universidades donde se presenta, además de no estar siempre limitado a los Estudios Franceses, sino que algunas incluyen otros estudios en la misma titulación.

El Grado en Estudios Franceses impartido por la Universidad de Granada está dividido en cuatro cursos. Se trata de una carrera universitaria de 60 créditos ECTS anuales, con un total de 240 ECTS. Durante estos cuatro años, el estudiantado de la antiguamente llamada Licenciatura en Filología Francesa opta por unas cincuenta asignaturas en total en todo el grado, entre troncales, obligatorias y optativas, excluyendo el Trabajo Fin de Grado (Universidad de Granada, s.f.a).

El Grado está subdividido a su vez en cuatro ramas indisociables de la filología: la rama de lengua francesa, la rama de literatura francesa, la rama de lingüística francesa y la rama de historia y cultura francesas. Como bien se ha definido en el estudio, esta investigación sobre la competencia intercultural se centró en las ramas de Lengua y Lingüística francesas. Dentro de las 21 asignaturas seleccionadas, se comentarán las 16 que han permitido indagar en dicha competencia y recabar la información necesaria para la compleción del proyecto realizado.

4. Resultados

4.1. Datos generales de la investigación

La base de este estudio se funda en la observación de las guías docentes de las asignaturas relacionadas con la rama de lengua y lingüística francesas del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada, así como la presencia y, por tanto, el desarrollo de la competencia (inter)cultural en estos estudiantes universitarios.

Se observó un total de 21 asignaturas, mencionadas anteriormente en la metodología, de dicho Grado, de las que solo 16 han sido seleccionadas para examinar y sacar conclusiones sobre la interculturalidad y el trascurso de ésta en cada materia.

ASIGNATURA	CURSO	CARÁCTER	ECTS
Lengua Francesa I B1	1º	OBL	6
Lengua Francesa II B1	1º	OBL	6
Lengua Francesa III B2	1º	OBL	6
Lengua Francesa IV B2	1º	OBL	6
Estrategias de Comunicación en Lengua Francesa	2º	OBL	6
Lengua Francesa V B2+	2º	OBL	6
Estudios Monográficos de Lingüística Francesa	2º	OPT	6
Fonética y Fonología Francesas	2º	OBL	6
Lengua Francesa VI B2+	2º	OBL	6
Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos I	3º	OBL	6
Lengua Francesa VII C1	3º	OBL	6
Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos II	3º	OPT	6
Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses II	3º	OBL	6
Lengua Francesa IX C1+	4º	OBL	6
El Francés como Lengua Extranjera: enfoques y métodos de la enseñanza	4º	OPT	6
Historia, Lengua y Sociedad	4º	OBL	6

Tabla 2. Asignaturas utilizadas en el estudio de la interculturalidad

Las cinco asignaturas restantes² no se incluyeron en la investigación, puesto que no se observó la presencia de temas relacionados con los tipos de cultura estudiados.

De manera global, las veintiuna asignaturas del Grado examinadas coinciden en varios apartados de sus guías docentes en la manera en la que definen la competencia intercultural y el uso de esta. Los apartados en los que nos hemos fijado para encontrar estas coincidencias son: las competencias generales, las competencias específicas, el temario teórico-práctico, la descripción de contenidos, los resultados de aprendizaje y los objetivos (Universidad de Granada, s.f.a). A pesar de que las guías docentes han sido

² Lengua Francesa en Contexto Profesional, Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses I, Lengua Francesa VIII C1 (optativa), Lengua Francesa X C1+ (optativa), Francés como Lengua Extranjera y Nuevas Tecnologías (optativa).

leídas y examinadas al completo, es principalmente en las competencias específicas y en el temario teórico-práctico donde se observaron puntos muy específicos y comunes, como:

- a) Identificar, analizar e interpretar datos socioculturales transmitidos por la lengua extranjera (CE103) (Memoria verificada, 2020).
- b) Saber comparar la lengua materna con la lengua francesa (CE040) (Memoria verificada, 2020).
- c) Conocer la pragmática de la comunicación, las convenciones que rigen las relaciones interpersonales (comportamientos rituales, ceremonias, celebraciones, códigos de cortesía verbal y no verbal, convenciones y tabúes relativos al comportamiento social, relaciones de poder que se establecen en la comunicación...) y sus principios de estudio (CE015) (Memoria verificada, 2020).
- d) Relativizar la propia perspectiva cultural y el propio sistema de valores culturales; distanciándose de las actitudes convencionales en cuanto a la diferencia cultural y superando prejuicios y estereotipos (CE067) (Memoria verificada, 2020).
- e) Utilizar adecuadamente marcadores lingüísticos de relaciones sociales, en función de los parámetros de la situación de comunicación (relaciones interpersonales, representaciones mutuas, dimensión espacio-temporal, etc.): fórmulas de tratamiento, saludos, fórmulas de presentación, etc. (CE039) (Memoria verificada, 2020).
- f) Relacionar entre sí la cultura de origen y la cultura extranjera desarrollando actitudes de apertura hacia nuevas experiencias, otras personas, ideas, pueblos, sociedades y culturas (CE068) (Memoria verificada, 2020).

La literatura científica permitió comprender que la interculturalidad es una competencia fundamental en la programación de las asignaturas y de los estudios de los universitarios de dicho grado. Para ello, se necesitan docentes formados en este tema y expertos en estrategias pedagógicas que permitan traspasar estos conocimientos a su alumnado.

Actualmente, se tiene cada vez más en cuenta este aspecto, sobre todo en los estudios relacionados con las lenguas o las culturas extranjeras. Lo intercultural es inherente a la lengua que se estudia en las aulas: sin cultura no hay entendimiento posible de esa lengua. La cultura es entonces la historia, la literatura, la política, la geografía, el arte o la sociedad que envuelve la lengua y en la que ésta se desarrolla y evoluciona con el tiempo. Esto hace de la interculturalidad una competencia única en la formación del estudiante, no sólo a nivel académico, sino también a nivel personal. La intercultu-

alidad es principal en el aprendizaje de las lenguas extranjeras, pero también en el acercamiento que ésta proporciona entre las personas que la desarrollan y la adquieren.

4.2. Clasificación y tipos de cultura según Oliviéri (1996) en las asignaturas del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada

4.2.1. Los tres niveles de cultura según Oliviéri

En el año 1996, la revista francófona *Recherches et applications. Le français dans le monde*, dedicada a la enseñanza de la lengua francesa como lengua extranjera, publicó un número especial titulado «Cultures, culture...». Esta publicación, cuyo propósito es tratar aquellos temas relacionados con la didáctica del francés que plantean una cuestión de interés para la enseñanza y/o aprendizaje de esta lengua, se ocupa en este número de la problemática de la cultura en la adquisición de una lengua extranjera (*Le français dans le monde*, s.f.).

Dejando a un lado la magnitud de dicho número y los numerosos autores participantes³, nos centraremos más bien en el artículo de Oliviéri (1996), titulado «La culture cultivée et ses métamorphoses». En él Oliviéri define y describe brevemente tres niveles de cultura que podríamos aplicar e interiorizar en el estudio de una lengua extranjera:

Nous reprendrons volontiers le schéma habituel qui distingue trois niveaux:

- Une conception restreinte de la culture, le plus souvent limitée aux seuls domaines de la littérature et des beaux-arts (avec une préférence pour la peinture et la musique), que l'on désigne parfois sous l'expression [...] de « culture cultivée » [...].
- Une conception élargie qui ajoute la prise en compte des réalités sociologiques, politiques, historiques, géographiques, etc. et qui a longtemps été confondue avec l'enseignement de la « civilisation ».
- Une conception globalisante, [...] qui intègre aux données précédentes les modes de vie et de pensée, les comportements langagiers, les rites sociaux. [...] C'est pourtant cette conception démagogique du tout culturel qui prévalut dans la plupart des médias audiovisuels ou encore dans une organisation internationale comme l'Unesco où l'on préfère une conception large dans laquelle chacun se retrouve et qui correspond à une vocation d'universalité (Oliviéri, 1996: 9).

³ Gabriel Beis, Denis Bertrand, Henri Besse, Robert Bouchard, Daniel Coste, Francis Debyser, Jean-Marie Gautherot, Henri Holec, Gilbert Léoutre, Richard Lescure, Simonne Lieutaud, Claude Oliviéri, Roger Pilhion, Anne Rebérioux, André Reboulet, Jean-Pierre Voisin, Georges Zask.

El autor marca una diferencia entre la cultura cultivada, la cultura antropológica y la cultura globalizante, respectivamente, y muestra así las diferentes vías por las que se puede introducir al estudiantado en el aprendizaje íntegro de la cultura extranjera.

4.2.2. Estudio y clasificación por cursos de las asignaturas seleccionadas según su nivel de cultura

4.2.2.1. Primer curso

Las guías docentes de las asignaturas estudiadas han sido las de Lengua Francesa I B1, Lengua Francesa II B1, Lengua Francesa III B2 y Lengua Francesa IV B2. En estas materias, sobre todo en las dos primeras, se parte de la base del francés estándar, el primer nivel inicial en el aprendizaje de una lengua extranjera. Por consiguiente, los estudiantes del grado trabajan la lengua francesa desde su acento estándar y su pronunciación clara, evitando el uso muy idiomático de ésta, tal y como indican muchas de las guías docentes. En las asignaturas de Lengua Francesa III B2 y de Lengua Francesa IV B2 se le añade una pequeña pincelada a esta estandarización de la lengua gracias a la aparición de las variedades diatópicas y diastráticas del francés, así como un acercamiento a la francofonía actual y su historia, cultura y manifestaciones artísticas culturales, a lo que la *culture anthropologique* y a la *culture cultivée* se refieren. Además, en estas últimas materias de lengua francesa aumenta el trabajo de la *culture globalisante* gracias a la aparición de la competencia sociolingüística en la que se trabajan algunos aspectos como las normas sociales y las reglas de cortesía, o las relaciones entre las distintas generaciones, sexos, estatus o grupos sociales.

4.2.2.2. Segundo curso

En este segundo año, aparecen dos asignaturas llamadas Estrategias de la Comunicación en Lengua Francesa y Lengua Francesa V B2+ que introducen por primera vez en esta rama del grado la opción de lectura de una obra literaria de los siglos XX o XXI. Esta intención de completar los aprendizajes gramaticales y troncales de la lengua con la literatura podría enmarcarse en la *culture cultivée*. Por otro lado, otra de las asignaturas que encontramos en este punto es Estudios Monográficos de la Lingüística Francesa, que parece de las más completas en lo que a interculturalidad se refiere. Además, es la primera materia que nos presenta una vía diferente a la de la lengua estándar del francés, tratando asuntos como el proceso de estandarización de la lengua francesa, los diferentes acentos y dialectos - como el jargón, el argot o el *verlan* - o la diglosia y la glotofobia que encontramos dentro del francés del Hexágono. Estas ampliaciones se podrían encajar dentro de la *culture anthropologique* de Oliviéri (1996). Respecto a la francofonía, en los estudios de esta materia encontraremos el acercamiento a las políticas lingüísticas de países francófonos como Bélgica, Canadá, Luxemburgo, Marruecos o Suiza. Además, ésta va a expandir sus fronteras, algo que ya se empezó a hacer en las lenguas de nivel B2, pero ahora de una manera más amplia y concreta, saliendo del mundo francófono y tratando temas como la cultura occidental, la árabe y la asiática,

así como los malentendidos culturales. Finalmente, nos encontramos ante la asignatura de Fonética y Fonología Francesas que introduce como novedad las variaciones articulatorias respecto al francés estándar, sumándose así al camino innovador que empezó Estudios Monográficos de la Lingüística Francesa, ambas vías pertenecientes a la *culture anthropologique*.

4.2.2.3 Tercer curso

Se nos presentan las asignaturas de Gramática Contrastiva de la Lengua Francesa I (obligatoria), Lengua Francesa VII C1, Gramática Contrastiva de la Lengua Francesa II (optativa) y Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses II. En la primera de las nombradas, de carácter obligatorio, se siguen estudiando aspectos como las diferencias de registro y variedades lingüísticas, el argot, la manera de hablar de los jóvenes, la forma de comunicación en los países francófonos fuera de Francia - regionalismos y expresiones idiomáticas -, las diferencias socioculturales y sociolingüísticas, la ironía, el humor, lo afectivo de la lengua, las frases hechas o los refranes. El lado intercultural destaca por encima de muchas de las asignaturas del grado, dedicando una gran parte de su programación a este aspecto, que se puede encajar en la *culture anthropologique* y en la *culture globalisante*. Con Lengua Francesa VII C1 está presente la *culture anthropologique* ya que se tratan temas como los clichés, los prejuicios y los estereotipos, los problemas de integración y de las relaciones humanas, además de conocer los contrastes entre expresiones y palabras que puedan resultar similares en la lengua materna y extranjera. La comparación entre ambas lenguas se expande con la asignatura Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos II, de carácter optativo, en el que se trabajan las diferencias léxico-semánticas como neologismos, préstamos, calcos, polisemia, sinonimia, colocaciones o expresiones idiomáticas, las diferencias pragmáticas como las adecuaciones culturales, las fórmulas rutinarias o la problemática del nombre propio, las convenciones normativas como las reglas ortotipográficas, los galicismos, los falsos amigos, los barbarismos o los vulgarismos, y el conocimiento de las referencias culturales para evitar disfuncionamientos comunicacionales o malentendidos. Finalmente, la materia de Lingüística Francesa y Análisis de Textos Franceses II añade como novedad la reproducción de películas, relativo a la *culture cultivée*, donde se emplee una cantidad considerable de argot o lenguaje coloquial y de expresiones idiomáticas; la apreciación de cambios de registro y la capacidad de seguir un discurso extenso incluso cuando no está claramente estructurado.

4.2.2.4. Cuarto curso

Sólo son tres las asignaturas que desarrollan la interculturalidad, pero de una manera muy significativa, poniendo así el broche final al Grado. Lengua Francesa IX C1+ reconoce dicha competencia como competencia específica en la que se trabajan temas muy novedosos como: aspectos de la vida cotidiana en los países francófonos, sucesos, el sistema escolar en Francia y sus respectivos problemas, desafíos y metas; la

organización política de Francia; los problemas del mundo contemporáneo: emigraciones, ecología, calentamiento global..., que podríamos enmarcar dentro de la *culture anthropologique*; cuestiones de la sociedad actual: vientres de alquiler, transhumanismo, revolución digital, igualdad de género, ideas y valores sobre instituciones políticas, derechos humanos, inmigración, que se relacionan más bien con la *culture globalisante*, o Europa en el mundo actual: cultura, personajes, patrimonio literario y artístico, personalidades, manifestaciones culturales... pertenecientes a la *culture cultivée*. Por otro lado, la optativa Francés como Lengua Extranjera: enfoques y métodos de Enseñanza se acerca mucho al lado cultural en sus objetivos, sobre todo al que nos ofrece la *culture globalisante*, ya que indaga en temáticas como: «Cumplir el papel de intermediario cultural entre la cultura propia y la cultura extranjera y abordar con eficacia los malentendidos interculturales y las situaciones conflictivas» (CE066) (Memoria verificada, 2020: 118).

Para terminar, la asignatura de Historia, Lengua y Sociedad completa la titulación tratando puntos interculturales cruciales como conocer las instituciones y las características geográficas, medioambientales, demográficas, económicas y políticas de los países de habla francesa, relativos a la *culture anthropologique*; y conocer las estrategias para establecer contacto con personas de otras culturas, superar prejuicios, desarrollar actitudes de apertura hacia nuevas experiencias, otras personas, ideas, pueblos, sociedades y culturas, desarrollar la riqueza pluricultural, plurirreligiosa y multiétnica, y conocer la riqueza del francés «no-estándar», que nos acercan a la *culture globalisante*. Una vez más, vuelven a ser protagonistas en el trabajo y desarrollo de las materias la *culture anthropologique* y la *culture globalisante*, destacando con creces en la recta final del grado.

5. Discusión

Teniendo en cuenta la comparación precedente de dichas asignaturas con la clasificación del concepto de cultura de Olivieri (1996), los resultados más destacables son los siguientes:

De las 21 asignaturas examinadas, cabe destacar que las grandes protagonistas en las guías docentes han sido la *culture anthropologique* y la *culture globalisante*, con un 100% de aparición en todas las asignaturas seleccionadas. Estas asignaturas son ricas en conocimientos políticos, geográficos y sociológicos del francés y sus territorios y también en el estudio de ritos sociales. Sin embargo, no se permite lo suficiente el contacto con otras culturas no francófonas. Este acercamiento a otras culturas diferentes de la francesa o las francófonas es limitado en casi todas las materias.

En lo que concierne a la *culture cultivée*, es importante recordar la gran diferencia de desarrollo de ésta respecto a las otras dos, siendo la más escasa en su trabajo dentro de las asignaturas de las ramas de lengua y lingüística francesa. Aun así, diez materias la tienen en cuenta, un 47,6% del total. Es fundamental aclarar también que las áreas que alcanza dicha cultura son trabajadas por las materias pertenecientes a las ramas de literatura francesa e historia y cultura francesas, que no se han tratado en este

proyecto. Sin embargo, cuando hablamos de competencia intercultural en la descripción de una asignatura como competencia existente, trabajada e interiorizada por los alumnos, se debe tener en cuenta la magnitud que ésta alcanza y lo que representa. Lo intercultural abarca grandes conceptos que, si se deciden trabajar, merecen ser trabajados todos. El CECR (2001) añade que aprender cultura promueve la convivencia y el respeto, algo que se defiende también en el *Libro Blanco de educación intercultural* (2010): mundos interconectados donde la integración, la convivencia, la diversidad y la igualdad son las bases de nuestra sociedad. Asimismo, la cultura nos enriquece en todos sus sentidos, rellena todos los huecos que cualquier otro conocimiento no alcanza y, por eso, es fundamental en el currículo de los estudiantes. Para ello, como Fernando Trujillo Sáez afirma en sus propuestas del *Libro Blanco de educación intercultural* (2010), necesitamos docentes formados y concienciados en la competencia intercultural. No solo que la conozcan y la manejen, sino que crean en ella. Posiblemente, éste sea el mayor desafío que encontramos de cara a la interculturalidad: la incredulidad que desprenden los conocimientos en lengua o en lingüística de que la cultura –ya sea cultivada, antropológica o globalizante– sirva de apoyo en sus contenidos (Argaud, 2021; Martín Quatremare, Ruyffelaert, Suso López & Valdés Melguizo, 2022: 36-37; Martín Quatremare, Valdés Melguizo & Ruyffelaert, 2023: 39).

En esta investigación preliminar se ha llevado a cabo un estudio de las guías docentes, pero no se ha realizado ningún cuestionario para corroborar o para complementar los datos con los que el profesorado podría completar sus guías docentes. En otras investigaciones relacionadas, como la de «*Interculturalité et interdidacticité dans la relation enseignement-apprentissage en didactique des langues-cultures*» (2005) de Christian Puren, se subraya la importancia de realizar cuestionarios con entrevistas individuales, lo que permite obtener resultados cualitativos relevantes. Este método podría ser utilizado en estudios futuros para añadir otro enfoque a la investigación.

A modo de resumen, tras un análisis de los resultados anteriores surgen algunas propuestas para el Grado en Estudios Franceses y su concreción curricular. Por un lado, se resalta la escasez de la mención explícita de lecturas, literarias o no, en las guías docentes de las asignaturas de las ramas de lengua y de lingüística. La inclusión de la lectura puede servir para fomentar la competencia de comprensión lectora, así como la capacidad de análisis de las obras en forma, fondo y contexto, con estudios literarios, lingüísticos o narratológicos, y también el desarrollo de la competencia intercultural (Martín Quatremare, Ruyffelaert, Suso López & Valdés Melguizo, 2022: 37). Esta propuesta no solo ayudaría a fomentar la interdisciplinariedad de las asignaturas del grado, sino también a reforzar esta competencia en los futuros opositores. Se podría aunar los trabajos de la lengua con los trabajos de la literatura; no oponerlas y enfrenarlas, sino demostrar que una no es sin la otra.

Por otro lado, otro de los aspectos más destacados de esta investigación ha sido el acercamiento más real a la competencia intercultural en las asignaturas optativas.

Para ello, se recomienda la información al estudiantado de esta posibilidad⁴. Los grados universitarios pertenecen a estudios superiores que preparan al estudiantado para el mundo profesional y laboral. Por ende, uno de los aspectos que más se debería tener en cuenta a la hora de programar el currículo universitario debería ser el de estas salidas profesionales. Dos de los caminos más directos que se encuentran al acabar el grado son el de la investigación o el de la docencia, siendo este último el más demandado por los graduados y graduadas en Estudios Franceses (Defrance, Shams & Ruyffelaert, 2025).

Para alcanzar un puesto de trabajo como futuros docentes, es necesario pasar antes por el Máster Universitario en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas (MAES) estudios en los que, en sólo un curso académico, se prepara en contenidos, metodologías, principios pedagógicos y técnicas de enseñanza, con módulos genéricos y específicos como:

MÓDULO	ASIGNATURA	ECTS
Módulo genérico (12 ECTS) obligatorio	Aprendizaje y desarrollo de la personalidad	4
	Procesos y contextos educativos	4
	Sociedad, familia y educación	4
Módulo específico (24 ECTS) obligatorio	Aprendizaje y enseñanza de las materias correspondientes a la especialidad	12
	Complementos para la formación disciplinar	6
	Innovación docente e iniciación a la investigación educativa	6
Módulo de libre disposición (8 ECTS) obligatorio	A elegir solo 2 de entre:	
	Atención a la diversidad y multiculturalidad	4
	Atención a estudiantes con necesidades educativas especiales	4
	Hacia una cultura para la paz	4
	Educación para la igualdad	4
	Organización y gestión de centros educativos	4
Módulo prácticum (16 ECTS) obligatorio	Prácticas externas	10
	Trabajo fin de máster	6

Tabla 3. Módulos y asignaturas en el MAES con Especialidad Lengua extranjera, Itinerario: francés

Esta información se puede consultar en la página web oficial del Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas de la Universidad de Granada (Universidad de Granada, s.f.b). Resulta un periodo de formación y asimilación de contenidos con el que, con tan solo seis semanas de prácticas externas, ya se podría saltar al siguiente nivel: participar en las oposiciones. La Junta de Andalucía presenta en su página web modelos de

⁴ Estas asignaturas optativas podrían ser: Estudios Monográficos de Lingüística francesa o Gramática Contrastiva Hispano-Francesa y Estudio Contrastivo de Textos II.

exámenes de oposición a profesor de secundaria de convocatorias anteriores. Gracias a esto, se puede saber que una de las pruebas que se evalúan para Francés Lengua Extranjera, además de la realización y defensa de una programación didáctica y del desarrollo de un tema teórico, es la práctica y análisis de un texto literario (Junta de Andalucía, s.f.).

Teniendo en cuenta estas preferencias profesionales del alumnado del Grado en Estudios Franceses, corroboradas en un estudio reciente sobre las salidas profesionales de los egresados desde el 2010 (Defrance, Shams & Ruyffelaert, 2025) y, además, de aquello que se evalúa en las pruebas de oposición en Andalucía, cabe destacar que es fundamental la formación de los estudiantes en crítica, reflexión y análisis literarios. La competencia intercultural se hace hueco en estas pruebas en las que la comprensión lectora, la consciencia literaria, el análisis de fondo y forma de un texto o el conocimiento de la literatura francesa o francófona a través de los siglos son protagonistas, así como decisivas para pasar o no a la siguiente fase. Además, en lo que se refiere a la interculturalidad como salida profesional, el *Libro Blanco de Título de Grado en Estudios en el ámbito de la lengua, literatura, cultura y civilización* (2006) de la ANECA señala la «Mediación lingüística e intercultural» como una de las vías laborales propuestas al finalizar los grados de Filología.

En otras palabras, la formación en estos grandes caminos elegidos por los estudiantes del grado al finalizar sus estudios podría ser incentivada en las asignaturas del grado para ayudar al alumnado a sentirse más preparado de cara al futuro laboral (Defrance, Shams & Ruyffelaert, 2025).

6. Conclusión

Como conclusión final, cabe destacar que, finalmente, el objetivo general, así como los específicos mencionados al inicio de este proyecto han sido alcanzados: se logró conocer la presencia de tres tipos de cultura en las asignaturas seleccionadas del Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada, gracias al estudio de las guías docentes; se comprobó el nivel de integración de esta competencia en dichas asignaturas a través de tablas con la ayuda de las guías docentes y se destacaron aquellas que resaltan; se descubrió el tipo de cultura más trabajado, según Oliviéri (1996), junto con su clasificación correspondiente; y se estudió la influencia de la interculturalidad en el futuro profesional de los estudiantes.

Una de las limitaciones que puede presentar este proyecto es la de no haber indagado en la presencia de los tipos de cultura en las asignaturas de las ramas de literatura e historia y cultura francesas. No obstante, ésta podría ser una continuación de esta investigación en el Grado en Estudios Franceses de la Universidad de Granada, que daría pie a la comparación entre todas sus ramas y a la obtención de resultados y conclusiones más amplios.

Finalmente, el estudio sobre la competencia intercultural ha demostrado que el desarrollo de esta competencia es clave en el proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera, además de ser primordial para formar a alumnos concienciados con el mundo que les rodea, con la sociedad que les pertenece y con la diversidad cultural que convive con nosotros. Como dice Bernaus (2010, 119): «El objetivo [es] construir una sociedad cohesionada y abierta, fundamentada en los valores democráticos, [que] necesita un modelo escolar y educativo integrador, basado en la convivencia y el respeto por la diversidad y con capacidad para crear condiciones para la igualdad».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANECA (2006): *Libro Blanco: Título de Grado en estudios en el ámbito de la lengua, literatura, cultura y civilización*. Madrid, Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación.
- ARGAUD, Evelyne (2021): *Le fait culturel en classe de FLE*. París, Hachette Français Langue Étrangère.
- BEACCO, Jean-Claude; Michael BYRAM; Marisa CAVALLI; Daniel COSTE; Mirjam EGLI CUE-NAT; Francis GOULLIER & Johanna PANTHIER (2016): *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*. Estrasburgo, Conseil de l'Europe.
- BERNAUS, Mercè (2010): «Fomentar la concienciación plurilingüe y pluricultural entre el profesorado y el alumnado como instrumento de cohesión social», in Colectivo Yedra (ed.), *Libro Blanco de Educación Intercultural*. Madrid, UGT, 119-121.
- BYRAM, Michael; Bella GRIBKOVA & Hugh STARKEY (2002): *Développer la dimension interculturelle dans l'enseignement des langues. Une introduction pratique à l'usage des enseignants*. Estrasburgo, Conseil de l'Europe.
- CANDELIER, Michel [coord.] (2007): *Un Cadre de Référence pour les Approches Plurielles des Langues et des Cultures – CARAP*. Graz, Centre Européen pour les Langues Vivantes. URL: <https://carap.ecml.at/Accueil/tabid/3577/language/fr-FR/Default.aspx>.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2001): *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues: apprendre, enseigner, évaluer*. Estrasburgo, Didier.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2018): *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues: apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire avec de nouveaux descripteurs*. Estrasburgo, Didier.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2023): *Nouvelle Recommandation CM/Rec(2022)1 et exposé des motifs. L'importance de l'éducation plurilingue et interculturelle pour une culture de la démocratie*. URL: <https://www.coe.int/fr/web/education/-/nouvelle-recommandation-cm/rec-2022-1-et-expos%C3%A9-des-motifs>.
- CONSEIL DE L'EUROPE (7 mayo 2008): *Libro Blanco sobre el Diálogo Intercultural. «Vivir juntos con igual dignidad»*. Estrasburgo, Consejo de Europa.

- DEFRANCE, Charlotte; Maryam SHAMS & Ariane RUYFFELAERT (2025 [en prensa]): «Professional outcomes of University of Granada's French studies bachelor's graduates, post-Bologna process: A preliminary study». *Porta Linguarum*, 43. DOI: <https://doi.org/10.30827/portalin.vi43.28013>.
- INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL (s.f.): *El turismo en España*. Madrid, Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda urbana. URL: https://www.ign.es/espmat/turismo_bach.htm.
- JUNTA DE ANDALUCÍA (s.f.): «Modelos convocatorias anteriores», in Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional. URL: <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portals/web/educacion-permanente/pruebas-obtencion-graduado-eso/modelos>.
- LE FRANÇAIS DANS LE MONDE (s.f.): *FDLM: Le français dans le monde*. URL: <https://www.fdlm.org>.
- LEY ORGÁNICA 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Madrid, Ministerio de Educación.
- MARTÍN QUATREMARE, Fanny; Ariane RUYFFELAERT; Javier SUSO LÓPEZ & Irene VALDÉS MELGUIZO (2022): «Compétence culturelle/interculturelle et approche par compétences en classe de FLE.», in Mohammed Amine Belkacem & Errime Khadraoui (dir.), *L'approche par les compétences au Supérieur : regards croisés*. Batna, Université Batna, 26-44.
- MARTÍN QUATREMARE, Fanny; Irene VALDÉS MELGUIZO & Ariane RUYFFELAERT (2023): «Les représentations culturelles à travers les exemples des manuels de FLE pour un public hispanophone au XX^e siècle (1970-1999)». *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 69. DOI: <https://doi.org/10.4000/dhfles.9988>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DEL GOBIERNO DE ESPAÑA (2020): Memoria verificada del Grado en Estudios Franceses por la Universidad de Granada. URL: https://filosofiayletras.ugr.es/sites/centros/filosofiayletras/public/inline-files/memoria_verificacion/memoria_verificada_277_franceses_2020.pdf.
- OLIVIÉRI, Claude (1996): «La culture cultivée et ses métamorphoses». *Le français dans le monde. Recherche et applications. Cultures, culture...*, 19, 8-18.
- PUREN, Christian (2005): «Interculturalité et interdidacticité dans la relation enseignement-apprentissage en didactique des langues-cultures». *Revue de didactologie des langues-cultures et de lexiculurologie*, 4, 491-512.
- TRUJILLO SÁEZ, Fernando (2010): «Promover y fomentar la educación intercultural como un eje fundamental de la formación del profesorado», in Secretaría para la Igualdad de la Comisión Ejecutiva Confederal de UGT y Secretaría de Políticas Sociales de la Federación de Trabajadores de la Enseñanza (FETE-UGT), *Libro Blanco de Educación Intercultural*, 52-53. Madrid, UGT.
- UNESCO (1 marzo 2022): *Proyecto piloto de formación intercultural con participación de 42 países*. URL: <https://www.unesco.org/es/articulos/proyecto-piloto-de-formacion-intercultural-con-participacion-de-42-paises>.

UNIVERSIDAD DE GRANADA (s.f.a): Plan de Estudios del Grado en Estudios Franceses. URL: <https://grados.ugr.es/franceses/pages/infoacademica/estudios>.

UNIVERSIDAD DE GRANADA (s.f.b): Plan de Estudios y guías docentes. Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas. URL: <https://masteres.ugr.es/profesorado/docencia/plan-de-estudios>.

Gammes fréquentielles optimales : Indices de progression en perception exolingue

Patricia LOPEZ-GARCIA

Universitat de València

patricia.lopez-garcia@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-8790-770X>

Resumen

La investigación forma parte de un estudio longitudinal que compara los procesos de percepción de sujetos trilingües catalanohablantes (L₀ catalán, L₁ castellano y L₂ francés) y estudiantes universitarios de FLE. La identificación de las gamas frecuenciales optimales consideradas como puntos de referencia de categorías fonéticas de un sistema lingüístico de los dos grupos permite comparar sus espacios perceptivos y determinar si la variable «tiempo de exposición a la lengua» puede incidir en la percepción de los estudiantes y ayudarles a aproximarse al modelo perceptivo del sujeto trilingüe catalanoparlante. El análisis experimental, basado en la comparación de dichas gamas optimales de los dos grupos a lo largo de dos años, sugiere que éstas podrían considerarse marcadores de progreso lingüístico.

Palabras clave: plurilingüismo, exposición, FLE, aprendizaje, lengua meta

Résumé

La recherche s'inscrit dans le cadre d'une étude longitudinale comparant les processus de perception de sujets trilingues catalanophones (L₀ catalan, L₁ castillan et L₂ français) et d'étudiants universitaires de FLE. L'identification des gammes fréquentielles optimales considérées comme points de références catégorielles phonétiques d'un système linguistique des deux groupes permet de comparer leurs espaces de perception et de déterminer si la variable « temps d'exposition à la langue », peut avoir une incidence sur la perception des élèves et les aider à se rapprocher du modèle perceptuel du sujet trilingue catalanophone. L'analyse expérimentale se basant sur la comparaison des gammes de fréquences optimales des deux groupes pendant deux ans suggère que celles-ci pourraient être considérées comme des marqueurs de progression linguistique.

Mots clé : plurilinguisme, exposition, FLE, apprentissage, langue cible

Abstract

The research is part of a longitudinal study comparing the perception processes of Catalan-speaking trilingual subjects (L₀ Catalan, L₁ Spanish and L₂ French) and university students of FLE. The identification of the optimal frequency ranges considered as phonetic

* Artículo recibido el 18/12/2023, aceptado el 20/06/2024.

categorical reference points of a linguistic system in the two groups makes it possible to compare their perceptual spaces and to determine whether the variable “language exposure time” can have an impact on the students’ perception and help them to come closer to the perceptual model of the Catalan-speaking trilingual subject. The experimental analysis, based on a comparison of the optimal frequency ranges of the two groups over two years, suggests that these could be considered as markers of linguistic progress.

Keywords: plurilingualism, language exposure, FLE, learning,

1. Introduction

Aujourd’hui personne ne doute de la convenance, voire de l’utilité de connaître plusieurs langues, une exigence de plus en plus fréquente pour les plus jeunes en vue d’une meilleure employabilité. L’enseignement des langues étrangères a été depuis très longtemps le centre de différents débats par les instances européennes. Dès 2001, le *Cadre européen commun de référence pour les langues* comme son volume complémentaire de 2020 ont permis, d’une part, la formalisation et la protocolarisation dudit enseignement et, d’autre part, la mise en relief d’éléments communs à atteindre lors des étapes successives d’apprentissage. Or, même si les niveaux des compétences sont déterminés aussi bien à l’écrit qu’à l’oral, malgré le fait d’admettre que l’apprentissage de la prononciation doit se réaliser par étapes, celles-ci ne sont pas établies et encore moins s’il s’agit de celles liées à la perception, du fait de leur grande complexité. Pourtant, comme l’affirmait Guberina en 1963, la perception joue un rôle crucial dans l’acquisition et l’apprentissage des langues, car elle assure le retour d’information essentiel au contrôle de la parole. Il est donc évident que l’importance de la perception ne peut être négligée dans l’enseignement des langues.

2. Cadre théorique

Le processus perceptuel, que ce soit pour l’acquisition de la langue maternelle ou d’une langue seconde, est extrêmement complexe, du fait qu’il est à la base du décodage de tous les stimuli de l’entourage sonore. Il est le lien entre le décodage des stimuli (phénomène psycho-physique) et l’aspect cognitif de la perception (intégration et catégorisation de l’information). Cette distinction avait déjà été mentionnée par Dumaury (1992 : 8) qui distinguait le processus de perception – appréhension (qui reposerait essentiellement sur un traitement sensoriel de l’information) et le processus perception-compréhension (qui serait consigné au traitement verbal de l’information). Ce processus devient très complexe lorsqu’il s’agit de la perception d’une langue autre que la maternelle (L_0).

Quel que soit le point de vue adopté et l’explication qu’on en donne, il est évident que le comportement perceptuel d’un sujet durant l’acquisition de la langue maternelle ou d’une langue seconde/étrangère le conduit à établir des catégories, et il

y a lieu d'expliquer ces processus. En ce qui concerne le domaine de l'acquisition/apprentissage de langues étrangère ou secondes, trois grandes théories entendent en rendre compte : le modèle d'assimilation perceptuelle *Perceptual Assimilation Model* de Best, (2007 : 13), le modèle de l'apprentissage de la parole *Speech Learning model* de Flege (1995 : 238) et finalement, la théorie de l'aimant de la langue maternelle, le *Native Language Magnet* de Kuhl (2007 : 112).

Le *Perceptual Assimilation Model* (PAM) de Best se focalise sur la distinction de contrastes non-natifs et la difficulté du sujet à percevoir des contrastes exolingues (contrastés non issus de la langue de base). Cette modalité de perception est en fait déterminée par le degré de similarité ou dissimilarité desdits contrastes non-natifs par rapport aux contrastes natifs de la langue de base. Selon l'auteur, les auditeurs perçoivent les sons de la parole dans une langue seconde en se basant, d'une part, sur les similarités des gestes articulatoires avec ceux de leur langue maternelle et, d'autre part, sur des tendances perceptuelles universelles. Selon Best, les adultes monolingues seraient capables de discerner certains contrastes « non-natifs » grâce à des « tendances universelles de sensibilité » :

The perception is not confined to difference that are relevant to native phonological contrasts. Adults' monolinguals also show systematic perceptual sensitivities to non-contrastive phonetic variation in both native and non-native speech. With non-native speech, some aspects of sensitivity to phonetic variation are related to similarities between non-native stimuli and naïve speech patterns, but others reflect language universal perceptual tendencies (Best, 2006 : 18).

Le modèle PAM de Best repose en fait sur la modalité de production en se basant sur la notion de « gestes articulatoires ». Il ne s'agit donc pas d'une modalité perceptuelle. De plus, elle ne s'applique qu'à la perception initiale de contrastes non-natifs, le facteur apprentissage n'étant pas pris en considération. Néanmoins, la dichotomie de perception endolingue et exolingue introduite par Best, bien qu'elle ait son origine sur une base essentiellement articulatoire, présente un intérêt certain pour différencier le type de perception (L_0 vs $L_{1/2}$).

Le *Speech Language Model*, de Flege, se focalise sur l'analyse des processus perceptuels lors de l'acquisition d'une langue L_1 mais dans ce cas-là avec une nouvelle variable, celle de l'apprentissage. L'apprentissage phonétique serait déterminé par de nombreuses interactions, des variables intrinsèques aux apprenants comme les facteurs développementaux, la quantité et la qualité de l'exposition à la langue étrangère, le degré d'utilisation de la langue maternelle et de la langue seconde, le niveau d'instruction, la motivation, l'attitude et finalement l'aspect affectif dérivé de l'apprentissage de la langue seconde. Cependant, les difficultés de production en langue seconde ne peuvent pas être seulement expliquées moyennant des comparaisons de réalisations de L_0

et de L₁. Flege (1992) considère que le système phonétique de la L₀ se développe et se stabilise pendant la prime enfance, ce qui rend très difficile de constituer de nouvelles catégories phonétiques et expliquerait que des apprenants exposés à une L₁ aient de sérieuses difficultés à discerner correctement certains stimuli non-natifs (surtout si l'exposition à la langue seconde s'est réalisée à l'âge adulte), et que leurs performances seraient bien meilleures si le contact s'était réalisé plus tôt :

In summary, support for the existence of extensive perceptual plasticity in early learners was provided by the finding that most early learners showed nativelike discrimination of three difficult English vowel contrasts which were discriminated at near-chance levels by Spanish monolinguals. A few early learners obtained scores below the native English range, indicating that early exposure to an L2 is insufficient in itself to guarantee nativelike discrimination of L2 vowels (Flege, 2006 : 3082).

La notion d'exposition à la langue est retenue par l'auteur comme une variable à prendre en considération : plus l'apprenant est exposé à des interactions prototypiques (nous prenons le terme d'élément « prototypique » de la théorie de Rosch et Mervis, 1975), plus ses performances augmentent aussi bien en perception qu'en production.

Lors d'une exposition à une langue seconde, l'apprenant peut donc distinguer certains phonèmes non-natifs selon trois types de critères :

- Le critère d'identité : les sons de la langue seconde (L₂) sont assimilés à la même catégorie phonologique que ceux de la langue maternelle (L₁).
- Le critère de similitude : le son non natif diffère du son équivalent en L₁. Le degré de similitude entre les sons peut faciliter la formation d'une nouvelle catégorie phonologique, mais peut également compromettre la discrimination et entraîner des résultats déviants dans la production.
- Le critère de nouveauté : le son non natif n'a pas d'équivalent en L₁, ce qui faciliterait la formation de nouvelles catégories phonologiques. Ce critère pourrait améliorer non seulement la discrimination, mais aussi la production, en permettant une prononciation proche de celle des locuteurs natifs.

Le modèle d'apprentissage proposé par Flege met particulièrement en avant l'importance de variables telles que l'âge et la durée d'exposition à une langue autre que la langue maternelle (L₀). Ce modèle permet de compléter le *Perceptual Assimilation Model* (PAM) de Best en caractérisant les facteurs susceptibles d'influencer la perception phonique.

À la différence des modèles de Best et de Flege, celui de Kuhl s'applique surtout à expliquer les processus perceptuels chez les jeunes enfants aussi bien en L₀ qu'en L₁. Pour cette scientifique, l'expérience linguistique tardive est, en partie, la cause de la non-acquisition et de la non-discrimination des « non-native phonemes » de la part des

apprenants après l'âge adulte. Dès le plus jeune âge, les enfants sont capables de percevoir n'importe quelle différence phonétique et ce n'est qu'entre 6 et 12 mois que l'on observe une baisse des capacités discriminatoires pour ce qui est des segments non-natifs. C'est à cette époque que se produisent certains changements dans leur perception native. (cf. Werker & Tees, 2002 : 131). Les processus de discrimination de la langue maternelle se renforcent et deviennent dominants à cet âge-là, ce qui représente un saut critique dans le processus d'acquisition du langage :

The native prototype would perceptually « attract » variants, reflecting prototype learning and categorization. [...] The results supported the idea that infants are sensitive to the distributional properties of native input, and those 6 months of natural listening experience is sufficient to alter infants' perception of speech (Kuhl, 2007: 112).

En analysant les effets d'exposition à deux langues différentes de la part de très jeunes enfants, grâce à des tests basés sur la perception de voyelles prototypiques et de variantes desdites réalisations modèles, Kuhl relève chez les enfants, en perception de langue de base, ce qu'elle appelle un *Native Language Magnet Effect*. Selon l'auteur, l'appréhension de la matière phonique se structure selon une capacité innée à découper le flux sonore en catégories séparées par des frontières naturelles, ce qui permet d'établir des catégories correspondant à celle de la langue maternelle. L'élément « clef » de la catégorie caractérisé comme « prototype » est un élément que le sujet aura jugé comme étant le meilleur représentant de ladite catégorie. Cet élément « prototype » fonctionnerait comme un aimant pour tous les éléments se situant dans son voisinage, étant capable de déformer l'espace perceptuel des items adjacents au prototype et de les englober, ils perdent leur espace acoustique intrinsèque et cela les rend plus imperméables à la discrimination. Ces items sont assimilés perceptuellement au prototype, donnant lieu ainsi à une globalisation perceptuelle, un appauvrissement des contrastes de discrimination. Selon l'auteur, la difficulté de discriminer certains contrastes est due à la proximité de l'item de la L₁ par rapport à l'espace du prototype de la L₀. Ce « magnet effect » peut être considéré, en fait, comme la manifestation de la dominance linguistique pour la perception d'une L₁. Nous retrouvons la même situation chez le sujet apprenant de langue étrangère. le « magnet effect » se manifeste par une déformation de l'espace perceptuel propre au stimulus de la L₁ qui tend à occuper l'espace perceptuel du stimulus correspondant à la L₀, d'où l'absence de discrimination et *per ende* l'apparition d'une mauvaise catégorisation. Ce modèle « magnet effect » reprend ainsi la notion de crible phonologique (Lopez-Garcia, 2009, 2023).

Depuis quelques années, certaines de nos recherches se sont focalisées sur la perception en situation de plurilinguisme et plus précisément sur les processus de perception de sujets monolingues et plurilingues (Lopez-Garcia, 2009, 2010, 2011 et 2023). Ces recherches se sont basées sur une des notions clés du professeur Guberina,

créateur de la théorie verbotonale, celle des « gammes fréquentielles optimales » (GFO). Lors d'un processus de perception, l'être humain doit focaliser son attention sur des fréquences nécessaires pour l'identification et le décodage des sons de la parole (Portmann, 1967 : 13). Guberina, en se basant sur les écrits de Troubetzkoy (1939), s'appuie sur la notion de crible phonologique et de surdité phonologique pour développer la notion de « gamme fréquentielle optimale ». L'être humain perçoit une nouvelle langue selon les habitudes acquises lors du développement de sa langue maternelle (L₀) et développe un système intrinsèque basé sur des discontinuités fréquentielles. Les dites discontinuités permettent d'identifier, de catégoriser ou de rejeter les stimuli sonores n'appartenant pas à son propre système linguistique (Liebermann, 1967). La perception sera considérée comme catégorielle si elle permet de décoder les stimuli et de les intégrer dans une catégorie phonétique. Cette notion de perception catégorielle rejoint la théorie de Kuhl en 1995 et son concept de *Native Language Magnet*. Pour Guberina, la structuration de la matière sonore en unités significatives se réalise grâce au processus de perception qui choisit un nombre très limité de fréquences considérées comme très efficaces pour la discrimination de la matière phonique d'une langue. Chaque système linguistique est par conséquent caractérisé par des gammes de fréquences optimales (GFO), qui sont en réalité des discontinuités à valeur phonologique : « Cette discontinuité dans l'écoute des sons du langage et le caractère particulier du choix des bandes de fréquences discontinues, dans chaque langue, forment le système d'écoute des sons du langage » (Guberina, [1978] 2003 : 289).

Chaque son du langage a « sa » ou « ses gammes fréquentielles optimales », que le système de perception désigne comme étant les plus efficaces (plus prototypiques) pour l'identification/discrimination d'un élément appartenant à un système linguistique. Elles se présentent sous forme de « saillance perceptives » dans le continuum acoustique. En dehors de ces saillances perceptuelles optimales, l'intelligibilité et l'identification de ce son pourraient être divergente par rapport au modèle perceptif catégoriel (Lopez-Garcia, 2009, 2021). En conclusion, la gamme fréquentielle optimale est la zone où le phonème est le plus facilement reconnaissable.

L'utilisation de « gammes fréquentielles optimales » comprises comme point de référence de catégorisation intrinsèque d'un système linguistique a permis de déterminer si les sujets monolingues utilisent les mêmes que celles des sujets trilingues. La non-convergence des plages fréquentielles a permis de conclure que, dans la plupart des cas, les sujets plurilingues affichent des comportements perceptuels idiosyncrasiques déterminés par des espaces perceptuels différents de ceux des sujets monolingues (Lopez-Garcia, 2009, 2011). Si la détermination de ces gammes fréquentielles optimales nous a permis de caractériser les processus perceptuels de sujets plurilingues par rapport aux sujets monolingues, le même principe devrait donc pouvoir s'appliquer à des sujets en situation d'apprentissage de langue étrangère.

3. Objectif de la recherche

Dans le domaine de l'apprentissage des langues étrangères, lors de l'évaluation d'apprenants, que ce soit en perception ou en production, la tendance à toujours être de les comparer à des sujets monolingues de la langue cible. Cette prémisse est aujourd'hui incohérente, car d'une part le profil « monolingue » pour ce qui est de l'apprentissage des langues étrangères ne devrait pas être le modèle à suivre puisque l'objectif est de former des sujets plurilingues et d'autre part, pour ce qui est de la société catalane dont sont issus les apprenants de cette étude, le profil linguistique de base est déjà par définition plurilingue {langue maternelle(s)}¹.

L'objectif de notre étude est, d'une part, de déterminer les gammes fréquentielles des apprenants de langues étrangères en fonction du nombre d'heures d'exposition à la langue et, d'autre part, de les comparer à celles des sujets trilingues. L'hypothèse de recherche serait, qu'en fonction des heures d'exposition à la langue cible, l'espace de perception des apprenants devrait évoluer en révélant des « gammes fréquentielles optimales transitoires » jusqu'à se rapprocher de celui des sujets trilingues. Ces « gammes fréquentielles optimales transitoires » se matérialiseraient sous forme de déplacement fréquentiel indiquant une restructuration de la perception des élèves, indice d'un degré croissant de spécialisation perceptuelle, se rapprochant de compétences considérées comme natives.

4. Objet de la recherche

L'objet de notre recherche est l'analyse expérimentale de la perception de la matière phonique d'apprenants universitaires en contexte exolingue et plus précisément en langue française

Cette étude longitudinale qui a eu une durée de deux années académiques avec le même enseignant, se veut d'objectiver l'évolution des « gammes fréquentielles optimales » des apprenants en fonction de la variable « heures d'exposition à la langue cible », le but étant de progresser vers un modèle de perception trilingue.

L'analyse contrastive s'est réalisée en 2 étapes :

1. Première étape : comparaison des performances perceptuelles des apprenants de FLE au bout de 180 heures d'apprentissage/exposition à la langue cible avec celles des trilingues catalanophones.
2. Deuxième étape : comparaison des performances perceptuelles entre celles des sujets trilingues et des apprenants après 330 heures d'apprentissage/exposition à la langue cible.

			Heures accumulées d'exposition à la langue
1 ^{er} année académique	6 h / semaine	30 semaines	180 heures
2 ^e année académique	5 h / semaine	30 semaines	330 heures

Tableau 1 : Niveaux et heures d'exposition à la langue cible (2 ans)

5. La recherche expérimentale

5.1. Sujets

En ce qui concerne le profil des apprenants, il s'agit de seize étudiants de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université Autonome de Barcelone. Leurs langues maternelles (L_0) sont le catalan et l'espagnol, et leur première langue étrangère (L_1) est l'anglais. Ils étudient le français comme deuxième langue étrangère (L_2).

Pour ce qui est du profil trilingue¹ à base catalanophone, les langues maternelles sont le catalan et le castillan comme L_0 et le français comme L_1 . Ils ont été jugés par des locuteurs natifs comme ayant des compétences de perception de haut niveau dans leurs trois langues en contact.

5.2. Protocole expérimental

5.2.1. Items d'analyse

Les voyelles choisies comme items d'analyse sont les pôles de structuration de la matière phonique des langues en contact (Murillo, 1982 : 328), c'est-à-dire /i/, /a/ et /u/ pour le français, l'espagnol et le catalan, en position « voyelle isolée ». La voyelle /i/ représente les réalisations les plus aiguës, le /u/ les réalisations les plus graves et le /a/ se situe au centre des deux pôles. Dans le cas de cette recherche, les trois langues en contact de nos sujets apprenants et trilingues (le français, l'espagnol et le catalan), présentent un intérêt particulier : ce sont des langues géographiquement voisines et génétiquement apparentées (les trois sont issues du latin, ce qui implique des transferts et des transparences interlinguistiques évidentes). De même, elles constituent le système cardinal des réalisations de toutes les langues du monde (Malmberg, 1983 : 103) :

Les oppositions phonologiques extrêmement élémentaires se retrouvent dans toutes les langues du monde, ce sont les premières que l'enfant arrive à maîtriser et les dernières que perd l'aphasique. Les distinctions plus subtiles sont moins généralement représentées dans les langues, elles apparaissent plus tard dans le développement de l'enfant et se perdent plus tôt dans l'aphasie.

Cependant, bien que les éléments choisis soient des pôles de structuration de la matière phonique dans les trois langues en contact, ils présentent des caractéristiques de perception assez distinctes, les « gammes fréquentielles optimales » (ci-dessous GFO) de chaque langue perçues par des sujets trilingues à base catalanophone se situent sur des plages de fréquences différentes :

¹ Le profil des sujets trilingues a été déterminé lors d'une recherche antérieure (Lopez-Garcia, 2009).

	GFO catalane	GFO espagnole	GFO française
/i/	4000	3200	4000-5000
/a/	800-1000	1000	320
/u/	250	320	1000

Tableau 2 : Gammes fréquentielles optimales des sujets trilingues à base catalanophone en catalan, espagnol et français.

Ces items permettront donc de caractériser les processus perceptuels des informants trilingues et des apprenants de FLE en tonalité aiguë (/i/), en tonalité moyenne (/a/) et en tonalité grave (/u/). Les résultats des analyses détermineront si la perception des apprenants peut être influencée par ces tonalités et par les heures d'exposition à la langue cible en contexte d'apprentissage, le but étant de se rapprocher du modèle de perception des sujets trilingues.

5.2.2 Préparation des stimuli

En ce qui concerne la préparation des stimuli, chaque voyelle a été extraite d'une phrase porteuse à modalité assertive. Chaque énoncé comprenait trois parties, un segment de la phrase porteuse jouait le rôle de présentation (intonème progressif), l'item proprement dit et un segment conclusif. Chaque item a été extrait de la phrase porteuse en segmentant l'énoncé au début et à la fin du segment vocalique à analyser. La segmentation a été réalisée à l'aide du logiciel d'analyse phonétique Praat.

5.2.3 Filtrages

Les items d'analyse ont été filtrés à travers sept bandes fréquentielles d'un tiers d'octave (ce dernier correspondant plus ou moins aux barks de Zwicker), en fonction de leur tonalité. Les filtres ont été réalisés à l'aide de l'appareil Suvag Lingua (Renard et Landercy, 1974). L'appareil Suvag Lingua est équipé d'un système de filtrage ajustable sur des bandes d'octave, de demi-octave et d'un tiers d'octave. Il s'agit d'un appareil destiné à l'enseignement des langues étrangères et plus précisément à la correction phonétique. Grâce à différentes combinaisons de filtres, l'appareil permet d'atténuer ou d'éliminer les fréquences nuisibles à une perception optimale. Ces combinaisons de filtres aident l'élève à écouter l'item de façon optimale et de travailler sur la perception et la reproduction en fonction de ses difficultés.

Pour le filtrage, nous avons choisi une largeur de bande d'un tiers d'octave, qui correspond à la largeur de bande des « barks » définis par Zwicker (1961 : 248) pour caractériser les processus de perception en tenant compte de la structuration du spectre de sonie.

Pour choisir les bandes de filtres, nous avons regroupé d'une part les sept bandes plus aiguës définies comme propre à la tonalité aiguë (Guberina, 2003 : 361), puis les sept plus graves du spectre propre à la tonalité grave et finalement pour la tonalité moyenne des cinq bandes comprises entre les tonalités grave et aiguë :

Filtrages	1	2	3	4	5	6	7
/i/	2000	2500	3200	4000	5000	6400	8000
/a/	500	640	800	1000	1250	1600	2000
/u/	125	160	200	250	320	400	500

Tableau 3 : Valeurs des plages fréquentielles selon les items

5.2.3. Tests de perception et passation

Le test de perception a été présenté sous forme de formulaire. La tâche de perception demandée aux apprenants était l'évaluation du degré de typicalité des voyelles filtrées, c'est-à-dire du degré de correspondance par rapport au modèle « transcrit en orthographe d'usage » qui figurait sur le test selon une échelle à six degrés. Chaque informant devait cocher la case correspondante au jugement de typicalité de chaque item, c'est-à-dire si l'item qu'il percevait correspondait au modèle transcrit sur le formulaire. Au total, les apprenants devaient juger la typicalité de 21 items :

Pas du tout	Très peu	Un peu	Assez	Beaucoup	Tout à fait
1	2	3	4	5	6

Tableau 4 : Échelle d'évaluation du test de perception

Les tests de perception se sont réalisés dans une des salles informatiques de la Faculté de traduction et interprétation de l'Université Autonome de Barcelone. Les différents stimuli étaient diffusés depuis un ordinateur central. Chaque apprenant disposait de son propre ordinateur, sur lequel le test était présenté sous forme de fichier son « .wav ».

6.- Présentation des résultats

Les résultats obtenus aux tests de perception renvoient à des moyennes de scores qui rendent compte des processus perceptuels des informateurs en fonction de trois variables retenues :

- les pôles de structuration de la matière phonique (/i/, /a/ et /u/),
- la langue du stimulus (français),
- les différents filtrages (plages fréquentielles choisies pour chaque item du corpus).

Les moyennes de score (*indices de perceptibilité* : IP) sont regroupées pour chacun des pôles de structuration de la matière phonique. La saillance perceptuelle représentée par un pic de typicalité qui déterminera la ou les gamme(s) fréquentielle(s) optimale(s) est révélée par la moyenne des scores la plus élevée.

L'analyse perceptuelle a été réalisée en fonction de six types de paramétrisation :

- Localisation de la saillance perceptuelle (GFO) : la saillance perceptuelle ou le pic de typicalité révèle la gamme fréquentielle optimale déterminée par l'indice de perceptibilité le plus élevé. Cette localisation du pic indique la plage fréquentielle choisie par les sujets comme étant celle qui permet un

degré de reconnaissance maximale. Il s'agit d'une plage fréquentielle à valeur catégorielle, elle est jugée comme « gamme fréquentielle optimale » pour l'identification de l'item soumis à perception.

- Indice de perceptibilité (IP^s): il s'agit du meilleur score attribué à une gamme fréquentielle, en fonction du pôle de structuration de la matière phonique et de la langue du stimulus qui, dans le cas présent, est le français. Cet indice indique le degré de typicalité de l'item perçu en fonction de l'image que lesdits sujets ont du stimulus à analyser (Rosch et Mervis, 1975) et en fonction de l'échelle de typicalité allant de 1 à 6. Il s'agit du meilleur score obtenu sur une ou plusieurs plages fréquentielles.
- Indice de perception globale (IP^G) : la moyenne des scores attribués aux sept plages fréquentielles nous indiquera l'efficacité perceptuelle en fonction de la variable « statut linguistique », dans le cas présent « apprenant de FLE » *vs* « sujet trilingue », et en fonction de l'item perçu.
- Profil de la courbe (pic ou plateau) : une courbe affichant un pic révèle un processus de perception très ciblé alors que celle en plateau indique un processus plus diffus.
- SDDD : l'indice SDDD est un indice de similarité/dissimilarité de forme qui nous permettra de préciser le degré de ressemblance des courbes (apprenants *vs* trilingues), un SDDD élevé révélerait une dissemblance des deux courbes

$$SDDD_{ss'} = \sqrt{\frac{1}{k} \sum_{i=1}^k (S_i - S'_i - M_d)^2}$$

- MDE : l'indice de la moyenne des distances euclidiennes est un index de distance entre deux courbes, plus la moyenne des distances euclidiennes est élevée, plus les différences entre les indices de perceptibilité de chaque profil sont importantes. D'une part, il peut indiquer des processus de perception différents et, d'autre part, il tient compte de l'efficacité perceptuelle.

Les données résultantes des tests de perception reportées sur une matrice à double entrée ont permis d'obtenir les graphes représentant les courbes de perception des différents groupes de sujets. Sur l'axe des ordonnées, nous avons les moyennes des scores en fonction des six degrés de l'échelle de typicalité, sur l'abscisse, les différentes plages fréquentielles du filtrage.

6.1 Perception du /i/ français par des apprenants de FLE et des sujets trilingues catalanophones.

Les données indiquent que les apprenants en première année et en deuxième année ont tendance à identifier le pôle aigu de structuration sur une seule gamme fréquentielle à la différence des sujets trilingues (cf. figure 1 et 2). L'analyse contrastive révèle que la variable « heures d'exposition à la langue cible » des apprenants est une

variable à prendre en compte : après 180h d'apprentissage, les apprenants affichent un processus perceptuel discordant à celui des trilingues catalanophones en français ; en revanche, après 330 h d'exposition à la langue, les courbes des deux statuts linguistiques arrivent à se confondre sur certaines plages :

- Localisation du pic de typicalité : les tendances perceptuelles en fonction du statut linguistique indiquent des processus de perception différents. Les sujets trilingues catalanophones situent perceptuellement le pôle aigu vers les fréquences moyennes, sur deux plages à 4000 et à 5000 Hz. En ce qui concerne les deux groupes d'élèves, ceux-ci situent le /i/ français sur une seule plage à 4000 HZ, coïncidant partiellement avec le processus de perception en plateau des sujets trilingues catalanophones :

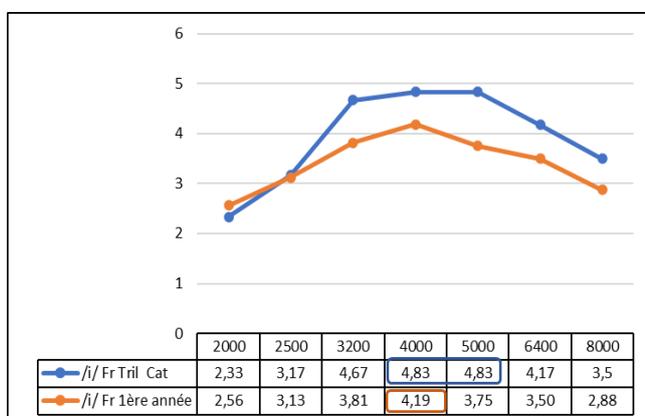


Figure 1 : Perception des réalisations de /i/ Trilingues catalanophones vs 1^e année

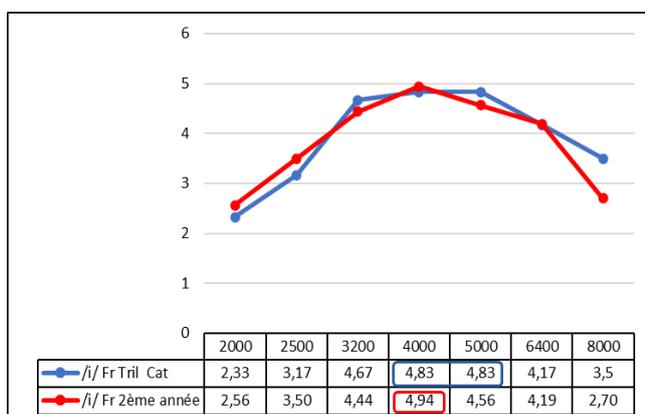


Figure 1 : Perception des réalisations de /i/ Trilingues catalanophones vs 2^e année

- Indice de perceptibilité : les pics des courbes représentant les processus de perception des apprenants affichent des indices de perceptibilité différents en fonction des heures d'apprentissage. L'indice de perceptibilité des sujets trilingues de 4,83 est sensiblement supérieur à ceux des élèves en première année qui affichent un IP^s de 4,19. En revanche, les apprenants en deuxième

année avec un IP^s de 4.94, donc supérieur aux scores des plurilingues, affichent une certaine assurance lors de la perception du /i/ français.

- Profil de la courbe : En relation avec les courbes des sujets trilingues catalanophones, les courbes des apprenants sont semblables, avec un léger pic sur une seule gamme fréquentielle à 4000 Hz, ce qui indique un processus perceptuel légèrement plus ciblé que celle des sujets trilingues de référence qui affichent une perception en plateau, donc diffuse.
- Efficience globale : En ce qui concerne l'efficience globale (*cf.* graphique 3), au fur et à mesure que les apprenants avancent dans leur apprentissage, leurs scores globaux augmentent, arrivant presque à l'efficience globale des sujets trilingues catalanophones pour ce qui est des apprenants en deuxième année :

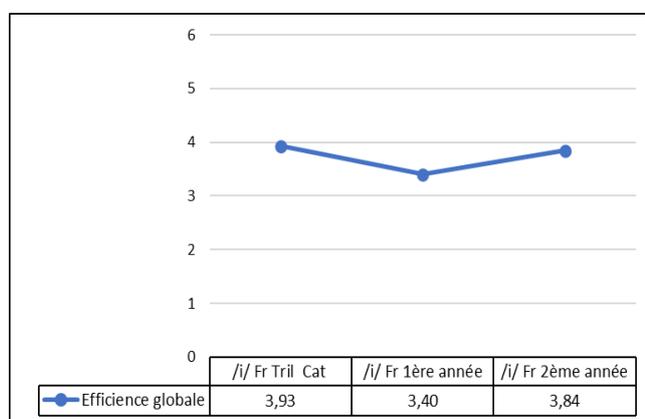


Figure 2 : Efficience globale Trilingue Francophone *vs* Apprenants

- SDDD et MDE : le SDDD des courbes « sujets trilingues catalanophones » *vs* « apprenants » en première année est de 0,44, ce qui indique des processus de perception assez semblables mais discordants entre les gammes fréquentielles de 3200 Hz et 5000 Hz. Ce point est corroboré par un MDE de 0,53. En ce qui concerne les « apprenants en deuxième année », leur SDDD de 0,36 indique une perception de /i/ très similaire à celle des sujets trilingues, les courbes étant très proches entre 3200 Hz et 4000 Hz et se confondant à 6400 Hz ; leur MDE de 0,09 révèle une efficience perceptuelle analogue.

6.2. Conclusions de la perception de /i/ en fonction des heures d'exposition à la langue cible

La perception du pôle aigu de structuration de la matière phonique ne semble pas poser de problème : l'efficience globale des trois groupes de sujets le démontre avec des indices très élevés. En ce qui concerne l'IP^s, celui des élèves en première année est légèrement inférieur à celui des sujets trilingues (4,19 *vs* 4,83) ; en revanche, celui des

apprenants en deuxième année le surpasse (4,94 *vs* 4,83), démontrant ainsi une aisance perceptuelle plus élevée. Pour ce qui est du profil des courbes, les deux groupes d'apprenants affichent une perception plutôt ciblée de l'item sur une seule plage à 4000 Hz, alors que celle des sujets trilingues catalanophones se révèle plus diffuse avec un plateau entre 4000 et 5000 Hz. Il semble donc que la variable « heure d'exposition » soit un indice à prendre en considération, car au fur et à mesure que le nombre d'heures d'apprentissage de FLE augmente, la perception des apprenants semble s'améliorer, comme en témoignent les différents scores.

6.3. Perception du /a/ français par des apprenants de FLE et des sujets trilingues catalanophones

Les données révèlent que les processus perceptuels des deux groupes d'apprenants diffèrent en fonction du nombre d'heures d'exposition à la langue :

- Localisation du pic de typicalité : les patrons perceptuels des deux groupes d'apprenants diffèrent en fonction des heures d'apprentissage. Les élèves en première année localisent la gamme fréquentielle optimale sur la plage de 1250 Hz, ce qui indique, par rapport au modèle trilingue, un glissement perceptuel vers une gamme fréquentielle plus aigüe à 1000Hz. En revanche, en ce qui concerne les mêmes apprenants en deuxième année, leur courbe coïncide avec celle des sujets trilingues à 1000Hz, créant un mimétisme perceptuel. La variable « heures d'apprentissage » implique une modification du processus d'identification du pôle moyen qui se matérialise par un glissement perceptuel vers le modèle trilingue :

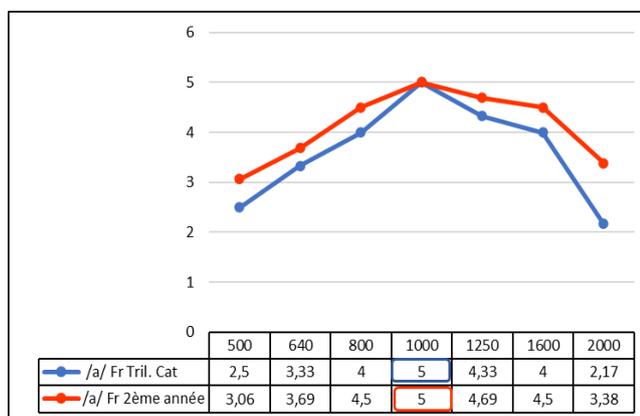


Figure 4 : Perception des réalisations de /a/ Trilingues catalanophones *vs* 1^e année

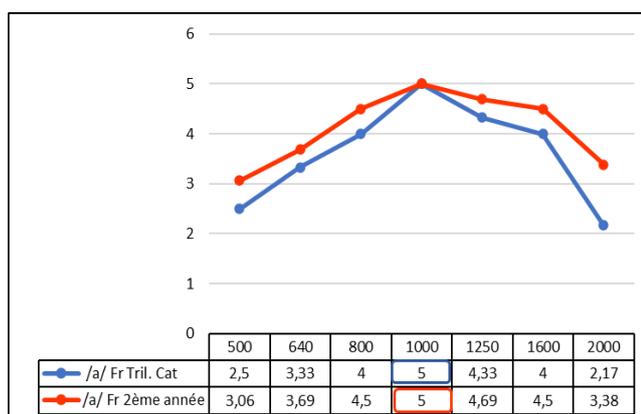


Figure 5 : Perception des réalisations de /a/ Trilingues catalanophones vs 2^e année

- Indice de perceptibilité : les pics des courbes représentant les différents groupes d'apprenants affichent des indices de perceptibilité différents en fonction des heures d'apprentissage, les apprenants en première année révèlent un score inférieur à celui des trilingues (4,75 vs 5); en revanche, en deuxième année, ils affichent exactement le même score (5 vs 5).
- Profil de la courbe : les courbes des apprenants sont très différentes ; celle qui correspond à la première année révèle un léger plateau entre 800 et 1000 Hz et un pic à 1250 Hz, ce qui indique une perception plus incertaine, alors qu'en deuxième année, elle présente un léger pic sur la gamme fréquentielle de 1000 Hz qui coïncide en localisation et en forme avec celui des sujets trilingues.
- Efficience globale : en ce qui concerne l'efficience globale, au fur et à mesure que les apprenants avancent dans leur apprentissage du FLE, leurs scores globaux augmentent jusqu'à surpasser ceux affichés par les sujets trilingues :

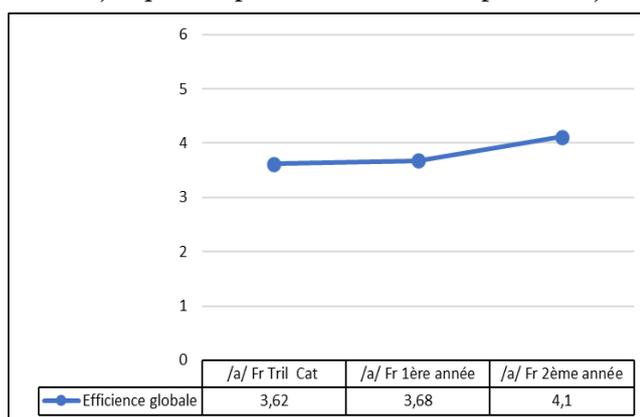


Figure 6 : Efficience globale Trilingue vs Apprenants

- SDDD et MDE : le SDDD de 0,45 entre les courbes des sujets trilingues et des apprenants en première année indique une dissimilarité des deux processus perceptuels, ce qui est validé par le profil des deux courbes ; en revanche, le

MDE de 0,06 indique des écarts de scores assez résiduels, corroborés également par des indices d'efficacité globale très ressemblants. Par contre, dans le cas des apprenants en deuxième année, le SDDD de 0,34 indique que ces sujets améliorent leurs processus perceptuels et se rapprochent de celui du sujet trilingue. Cependant le MDE de 0,50 indique des différences de scores plus importantes attribuées aux différentes plages fréquentielles, surtout sur celles de 800 Hz et celles au-dessus de 1250 Hz.

6.4. Conclusions de la perception de /a/ en fonction des heures d'apprentissage

La perception de la tonalité moyenne semble plus aisée. Cette conclusion est corroborée par deux éléments : d'une part, la variable « efficacité perceptuelle globale » montre que les apprenants, tous profils confondus, semblent être plus performants que les sujets trilingues et, d'autre part, la variable « heure d'apprentissage » semble également faire son effet. Les apprenants en deuxième année affichent un pic plus prononcé que ceux de première année, ce qui pourrait révéler une perception plus ciblée. De plus, on observe un glissement perceptuel vers le modèle trilingue, ce qui confirmerait une spécialisation perceptuelle accrue.

6.5. Perception de /u/ français des apprenants de FLE et des sujets trilingues catalanophones

L'analyse contrastive indique que les apprenants affichent des processus perceptuels plutôt différents en fonction de la variable « heures d'exposition à la langue » et discordants par rapport à ceux des sujets trilingues :

- Localisation du pic de typicalité : les tendances perceptuelles des apprenants et des sujets trilingues sont différentes. Les apprenants en première année situent la gamme fréquentielle optimale du /u/ français à 400 Hz, une plage fréquentielle plus aigüe que celles des sujets trilingues. En revanche, en deuxième année, ils perçoivent le /u/ français sur deux gammes adjacentes (320-400 Hz) coïncidant partiellement avec la plage fréquentielle des sujets trilingues catalanophones à 320 Hz :

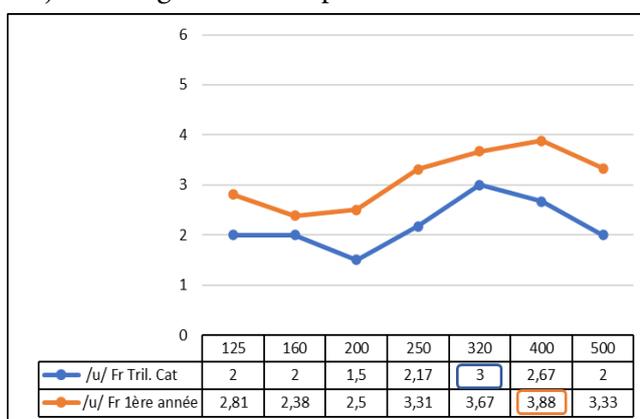


Figure 7 : Perception des réalisations de /u/ Trilingues catalanophones vs 1^{re} année

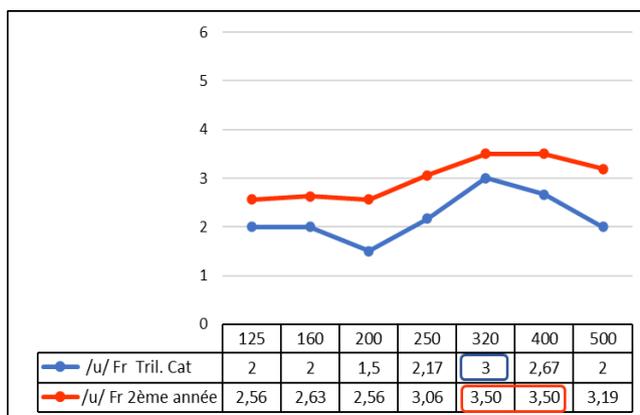


Figure 8 : Perception des réalisations de /u/ Trilingues catalanophones vs 2^e année

- Indices de perceptibilité : Les IP^s des apprenants sont supérieurs à ceux des sujets trilingues. Contre toute attente, en ce qui concerne les élèves en première année, leur IP^s est sensiblement supérieur à celui des sujets trilingues (3,88 vs 3) et à celui qu’ils affichent en deuxième année (3,5 vs 3).
- Profil de la courbe : les courbes des apprenants sont assez ressemblantes, bien que celle de la première année montre un léger pic situé à 400 Hz, alors qu’en deuxième année elle se présente sous forme de plateau entre 320 Hz et 400 Hz, ce qui révèle une perception plus diffuse.
- Efficience globale : L’efficience globale en tonalité grave présente une certaine complexité, les scores étant inférieurs à ceux des deux autres tonalités. Les indices révèlent que, au fur et à mesure que les apprenants avancent dans leur apprentissage du FLE, leurs performances affichent des scores globaux supérieurs à ceux des sujets trilingues. Cependant, loin des tendances affichées par les deux autres tonalités, pour la perception de l’item /u/, c’est en première année que les apprenants affichent les meilleurs résultats :

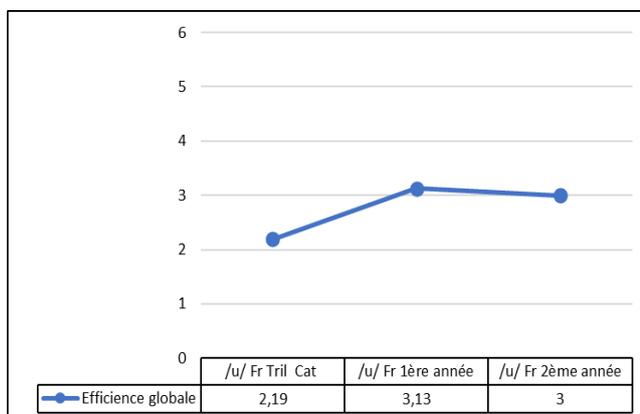


Figure 3 : Efficience globale Trilingue vs Apprenants

- SDDD et MDE : l'indice SDDD de 0,31 correspondant aux courbes des élèves en première année et des sujets trilingues indique un processus de perception concordant ; en revanche, le MDE de 0,93 indique des écarts importants de score attribués aux gammes fréquentielles de 200 Hz et 250 Hz, ainsi qu'à 400 et 500 Hz. Cependant, en deuxième année, la tendance change il y a une certaine similitude avec les sujets trilingues, le SDDD de 0,21 révèle un processus perceptuel équivalent ; en revanche, le MDE de 0,81 indique des écarts assez prononcés surtout en ce qui concerne les gammes de 200 Hz et 250 Hz, ainsi que celles de 400 Hz et 500 Hz, différences par rapport à ce que nous avons déjà remarqué avec les apprenants en première année.

6.6. Conclusions de la perception de /u/ en fonction des heures d'apprentissage

La perception de la tonalité grave revêt une grande difficulté, ce qui est confirmé, d'une part, par des indices d'efficacité perceptuelle globale extrêmement bas tous sujets confondus (bien que les apprenants révèlent une meilleure performance) et, d'autre part, par des formes de courbes plutôt aplaties, ce qui montre un processus de perception plutôt délicat. Finalement, la variable « heure d'exposition à la langue cible » intervient aussi pour ce qui est de cette tonalité. Les données indiquent un glissement perceptuel vers le modèle d'identification trilingue de la part des apprenants en deuxième année bien que la perception se révèle compliquée.

7. Discussion

L'analyse du comportement perceptuel dans l'activité de parole doit prendre en compte de multiples dimensions de la communication parlée (contexte, affectivité, facteurs sociologiques, sociolinguistiques, etc.), mais il est admis aujourd'hui que l'appréhension de la matière phonique résulte aussi de processus proprioceptifs (Roll, 2003 : 51 ; Carrera-Sabaté, 2021 : 54). Cette recherche, bien que limitée à la perception de seulement trois pôles de structuration phonique, ne prétend pas à l'universalité dans ses résultats. Cependant, il en ressort que l'analyse de la perception de ces trois vocoïdes de tonalités différentes, d'une part par des apprenants de FLE avec divers niveaux de compétences, et d'autre part par des sujets trilingues, permet de détecter et d'évaluer les différentes étapes de l'apprentissage d'une langue étrangère du point de vue perceptuel. Bien que le niveau de sophistication en production puisse témoigner d'une compétence linguistique avancée, évaluer le degré de spécialisation de la perception d'une langue seconde ou étrangère dans toute sa complexité semble être un outil d'évaluation particulièrement intéressant. Il en ressort, à la lumière des résultats que nous avons obtenus, que les variables « heures d'exposition à la langue », « efficacité perceptuelle globale » et « typologie de courbe » peuvent constituer des indices de spécialisation perceptuelle dans une langue cible. Pour ce faire, la détermination des gammes de fréquences optimales pour

chaque niveau de compétences exolingues des apprenants a été fondamentale, car elle a permis d'objectiver des changements perceptuels moyennant :

- la localisation de la saillance perceptuelle optimale qui dévoile si l'espace perceptuel exolingue des apprenants, en fonction des heures d'exposition à la langue cible, peut se modifier et se déplacer vers le modèle plurilingue ;
- l'index perceptuel de la « gamme de fréquence optimale » qui nous indique l'efficacité perceptuelle du sujet et son évolution en fonction des heures d'apprentissage ;
- le profil des courbes et les indices SDDD et MDE, qui manifestent des degrés de ressemblances des processus perceptuels des trois groupes de sujets.

Sachant que l'objectif d'un enseignant de FLE est de guider les étudiants vers un processus d'acquisition des quatre compétences nécessaires pour une maîtrise de haut niveau de la langue française, en ce qui concerne la compréhension orale, le but à atteindre serait de développer des stratégies perceptuelles d'identification et de discrimination se rapprochant de celles d'un sujet francophone et plus précisément, dans notre cas, d'un sujet trilingue ayant une maîtrise du français caractérisée comme native. Les activités de remédiation perceptuelle devraient se concentrer sur la perception des tonalités exolingues, étant donné que certaines d'entre elles peuvent faciliter la tâche. Dans leur quotidien, les exercices de correction phonétique en production devront s'alterner avec des tâches d'identification et de discrimination afin d'accroître leur acuité perceptuelle et, de ce fait, avoir une meilleure maîtrise de la compréhension orale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BEST, Catherine & Michael DOUGLAS TYLER (2007) : « Nonnative and second-language speech perception », in Munro Murray & Bohn, Ocke-Schwen (éds.), *Language experience in Second language speech learning*. Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 13-34.
- CARRERA-SABATÉ, Josefina (2021) : « Corporeïtat verbotonal », in Josefina Carrera-Sabaté, Patricia Lopez-Garcia & Jesús Bach-Marquès (éds.), *Nous horitzons del mètode verbotonal : millorar la pronúncia holísticament*. Barcelone, Graó, 51-73.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2003) : *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer*. Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.
- CONSEIL DE L'EUROPE (2022) : *Cadre européen commun de référence pour les langues : apprendre, enseigner, évaluer. Volume complémentaire*. Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe.
- DUMAURIER, Élisabeth (1992) : *Psychologie expérimentale de la perception*. Paris, PUF.
- FLEGE, James Emile (1995) : « Second language speech learning: Theory, findings, and problems ». *Speech perception and linguistic experience: Issues in cross-language research*, 92, 233-277.

- HØJEN, Anders & James Emile FLEGE, (2006) : « Early learners' discrimination of second-language vowels ». *The Journal of the Acoustical Society of America*, 119 : 5, 3072-3084.
- JAKOBSON, Roman (1969) : *Langage enfantin et aphasie*. Paris, Editions de Minuit.
- HARMEGNIES, Bernard (1988) : « SDDD: A new dissimilarity index for the comparison of speech spectra ». *Pattern Recognition Letters*, 8, 153-158.
- KHUL, Patricia (1995) : « Mapping the perceptual magnet effect for speech using signal detection theory and multidimensional scaling ». *Journal Acoustical Society of America*, 97: 1, 553-562.
- KUHL, Patricia (2007) : « Is speech learning 'gated' by the social brain ? ». *Developmental science*, 10: 1, 110-120.
- LIBERMAN, Alvin (1957) : « Some results of research on speech perception ». *The Journal of the acoustical Society of America*, 29, 117-123.
- LOPEZ-GARCIA, Patricia (2009) : *Matière phonique et trilinguisme : perception de la typicalité des vocoïdes oraux en contexte trilingue*. Thèse doctorale sous la direction de Bernard Harmegnies et Julio Murillo, Université Autonome de Barcelone.
- LOPEZ-GARCIA, Patricia (2010) : « Espace phonique "unique" vs "pluriel" dans la structuration des vocoïdes par des locuteurs français-espagnol-catalan », in Pavelin Lesic Bogdanka (dir), *Francontraste : Le français en contraste : Expériences d'enseignement/apprentissage du français. Actes du 1^{er} Colloque francophone international*. Zagreb, Université de Zagreb, 45-55.
- LOPEZ-GARCIA, Patricia (2011) : « La perception de la matière phonique chez les sujets trilingues ». *Synergies Espagne*, 4, 113-124.
- LOPEZ-GARCIA, Patricia (2021) : « La percepció verbotal », in Josefina Carrera-Sabaté ; Patricia Lopez-Garcia & Jesús Bach-Marquès, (éds.), *Nous horitzons del mètode verbotal : millorar la pronúncia holísticament*, Barcelone, Graó, 17-31.
- LOPEZ-GARCIA, Patricia (2023) : « Incidence de la dominance linguistique sur l'espace de perception des sujets trilingues ». *Synergies Espagne*, 16, 197-222.
- MALMBERG, Bertil (1983) : *Analyse du langage au XX^e siècle : théories et méthodes*. Paris, PUF.
- MURILLO PUYAL, Julio (1981) : *El umbral de fonologización de agudos en francés y español*. Thèse doctorale sous la direction de José Manuel Blecua Perdices, Université Autonome de Barcelone.
- PORTMANN, Michel & Claudine PORTMANN (1975) : *Audiometría clínica*. Barcelone, Toray-Masson.
- ROLL, Jean-Pierre (2003) : « Physiologie de la kinesthésie. La proprioception musculaire : sixième sens, ou sens premier ? ». *Intellectica*, 36, 49-66.
- ROSCH, Eleonor & Carolyn MERVIS (1975) : « Family resemblances: Studies in the internal structure of categories ». *Cognitive psychology*, 7 : 4, 573-605.
- TROUBETZKOY, Nicolas Sergueïevitch (1949) : *Principes de phonologie*. Traduction de Jean Cantineau. Paris, Librairie Klincksieck.

ZWICKER, Eberhard (1961) : « Subdivision of the audible frequency range into critical bands ».
The journal of the acoustical Society of America, 33 : 2, 248-248.

Chanter Renée Vivien au XXI^e siècle : réécriture et militantisme dans *Treize poèmes*, de Pauline Paris

Isabelle MARC

Universidad Complutense de Madrid

imarc@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-2393-5891>

Resumen

Renée Vivien (Londres 1877 - París 1909) es a la vez una autora de culto para las comunidades lesbianas y una gran desconocida para el gran público en Francia. En los últimos años, sin embargo, su figura ha suscitado un interés creciente a raíz de los esfuerzos por (re)descubrir a autoras olvidadas de la historia literaria francesa (Planté, 2003). Es en el ámbito de la música actual donde encontramos uno de los proyectos más interesantes para redescubrir a Vivien, con el álbum-libro *Treize poèmes*, en el que la cantautora Pauline Paris pone música a una selección de poemas de Vivien con ilustraciones de Éliisa Franz. El objetivo de este artículo es analizar el álbum como una reescritura de Vivien en el contexto de la poesía lesbiana. El artículo presenta primero la figura y la obra de Vivien y examina después la musicalización de su obra por parte de Pauline Paris. Por último, reflexiona sobre la situación de las producciones artísticas LGBTQ+ en el contexto actual.

Palabras clave: Pauline Paris, literatura lesbiana en Francia, literatura fin de siglo, reescritura feminista, feminización de la música, *matrimoine*.

Résumé

Renée Vivien (Londres 1877 - Paris 1909) est à la fois une autrice culte pour les communautés lesbiennes et une grande inconnue pour le grand public en France. Or, depuis quelques années, sa figure suscite un intérêt croissant dans le sillage des efforts visant à (re)découvrir les autrices méconnues de l'histoire littéraire en France (Planté, 2003). C'est dans le domaine des musiques actuelles où l'on retrouve un des gestes forts visant à redécouvrir la figure de Vivien avec la parution en 2019 du livre-album *Treize poèmes*, où l'ACI Pauline Paris met en musique une sélection de poèmes de Vivien avec les illustrations d'Éliisa Franz. L'objectif de cet article consiste précisément à analyser *Treize poèmes* comme une réécriture de l'œuvre de Vivien dans le contexte de la poésie lesbienne. Pour ce faire, l'article présente d'abord la figure et l'œuvre de Vivien, puis étudie la mise en musique de son œuvre par Pauline Paris. Enfin, il réfléchit à la situation des créations LGBTQ+ dans le contexte actuel.

* Artículo recibido el 29/01/2024, aceptado el 29/10/2024.

Mots-clés : littérature lesbienne en France, littérature fin-de-siècle, réécriture, féminisation de la chanson, matrimoine.

Abstract

Renée Vivien (London 1877 - Paris 1909) is both a cult author for lesbian communities and a great unknown to the general reading public in France. In recent years, however, her figure has aroused growing interest in the wake of efforts to (re-)discover women authors who have been ignored or erased from French literary history (Planté, 2003). It is in the field of popular music that we find one of the strong gestures aimed at rediscovering Vivien in the form of a book-album *Treize poèmes* by singer-songwriter Pauline Paris, which sets to music a selection of Vivien's poems, accompanied by illustrations by Éliisa Franz. The aim of this article is to analyse this album as a rewriting of Vivien's work within the tradition of lesbian poetry. The article first presents the figure and work of Renée Vivien. Then, it examines the musical setting of her poems in the album by Pauline Paris. Finally, it reflects on the situation of LGBTQ+ culture nowadays.

Key words: lesbian literature in France, fin-de-siècle literature, rewriting, feminisation of song, women's literary heritage.

Vous pour qui j'écrivis, ô belles jeunes femmes !
Vous que, seules, j'aimais, relirez-vous mes vers
Par les futurs matins neigeant sur l'univers,
Et par les soirs futurs de roses et de flammes ?
Renée Vivien, *À l'heure des mains jointes* (1906)

En 2019, l'autrice-compositrice-interprète française Pauline Paris publie un livre-album intitulé *Treize poèmes* où elle met en musique et interprète une sélection de poèmes de Renée Vivien (Londres 1877 - Paris 1909). Avec des illustrations d'Éliisa Frantz, une introduction de Nicole G. Albert et une préface d'Hélène Hazera, le livre paraît chez ErosOnyx, une maison d'édition indépendante qui publie des ouvrages « relatifs aux sexualités d'aujourd'hui, d'hier et de demain »¹. Ces femmes, aux profils professionnels divers, issues de générations différentes, sont réunies pour rendre hommage à Vivien : Pauline Paris, connue principalement dans le circuit des petites salles parisiennes, pour qui *Treize poèmes* est le quatrième album et le premier dont elle n'a écrit pas les paroles² ; Éliisa Frantz, autrice des dessins épurés et évocateurs en noir et blanc ; Nicole G. Albert, chercheuse indépendante, spécialiste des écrivaines fin-de-siècle ; Hélène Hazera, la doyenne et peut-être la plus connue des quatre, militante

¹ Site d'ErosOnyx : <https://www.erosonyx.com>

² Site de l'artiste : <http://www.paulineparis.com/biographie>

trans qui a travaillé comme actrice, productrice et journaliste, notamment pour *Libération* et France Culture, où elle a produit l'émission *Chanson Boum!* sur la musique francophone. Ces femmes se rassemblent autour de Renée Vivien, protagoniste du projet in memoriam : riche écrivaine britannique installée dans le Paris de la Belle Époque, autrice d'une vaste œuvre poétique, conteuse et traductrice, amante de Natalie Barney (entre autres), amie de Colette, figure emblématique de la littérature lesbienne, et nom systématiquement exclu de l'histoire de la littérature française. Ces femmes, aujourd'hui comme il y a plus d'un siècle, sont inconnues ou presque du grand public en France³ et appartiennent à des circuits de production, de diffusion et de réception minoritaires et/ou minorisés. Leur faible visibilité publique est directement et précisément liée à ce qui les rassemble : leur intérêt pour la poésie et la création, leur revendication de l'amour lesbien et leur militantisme en faveur des droits des personnes LGBTQ+.

Ces femmes sont donc liées par l'expérience esthétique, par l'expérience du genre et de la sexualité et par l'expérience de la domination subie. Écrivaines, illustratrices, chercheuses, journalistes, musiciennes et lectrices, elles puisent leurs référents et leurs modèles dans le passé, qu'elles (re-)découvrent, (re-)visitent, (re-)écrivent aujourd'hui donnant lieu ainsi à des liens, à des affinités, qui aspirent à se projeter dans l'avenir. D'un point de vue politique et social, ces liens, réticulaires et/ou rhizomatiques, à la fois diachroniques et synchroniques, peuvent être analysés comme des formes de sororité, conçue comme le lien de reconnaissance et de solidarité entre personnes identifiées ou assignées au genre féminin dans un objectif d'émancipation, au sens de bell hooks – « *sisterhood* » – conçue comme pouvoir de l'union – « *power in unity* » –, une unité par laquelle les femmes doivent prendre l'initiative et démontrer le pouvoir de la solidarité – « *women must take the initiative and demonstrate the power of solidarity* » (hooks 1984 : 44). Plus récemment, dans le monde francophone, Chloé Delaume (2021 : 11) a aussi défini la sororité comme outil de lutte commune pour l'émancipation : « La sororité est un outil. Un outil de pouvoir, une force de renouvellement, la possibilité de renverser le pouvoir encore aux mains des hommes. S'allier en un regard, faire bloc, contrer en nombre ». D'un point de vue esthétique et littéraire, il s'agit de relations intertextuelles au sens large du terme (Kristeva, 1969), en vertu desquelles s'établissent des dialogues entre des textes, des autrices, des idées et des formes qui sont (re-)lues, révisées, réinterprétées, réécrites.

³ Récemment, un numéro spécial de la revue *Çédille, revista de estudios franceses* s'est intéressé à la réception des poétesses de la Belle Époque en France et Espagne (Fouchard et Schellino, 2021). Plusieurs œuvres de Vivien ont été traduites en espagnol et en catalan, mais elle reste une figure assez confidentielle en Espagne. Il convient également de mentionner le roman *La passió segons Renée Vivien*, de Maria-Mercè Marçal, qui a obtenu le prix Carlemany en 1994, et qui a sans doute contribué à la diffusion de son œuvre, principalement dans les milieux littéraires catalans.

On le verra, *Treize poèmes* constitue un acte de reconnaissance et de revendication, mais aussi de réinterprétation, de remédiation, de recréation et de recontextualisation. En effet, Pauline Paris et ses « complices » font revivre la poésie de Renée Vivien plus de 100 ans après sa mort, mais aussi la poésie de Sapho et la poésie lesbienne plus largement. Cet effort de mémoire s'exprime par une nouvelle forme, musicale, performative et graphique, transmise sur un nouveau support.

Le présent travail⁴ se propose d'analyser *Treize poèmes* comme une forme de réécriture créative dans le contexte des efforts de réhabilitation du matrimoine littéraire français⁵, mais aussi dans le processus de féminisation de la chanson. Pour ce faire, je présenterai en premier la figure et l'œuvre poétique de Renée Vivien et son intérêt pour les lectrices et lecteurs contemporains. Dans un deuxième temps, j'analyserai la mise en chanson de ses poèmes par Pauline Paris comme un acte de réécriture, de filiation et de revendication d'un sujet artistique lesbien. Enfin, je réfléchirai au statut de *Treize poèmes* dans le panorama littéraire et musical actuel, en lien avec le statut des communautés LGTBIQ+ et notamment lesbiennes dans la culture française actuelle.

1. Renée Vivien, « Sappho 1900 »

Après avoir enregistré l'émission pour *Chanson Boum*⁶, Pauline Paris et Hélène Hazera parlent des chanteuses « d'époque » qui « aiment les femmes ». La journaliste s'exclame alors : « – Il faut mettre en musique les poèmes de Renée Vivien. – Qui ça ?, demande Paris. – Renée Vivien, la grande poétesse saphique du début du XX^e siècle, répond Hazera »⁷. La réaction de Pauline Paris n'est pas surprenante car Renée Vivien est, en effet, inconnue pour une majorité de lectrices et de lecteurs en France.

Renée Vivien est l'un des noms de plume adoptés par Pauline Mary Tarn, née à Londres le 11 juin 1877, fille d'un riche homme d'affaires écossais et d'une mère

⁴ Le présent travail prend son origine dans la journée d'étude « La poésie mise en chanson à l'ère numérique », que j'ai eu le plaisir de coorganiser avec Moreno Andreatta à l'Université de Strasbourg le 31 mai 2022 avec le soutien du CREAA. Je tiens à remercier Pauline Paris pour sa générosité et sa disponibilité pour participer au colloque. Elle a eu par ailleurs la gentillesse de relire cet article, d'y trouver des coquilles, et d'autoriser la reproduction de l'une de ses photos.

⁵ Le terme matrimoine, employé dès le Moyen-Âge, désigne les biens hérités de la mère, alors que le patrimoine désigne ceux hérités du père. Par extension, il désigne également les biens culturels hérités des femmes artistes, oubliées ou effacés de l'Histoire. Les Journées du Matrimoine, créées en 2015 par le Mouvement HF Île de France, visent à mettre en valeur les œuvres des autrices et créatrices du passé et « rétablir une justice et permettre aux jeunes générations de grandir avec d'autres modèles d'identification » <https://www.lematrimoine.fr/le-matrimoine/>. Voir aussi l'émission de Radio France avec Aurore Evain : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaire-en-cours/le-matrimoine-n-est-pas-un-neologisme-mais-un-mot-efface-par-l-histoire-2051620>.

⁶ Le programme, à partir du 07 avril 2017, est disponible sur le site web de Radio France : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/chanson-boum/pauline-paris-1945685>.

⁷ Conversation reproduite par Pauline Paris dans la préface du livre *Treize poèmes* (p. 9).

américaine. Après la mort de son père en 1886, grâce à sa fortune et à une éducation exquise et cosmopolite, la jeune femme s'installe définitivement à Paris en 1899, dans un appartement luxueux, avec la ferme intention de cultiver un idéal esthétique et existentiel aux accents post-romantiques et décadentistes. Elle devient bientôt l'amante de Natalie Clifford Barney, la fameuse « Amazone », riche Américaine expatriée à Paris et écrivaine également. Très tôt, Vivien intègre le fameux « Paris-Lesbos », un cercle formé par une poignée de femmes artistes – étrangères et françaises, toutes blanches et fortunées – qui vivent et s'aiment avec une certaine liberté, une liberté qui est plus un fantasme masculin qu'une réalité en dehors des cercles privilégiés et privés dans lesquels évolue Vivien (Islert 2022 : 21). Après sa rupture avec Barney, Vivien entretient, entre autres, une relation stable avec la baronne Hélène de Zuylen, de la branche française de la famille Rothschild ; elle est l'amie de Colette, qui l'évoque dans *Le Pur et l'Impur*, de Pierre Louÿs et de Jean Charles-Brun. Elle voyage au Japon, en Turquie et en Grèce. De nature dépressive, souffrant d'anorexie et d'alcoolisme, elle meurt à 32 ans à Paris. Sa dépouille repose au cimetière de Passy, où sa tombe est souvent recouverte de ses fleurs préférées, les violettes.

Au cours de sa vie courte mais intense, Renée Vivien poursuit avec passion l'idéal décadent et sensuel de la « femme damnée » créée par Baudelaire⁸, qu'elle assume, non pas comme une fatalité, mais comme une identité recherchée. Cette quête existentielle s'exprime dans une esthétique fin-de-siècle teintée d'hellénisme, agrémentée d'éléments puisés dans les légendes nordiques, un idéal qu'elle finira par incarner elle-même pour les générations à venir. Consciemment et systématiquement, Vivien construit sa vie et son œuvre contre l'ordre bourgeois hétéropatriarcal, contre ce qu'Adrienne Rich définira des décennies plus tard comme l'hétérosexualité obligatoire (Rich 1980). En effet, ni hétérosexuelle, ni épouse, ni mère, Vivien vit sa vie en tournant le dos à ce que la société exige d'elle en tant que femme. Or, au-delà de ses amours, de ses voyages et de ses excès, Vivien est avant tout une écrivaine : autrice de poèmes en vers – *Études et préludes* (1901), *Cendres et poussières* (1902), *Évocations* (1903), *La Vénus des aveugles* (1904), *À l'heure des mains jointes* (1906), *Flambeaux éteints* (1907), *Dans un coin de violettes* (1910) – et de prose poétique – *Brumes de fjords* (1902), *Du vert au violet* (1903) –, elle publie également un roman autobiographique, *Une femme m'apparut* (1904), un recueil de nouvelles, *La Dame à la louve : nouvelles* (1904), et un volume de textes parodiques, *Le Christ, Aphrodite et M. Péin* (1907). En tant que traductrice, en 1903 elle publie sa version des poèmes de Sapho ; un an plus tard, *Les Kitharèdes*, avec des traductions de huit autres poétesses grecques⁹.

⁸ Baudelaire inclut deux poèmes intitulés « femmes damnées » dans la première édition de *Les Fleurs du mal* de 1857, qui font partie des textes censurés.

⁹ Vivien a écrit d'autres livres sous les pseudonymes R. Vivien et Paule Riversdale et en collaboration avec Hélène de Zuylen. De son vivant, ses œuvres ont été publiées à compte d'auteur par l'éditeur Alphonse Lemerre. Ce n'est qu'en 1986 que ses œuvres poétiques ont été rééditées, sous la direction de

À ce jour, l'œuvre de Vivien ne fait pas partie du canon littéraire français. Absente des programmes et des anthologies, son nom plus que son œuvre appartient à la constellation des femmes écrivains de la Belle Époque (Tinayre, Lesueur, Rachilde, Noailles, etc.), lues et influentes en leur temps, mais disparues – ou plutôt effacées – de la mémoire littéraire française. Néanmoins, sa figure est restée dans la mémoire des cercles activistes LGBTQ+, et ces dernières années son œuvre a connu un regain d'intérêt, coïncidant avec le centenaire de sa mort. Citons par exemple les travaux de Nicole G. Albert (2009a, 2009b et 2012), spécialiste de la littérature lesbienne de la Belle Époque, et de Camille Isler (2022, 2023, 2024), qui étudie la configuration d'une subjectivité poétique lesbienne à contre-courant de la tradition littéraire masculine.

Tout comme dans sa vie, dans son œuvre Vivien tourne le dos à la morale et à l'idéologie hétéronormative et bourgeoise dominantes. D'abord par le geste même de l'écriture, qui fait d'elle une femme non féminine, une « amazone » ou une « bacchante », un être androgyne qui abandonne les attributs de son sexe pour usurper la prérogative de la création artistique dévolue aux hommes, selon le trope de l'écriture comme geste phallique. Deuxièmement, et surtout, son propre travail poétique se construit autour d'une thématique lesbienne explicitement assumée, avec laquelle elle contribue d'ailleurs à consolider le sens actuel du terme « lesbianisme ». Contre l'hétéronormativité, qui fait de la lesbienne une non-femme, un monstre, un être condamné au mépris, à la marginalité voire à l'ostracisme, une créature qui alimente les fantasmes sexuels masculins et offre un contre-exemple à l'hétéronormativité, chez Vivien, le sujet lyrique est une amante qui exprime sans ambages sa passion pour d'autres femmes. Renée Vivien se construit à partir de et avec une généalogie exclusivement féminine de « damnées », de femmes fatales, vouées à l'exclusion et/ou à la mort et entraînant la mort de leurs amant-es, avec Lilith et Sapho comme figures tutélaires. À côté de cette mythologie féminine déviante, la critique relève aussi sa fascination pour la figure classique de l'androgyne (Ladjali, *apud* Vivien, 2018 : XIV-XVI), y compris son goût pour les tenues masculines, qui aujourd'hui peut être analysé comme une préfiguration de la pensée et de la performance queer (Albert, 2009b).

Diana Holmes identifie deux principales catégories dans la poésie de Vivien. D'une part, la poésie amoureuse qui exclut les références à un présent historique où l'amour entre femmes est impossible. D'autre part, des textes qui évoquent le passé utopique de Mytilène, la communauté créée par Sapho (Psappha pour Vivien) sur l'île de Lesbos (Holmes 1994 : 86). La poésie érotique se concentre donc sur le sujet poétique féminin et sur l'aimée, l'amie, comme couple enfermé dans un univers exclu

Jean-Paul Goujon pour Régine Deforges. Points a également publié en 2018 *Poèmes choisis*, avec une introduction de Cécile Ladjali. ErosOnyx a également réédité plusieurs de ses œuvres, signées Renée Vivien et Paule Riversdale.

par la société et qui se replie sur lui-même, dans la maison, la chambre, l'espace intime conçus comme refuge. En revanche, les poèmes de Mytilène, éloignés du contexte social de Vivien, montrent l'amour entre femmes dans un monde ouvert sur la mer, le ciel, où les femmes, seules protagonistes, sont libres d'aimer et de chanter. L'abondance d'images marines et liquides chez Vivien comme chez d'autres écrivaines lesbiennes de l'époque a été soulignée à juste titre par Marta Segarra, qui identifie l'élément liquide ou aquatique comme métaphore des relations sexuelles lesbiennes et du corps féminin comme liquide et « fluide » (Segarra, 2019 : 83).

La poésie de Vivien est une poésie de la passion amoureuse, toutefois intimement liée à la perte et à la mort. Ses vers expriment le désir, un désir sensuel, de bouches, de lèvres, de corps féminins ; un désir de beauté, de roses, de violettes, de lys, doucement éclairés par la lumière du couchant, parfumé ou mélancolique, dans les paysages humides des fleuves et des océans ; un désir d'idéal, de transcendance, d'éther et de parfums langoureux, de communion des âmes enflammées, tristes ou incomprises ; enfin, un désir d'amour, de l'aimée, cette autre comme un double, comme un reflet du sujet lyrique :

Notre cœur est semblable en notre sein de femme,
Très chère ! Notre corps est pareillement fait,
Un même destin lourd a pesé sur notre âme,
Nous nous aimons et nous sommes l'hymne parfait

Je traduis ton sourire et l'ombre sur ta face.
Ma douceur est égale à ta grande douceur,
Parfois même il nous semble être de même race...

J'aime en toi mon enfant, mon amie et ma sœur (Vivien 2018 : 176).

D'un point de vue formel, sa poésie s'inscrit dans le sillage du décadentisme, avec des thèmes et des formes parnassiennes, des rimes féminines – « Ta voix a la langueur des lyres lesbiennes, / L'anxiété des chats et des odes saphiques, / Et tu sais le secret d'accablantes musiques / Où pleure le soupir d'unions anciennes » (Vivien, 2018 : 43) –, en vers classiques (octosyllabes et alexandrins notamment, strophe saphique), qui recherchent ouvertement une musicalité et un rythme marqués et où, d'ailleurs, la musique constitue une des références premières, comme le signale à juste titre Nicole G. Albert dans son introduction à *Treize poèmes* (2019).

Renée Vivien est donc une grande poétesse de son temps, mais son œuvre garde sa pertinence aujourd'hui, non seulement pour la beauté de ses vers, mais aussi pour les mêmes raisons qui ont provoqué sa marginalisation il y a cent ans, à savoir, sa défense de la liberté des femmes et sa visibilisation du lesbianisme. En outre, la valeur de Vivien tient aussi à son travail en tant que passeuse du matrimoine, et notamment du matrimoine lesbien. En effet, en traduisant et en réécrivant Sappho, en la faisant revivre en tant que poète lesbienne, elle nous emmène avec elle dans son voyage à Mytilène, « en arrière » « à travers les siècles », pour retrouver le passé utopique, « le rire ancien »,

« la musique ancienne », « l'âme ancienne »¹⁰. C'est précisément la réécriture du passé qui permet à Vivien de construire son présent et de se projeter dans l'avenir. En établissant une continuité avec la poétesse antique, elle devient « Sapho 1900 » ; elle tend un fil intertextuel et sororal, révèle une communauté diachronique entre Lesbos au VII^e siècle avant J.-C. et Paris à l'aube du XX^e siècle. Comme nous le verrons plus loin, dans *Treize poèmes*, Pauline Paris réécrit et actualise ce lien à son tour, le révèle au public contemporain et aspire à devenir « Vivien 21 ».

Treize poèmes

Suivant les conseils impératifs d'Hélène Hazera, Pauline Paris décrit le processus de création de l'album *Treize poèmes* : d'abord, son émerveillement à la lecture des vers à haute voix, qui deviennent « velours pour ses oreilles » ; ensuite, la composition des mélodies qui émergent « à flots », « comme par enchantement », et grâce auxquelles les vers de Vivien trouveront une nouvelle forme et un nouveau sens (Paris *apud* Vivien, 2019 : 9). Dans une interview réalisée en mai 2022¹¹, l'artiste confirme s'être sentie habitée, possédée par Vivien pendant le processus de création et explique l'affinité esthétique et personnelle qui la lie à Vivien : elles s'appellent toutes les deux Pauline, elles écrivent toutes les deux des chansons en français, elles sont toutes les deux lesbiennes. Ainsi, après la découverte, qui est aussi une révélation, surgit l'identification, le dialogue imaginé *in absentia*, qui donne lieu à la recréation et à la réécriture. Paris reconnaît que son projet aspire à sortir Vivien de l'ombre et de l'oubli, mais aussi à la faire connaître au-delà des cercles lesbiens militants. D'ailleurs, avec un sourire, elle affirme qu'il ne lui aurait pas peut-être fallu vingt-six ans pour « découvrir » qu'elle était lesbienne si elle avait lu Vivien à l'adolescence.

Pauline Paris interprète d'abord les chansons à l'occasion de petits concerts-récitals dans des librairies indépendantes (Berkeley Books, Violette and Co), avec la collaboration d'Olia Tayeb Cherif et d'Élisa Frantz. Quelques mois plus tard, on tourne le clip de « Chanson pour mon ombre », où Pauline Paris prend l'apparence de Renée Vivien sur une célèbre photo : parée d'un chapeau d'Arlequin et avec tenue masculine, elle dessine au crayon une fine moustache sur sa lèvre. En 2019, ErosOnyx publie le livre-album, soulignant ainsi la dimension activiste du projet. Le livre reçoit des

¹⁰ « Du fond de mon passé, je retourne vers toi, Mytilène, à travers les siècles disparates, / Ressuscite pour nous les lyres et les voix, / [...] Lesbos aux flancs dorés, rends-nous notre âme antique, / Ressuscite pour nous les lyres et les voix, / Et les rires anciens, et l'ancienne musique / Qui rendit si poignants les baisers d'autrefois, / Toi qui gardes l'écho des lyres et des voix, / Lesbos aux flancs dorés, rends-nous notre âme antique » (« En débarquant à Mytilène » *in* Vivien, 2018 : 116).

¹¹ Entretien réalisé le 31 mai 2022, à l'occasion de la journée d'étude « La poésie mise en chanson à l'ère numérique » organisée à l'Université de Strasbourg : <https://creaa.unistra.fr/evenements/journees-detudes/2022/la-poesie-mise-en-chanson-a-lere-du-numerique/>. L'enregistrement de l'événement est disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=Vh6w2KhUQ2k>. L'entretien avec Pauline Paris se trouve entre 1h05 et 1h59.

critiques élogieuses dans la presse, y compris dans *Le Monde*¹², et est récompensé avec le prix « Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros en 2020. Parallèlement, avec les musiciens Duncan Roberts et Rafaël Leroy, Pauline Paris monte le spectacle musical « Vivien 21 » qui tourne à Paris et dans plusieurs villes de France.



Portrait de Renée Vivien par Otto Wegener¹³

Treize poèmes est donc un projet militant, dans le sens où il cherche à promouvoir la conscience et la visibilité des identités lesbiennes et LGBTQ+ plus largement. Mais il s'agit bien sûr d'un projet esthétique qui vise à actualiser la poésie de Renée Vivien en lui donnant une nouvelle forme, et qui s'inscrit musicalement dans la tradition de la chanson française, une forme d'« art populaire » étroitement liée à la poésie. En effet, avec les auteurs-compositeurs-interprètes (ACI) des années 1950 et 1960 (notamment Brel, Brassens et Ferré), la chanson française a

progressivement été assimilée à une forme de poésie, dénommée « chanson poétique » ou « chanson à texte » (Looseley 2003, Papanikolau 2007), par opposition à la « variété », à savoir, la musique commerciale, de divertissement.

Dans cette « élévation » de la musique populaire au rang de poésie, Georges Brassens a joué un rôle essentiel, puisqu'il a non seulement écrit des textes « poétiques » mémorables, mais a aussi mis en musique des poètes tels que François Villon, Paul Fort, Aragon ou Victor Hugo¹⁵.



Pauline Paris¹⁴

¹² Voir le dossier de presse de l'éditeur à l'adresse suivante : <https://www.erosonyx.com/treize-poemes-de-renee-vivien-mis-en-musique-et-chantes-par-pauline-paris-dessins-delisa-frantz-ce-sera-pour-cette-annee/>

¹³ Archives de la Smithsonian Institution (numéro SIA2015-006918). Source : https://siarchives.si.edu/collections/siris_arc_229236, Domaine Public, via Wikimedia Commons.

¹⁴ Crédit photo: wearethegoodchildren.

¹⁵ Un album compilant des compositions de Brassens sur des textes de poètes, *Brassens chante les poètes* (Universal Music France), est sorti en 2016.

Dans le même esprit, Léo Ferré a consacré plusieurs albums à Rimbaud, Verlaine et Baudelaire¹⁶ et Ferrat a chanté avec grand succès Aragon¹⁷. Cette poétisation de la musique populaire ou « tentation poétique » (Marc 2017) de la chanson est visible encore aujourd'hui, chez des artistes aussi disparates qu'Arthur H, Dominique A ou Camélia Jordana. Au-delà des différences entre chaque projet, la mise en musique de la poésie révèle non seulement une volonté de légitimer la musique populaire au contact de la littérature mais aussi de démocratiser la poésie à travers la chanson. Il va sans dire que la chanson, y compris la chanson poétique, était jusqu'à très récemment un art masculin, dans lequel les représentations du genre et du sexe répondaient aux modèles hétéronormatifs¹⁸. De même, la plupart des métiers artistiques et techniques de la musique ont été exercés par des hommes, et la figure de l'ACI, incarnation de ce type de musique, a été, et reste encore largement masculine.

Ainsi, en rendant hommage à Vivien, *Treize poèmes* féminise et « lesbianise » la tradition de la poésie et de la chanson poétique française. Pauline Paris se réapproprie une généalogie poétique occultée ou du moins méconnue, de Sapho à Marceline Desbordes-Valmore en passant par Louise Labé ou Colette elle-même ; elle se place aussi, de manière moins évidente, dans la lignée des interprètes et ACI françaises encore peu reconnues (Suzy Solidor, Damia, Fréhel, Anne Sylvestre, Juliette, Véronique Pestel) et contribue à la féminisation (Marc et Lebrun, 2024) de la musique populaire française. Tant d'un point de vue musical que poétique, suivant l'analyse d'Isler (2023), l'influence de Vivien, explicite et revendiquée, n'est pas conçue ici comme un fardeau dont la créatrice devrait s'affranchir pour faire émerger son talent individuel, mais comme un mécanisme poétique pour créer avec l'aînée, la « maîtresse », devenue sœur anachronique. *Treize poèmes* se construit donc sur les liens de l'intertextualité et de la sororité évoqués dans l'introduction.

Treize poèmes est composé d'une sélection de textes extraits de plusieurs livres de Vivien (*Évocations*, *Études et préludes*, et *Cendres et poussières*, *À l'heure des mains jointes* et *La Vénus des aveugles*), sous forme d'anthologie ne suivant pas un ordre chronologique ou thématique clair, mais incluant quelques-uns des motifs esthétiques et thématiques essentiels dans la poésie de Vivien : l'érotisme lesbien, l'esthétique crépusculaire, l'obsession de la mort, la musicalité. Du point de vue musical, la production est simple, la voix y occupe le premier plan sonore. Pauline Paris, avec une voix forte et haut perchée, interprète avec détermination, voire avec fierté, les vers de sa « sœur » Vivien. L'album est construit sur l'hétérogénéité musicale, avec des styles

¹⁶ Les albums sont *Verlaine et Rimbaud chantés par Léo Ferré* (1964) et *Ferré chante Baudelaire* (1967) aux éditions Barclay.

¹⁷ *Ferrat chante Aragon* (1971, Barclay).

¹⁸ Lea Lootgieter et Pauline Paris publient en 2019 le livre *Les dessous lesbiens de la chanson*, dans lequel elles présentent l'existence d'une « veine » lesbienne plus ou moins explicite dans la chanson française (Lootgieter et Paris, 2019).

différents pour chaque chanson, de la bossa-nova au blues en passant par la valse. Comme nous le verrons, les rythmes et les arrangements jouent avec le sens des vers, ce qui souvent confère un ton ludique et inattendu aux morceaux.

Les poèmes inclus dans recueil, à l'exception de « The Fjord Undine », récit lyrique écrit en anglais et récité par Kate Bousfield-Paris, expriment différentes phases du sentiment amoureux éprouvé par un sujet féminin à l'égard de sa bien-aimée. La collection s'ouvre presque logiquement avec « Violettes d'automne », les fleurs emblématiques de Vivien, qui représentent ici une rupture, mais une rupture belle, comme les dernières fleurs avant l'hiver. Le rythme ska du morceau accentue le paradoxe de la comparaison. Le deuxième texte, « Fraîcheur éteinte », se situe dans un contexte exotique, sur des arrangements bossa, où le « je » poétique exprime explicitement son désir sensuel, avec des allusions transparentes au sexe et à l'orgasme féminin (« Je me sens grandir jusqu'aux Dieux / Quand, sous mon orgueilleuse étreinte, / Le doux bleu meurtri de tes yeux / S'évanouit, fraîcheur éteinte »). Le contenu érotique est souligné par le dessin, qui représente une sorte d'orgie féminine avec des personnages en tenues classiques, masques de carnaval et du matériel d'écriture. La troisième chanson, « Parle-moi », ballade au rythme de valse, est une délicate déclaration d'amour, qui décrit l'aimée avec des termes empruntés à la musique – « harmonieuse et musicale amante ». Vient ensuite « À l'Amie », avec des arrangements électro pop et un certain ton d'urgence, qui invite l'amie à fuir dans un univers crépusculaire et inévitablement tragique – « fuyons » – qui se répète comme refrain. La cinquième composition, « Sans fleurs à votre front », sous forme de ballade dans la plus pure tradition de la chanson, fonctionne comme un art poétique, où le sujet persévère dans son chant et assume son lesbianisme malgré le rejet social qu'il suscite :

Je ne suis point de ceux que la foule renomme,
Mais de ceux qu'elle hait... Car j'osai concevoir
Qu'une vierge amoureuse est plus belle qu'un homme,
Et je cherchai des yeux de femme au fond du soir.

O mes chants ! nous n'aurons ni honte ni tristesse
De voir nous mépriser ceux que nous méprisons...
Et ce n'est plus à la foule que je m'adresse...
Je n'ai jamais compris les lois ni les raisons...

Allons-nous-en, mes chants dédaignés et moi-même...
Qu'avons-nous à faire de ceux qui n'ont rien entendu ?
Allons vers le silence et vers l'ombre que j'aime,
Et que l'oubli nous garde en son éternité... (Vivien 2019 : 35)

« Chanson pour mon ombre », le morceau choisi pour la vidéo, alterne récitation, chant et arrangements électroniques sous une forme pop. Ici, le « je » poétique se dédouble en un sujet et son ombre, comme un surmoi, comme un reproche, un remords, une punition, mais aussi comme un double sauvage, beau,

« droite comme un cyprès ». La référence à « La dame à la louve », nouvelle de Vivien publiée en 1904, est évidente et renvoie à la double dimension du sujet féminin pour l'autrice : féroce et belle, libre et condamnée à la fois. Cependant, le contenu grave, voire tragique, du texte est allégé dans l'interprétation par la voix de Pauline Paris, grâce à l'insistance sur l'image de la louve, répétée comme refrain, et à l'inclusion du « chabada », qui lui confère la légèreté de la pop. Le clip quant à lui, mélange le passé (décor Belle Époque, costumes) et le présent, la poésie et la musique, avec les premiers plans des instruments, y compris de mélangeur électronique que manie Pauline Paris. Le clin d'œil queer est aussi visible dans la moustache dessinée sur le visage de la chanteuse.

Dans « L'Éternelle Tentatrice », la musicalité verbale créée par l'allitération des premiers vers – « la mer murmure une musique / aux gémissements continus » – adopte des rythmes tropicaux, situant la bien-aimée, ici sirène, femme fatale, tentatrice mythologique par excellence, non plus dans la mer Égée mais dans quelque paradis caribéen. La neuvième chanson « Avril », jouée au banjo, avec des sifflements entraînants dans un style folk, chante la beauté blonde de l'aimée, éthérée et printanière, intensément sensuelle, avec la force parfumée de sa « chair ». « Je t'aime d'être faible », dixième morceau de l'album, est une déclaration d'amour sous forme de ballade rock, qui souligne la dimension érotique et le « cruel plaisir » qu'éprouve le sujet pour l'aimée, pâle, automnale, décadente, « sœur des reines de jadis ». Dans « Lassitude », le sujet poétique fantasme sur le repos et le silence que lui apportera la mort. Cependant, le ton élégiaque des paroles contraste avec la structure musicale en forme de valse qui invite au mouvement et à la danse. « La pleureuse », ballade pop, est le seul texte dans lequel le « je » poétique n'exprime pas ses sentiments, mais se concentre sur une troisième personne, la pleureuse, figure éternelle de la complainte féminine, ici tourmentée par la solitude et le deuil. La dernière chanson de l'album est « Prolonge la nuit », texte de Sapho traduit par Vivien, qui prend la forme d'un blues. Ici, l'interprète déclame plutôt qu'elle ne chante, et transforme l'invocation à la déesse en refrain : « prolonge la nuit », pour que la nuit ne finisse pas, que la lumière du matin ne sépare pas les amantes. Il s'agit donc d'une réécriture lesbienne du motif de l'aube dans la poésie amoureuse, faisant résonner des échos antiques dans une forme contemporaine.

Les compositions de Pauline Paris jouent avec la mélancolie qui sous-tend les vers de Renée Vivien, conférant de la légèreté à sa complainte et de l'espoir à son insatisfaction. Paris réinterprète Vivien avec sa voix forte et des rythmes inattendus ; sa musique accompagne les poèmes en les reformulant, réécrivant ainsi Sapho 1900 en l'adaptant au XXI^e siècle. Comme dans les fréquents oxymores de Vivien, Pauline Paris réconcilie les contraires : l'écriture musicale « libre », mais conditionnée aux vers de la poétesse, l'hommage de la disciple et l'orgueil de la créatrice, la langue de 1900 et la musique d'aujourd'hui, la gravité de Vivien, l'aristocrate, et la légèreté d'une jeune ACI

qui vit de ses concerts. Réécriture joyeusement militante, *Treize poèmes* est une réussite à la fois esthétique et politique.

Conclusion

Une chaîne fragile et discontinue, occultée, parfois invisible, relie Sapho à Pauline Paris, en passant par Renée Vivien, Monique Wittig ou Violette Leduc. Dans une perspective littéraire féministe, il est nécessaire de révéler ces liens politiques et poétiques, qui dans l'histoire littéraire des femmes opposent la parole au silence, l'amour à la solitude, la sororité à la domination. En donnant une nouvelle forme, une nouvelle vie musicale à Renée Vivien et à la poésie amoureuse lesbienne, Pauline Paris et ses partenaires dans *Treize poèmes* contribuent à mettre en lumière ces liens et ce matrimoine¹⁹, à faire émerger du passé de nouveaux plaisirs esthétiques et de nouveaux modèles d'identification pour le public d'aujourd'hui.

Si *Treize poèmes* s'inscrit dans une tradition littéraire marginalisée ou réduite au silence, il s'agit aussi d'un projet marginal, minoritaire, porté par des artistes, des journalistes, des universitaires, des libraires et une maison d'édition indépendantes. Or, cette indépendance, qui est synonyme de liberté, se traduit aussi par une diffusion restreinte aux cercles militants et, par conséquent, par des revenus très limités pour ses protagonistes, donc par des formes de précarité. Aussi *Treize poèmes* ne parvient-il pas à dépasser l'espace marginal et minorisé dont il est issu²⁰.

Cette diffusion restreinte vient confirmer la situation minoritaire des artistes et des collectifs artistiques LGBTQ+ dans les industries culturelles aujourd'hui. En effet, dans le domaine de la musique, bien qu'au cours des dernières années la scène musicale pop française connaisse un processus de féminisation dans lequel les artistes LGBTQ+ deviennent de plus en plus visibles – songeons à des artistes très populaires telles que Hoshi, Suzane ou Pomme qui parlent ouvertement de leur orientation sexuelle lesbienne –, *Treize poèmes* vient démontrer que la discrimination entre les artistes et les projets « hétéronormatifs » et les artistes et les projets LGBTQ+ continue d'exister dans l'actualité. Notamment, les artistes lesbiennes semblent toujours enfermées dans un placard qui n'est pas que symbolique mais aussi professionnel et économique. Certes, on ne peut que se réjouir de la (re-)découverte de Renée Vivien et saluer le travail remarquable de Pauline Paris et de ses complices. Il serait néanmoins souhaitable que leurs voix – et celles dont elles portent l'empreinte – puissent être entendues au-delà des circuits parisiens indépendants, afin que leurs vers et leurs musiques puissent parvenir non seulement jusqu'aux « belles jeunes femmes » aimées par Vivien, mais aussi jusqu'au public plus large de celles et de ceux – peut-être moins belles, moins

¹⁹ La chanteuse espagnole Cristina Roseninge vient de publier l'album *Los versos sáficos* (Primavera Labels, décembre 2023) où elle met en musique des vers de Sapho.

²⁰ Sur les plateformes de streaming Deezer, Spotify et Youtube, en janvier 2024, l'album ne dépasse pas les deux cents écoutes.

beaux, moins jeunes – qui aspirent à connaître les « soirs futurs de roses, de flammes » et de violettes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERT, Nicole G. (2009a) : *Renée Vivien à rebours, études pour un centenaire*. Paris, Orizons.
- ALBERT, Nicole G. (2009b) : « Renée Vivien, d'un siècle à l'autre ». *Diogène*, 228 : 4, 146-150.
- ALBERT, Nicole G. (2019) : « Anna de Noailles et Renée Vivien : des destinées contrastées ou le Dur désir de durer », in Wendy Prin-Conti (dir.), *Femmes poètes de la Belle Époque : heurs et malheurs d'un héritage*. Paris, Honoré Champion, 125-138.
- ALBERT, Nicole G. & Brigitte ROLLET (2012) : *Renée Vivien, une femme de lettres entre deux siècles*. Paris, Honoré Champion.
- DELAUME, Chloé [dir.] (2021) : *Sororité*. Paris, Points.
- FOUCHARD, Flavie et Andrea SCHELLINO (2021) : « La réception des femmes poètes de la Belle Époque en France et en Espagne. Présentation ». *Çédille, revista de estudios franceses*, 20 : 15-19. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2021.20.02>.
- HOLMES, Diana (1994) : *French Women Writers 1848-1994*. Londres, Bloomsbury.
- HOOKS, bell (1984) : *Feminist theory. From margins to the center*. Boston, South end Press.
- ISLERT, Camille (2022) : « Écrire sur le silence, renverser le discours. 1900-1915, émergence d'une littérature lesbienne », in Aurore Turbiau (dir.), *Écrire à l'encre violette. Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*. Paris, Le Cavalier Bleu, 29-61.
- ISLERT, Camille (2023) : « “Pas la trace d'une influence masculine” (Renée Vivien) ». *COntEXTES*, 33. DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.11244>.
- ISLERT, Camille (2024) : *Renée Vivien : une poétique sous influence ?* Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KRISTEVA, Julia (1969) : *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.
- LOOSELEY, David (2003) : *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Oxford et New York, Berg.
- LOOTGIETER, Léa & Pauline PARIS (2019) : *Les dessous lesbiens de la chanson*. Paris, Éditions iXe.
- MARC, Isabelle. (2017) : « La tentation poétique de la chanson française : le cas de Dominique A ». *Vox popular*, 1 : 2, 200-215. URL: <http://www.voxpopular.it/la-tentation-poetique-de-la-chanson-francaise-le-cas-de-dominique-a>
- MARC, Isabelle & Barbara LEBRUN (2024) : « L'un-e chante, l'autre aussi : une féminisation des musiques populaires en France ». *Transposition*, 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/12fpr>
- PAPANIKOLAOU, Dimitris (2007) : *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. Oxford, Legenda.

- 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.
- RICH, Adrienne (1980) : « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence ». *Signs*, 5: 4 (*Women: Sex and Sexuality*), 631-660.
- SEGARRA, Marta (2019) : « Pour une généalogie de la littérature lesbienne française ». *Feminismols*, 34 (Ángeles Sirvent Ramos, coord., *Estado actual de la investigación en Literatura francesa y Género : balance y nuevas perspectivas / État présent de la recherche en Littérature française et Genre : bilan et nouvelles perspectives*), 79-96. DOI : <https://www.doi.org/10.14198/fem.2019.34.04>.
- VIVIEN, Renée (2018) : *Poèmes choisis*. Introduction de Cécile Ladjali. Paris, Points.
- VIVIEN, Renée (2019) : *Treize poèmes*. Mis en musique par Pauline Paris. Dessins d'Élisa Franz. Introduction d'Hélène Hazera. Présentation de Nicole G. Albert. Cassaniouze, ErosOnyx.

**Ils défendaient les arbres.
Les écrivains de la Belgique « fin de siècle »
face à la dégradation du patrimoine naturel et arborescent**

Dominique NINANNE

Universidad de Oviedo

dominiq@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0002-4812-4470>

Resumen

Este artículo es el fruto de una investigación inscrita en una perspectiva ecopoética de relectura de textos literarios y no literarios de escritores belgas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. El objetivo es identificar manifestaciones de una conciencia pre-ecológica. Más específicamente, este estudio, que combina los resultados de investigaciones históricas y el análisis literario, destaca las contribuciones de escritores como Camille Lemonnier, Émile Verhaeren y Maurice Maeterlinck en la defensa de los árboles y los bosques.

Palabras clave: ecología, ecopoética, literatura belga, 1880-1914.

Résumé

Cet article est le fruit d'une recherche qui s'inscrit dans une perspective écopoétique de relecture de textes littéraires et non littéraires d'écrivains belges de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. L'objectif est de repérer des manifestations d'une conscience pré-écologique. Plus spécifiquement, cette étude, qui combine les résultats de recherches historiques et l'analyse littéraire, met en valeur les apports d'écrivains comme Camille Lemonnier, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck dans la défense des arbres et des forêts.

Mots clé : écologie, écopoétique, littérature belge, 1880-1914.

Abstract

This article is the result of research conducted within an ecopoetic framework, offering a reinterpretation of literary and non-literary texts by Belgian writers from the late 19th until early 20th centuries. The main objective is to identify manifestations of pre-ecological consciousness. More specifically, this study, combining the results of historical research and literary analysis, highlights the contributions of writers such as Camille Lemonnier, Émile Verhaeren, and Maurice Maeterlinck to protect trees and forests.

Keywords: ecology, ecopoetics, Belgian literature, 1880-1914.

1. Introduction

Cet article¹ se situe dans une approche écopoétique, au sens de Pierre Schoentjes (2015), de relecture de textes des lettres belges de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, afin d’y rechercher des indices d’une conscience environnementale précoce. Nous proposons, dans ce cadre, de mettre en valeur la participation des écrivains belges francophones dans la protection du patrimoine naturel de leur pays, en particulier les arbres et les forêts, des années 1880 à la Première Guerre Mondiale, époque d’un prodigieux développement industriel et économique. En effet, au gré de coups de sonde préalables dans des revues et des textes littéraires de l’époque, nous avons été intriguée par la récurrence de manifestations de valorisation et de défense des arbres situés dans les villes, le long des routes de campagne, au sein des forêts. C’est sur un élément essentiel des forces naturelles que porte le combat proto-écologique, un symbole temporel et spatial puissant, « le symbole par excellence », explique Robert Dumas dans le sillage de la poétique de Gaston Bachelard, dans la mesure où l’arbre « relève des “images fondamentales, celles où s’engage l’imagination de la vie” » (Dumas, 2002 : 20).

La première partie de cette étude vise à contextualiser les mouvements pionniers de défense de l’environnement en Belgique. Celle-ci est avant tout une synthèse des recherches des historiens² ; notre apport personnel constitue en la mise en lumière du rôle que la revue littéraire *L’Art Moderne* a joué dans la visibilisation de la détérioration des espaces. Dans un deuxième temps, l’attention est portée à la protection des arbres et des forêts. Au-delà de la restitution historique des faits, nous analysons l’argumentaire qui accompagne la protection du monde arborescent dans des revues littéraires et artistiques, ainsi que dans deux monographies consacrées spécifiquement aux arbres. Cette entrée en la matière permet ainsi déjà de percevoir le riche imaginaire concernant l’arbre et les bois, la relation personnelle et affective entre l’humain et l’arbre, qui nourrit ces premières initiatives écologiques. Enfin, nous avons choisi de mettre en regard des textes littéraires et des articles d’écrivains majeurs – Camille Lemonnier, Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck – consacrés aux arbres et aux forêts. La perspective écopoétique adoptée s’intéresse, d’une part, à un engagement éthique qui se traduit par une mise en question explicite de la place de l’humain dans le monde et par le désir d’une relation à la nature distincte de l’exploitation. D’autre part, l’attachement à la nature que ces auteurs manifestent prend forme dans un travail esthétique de la langue qui mérite d’être examiné.

¹ Cette recherche a été menée lors d’un séjour à l’Université Libre de Bruxelles (ULB) du 3 au 21 mars 2024, financé par le Programme Erasmus+ KA 131 (Staff Mobility for Training). Nous tenons à remercier Laurence Brogniez, professeure à l’ULB, pour son chaleureux accueil.

² Nous remercions Claire Billen et Chloé Deligne, professeures à l’ULB, pour leurs précieuses recommandations bibliographiques.

2. Prémises de la valorisation et de la défense des sites : les forces en présence

L'essor de la deuxième révolution industrielle en Belgique a été accompagné, dès les années 1870-1880, de manifestations de divers horizons témoignant d'une crainte de voir disparaître les plus beaux paysages et sites du pays. Il s'agit d'endroits, tels que la vallée de la Meuse, les Ardennes, le Littoral, la Campine, dont « la beauté a été [...] légitimée » (Billen, 1997 : 249) par des artistes-peintres libérés des conventions académiques, des photographes et des gens de lettres ; ceux-ci ayant mis en marche un mouvement, souvent qualifié de « pittoresque », de défense de « la beauté des sites et des paysages "nationaux" » (Deligne, 2022). Cette préoccupation pour l'esthétique s'inscrit dans la pensée des Anglais John Ruskin et William Morris, diffusée dans les cercles intellectuels belges dès les années 1880. C'est le rôle des hommes de lettres dans l'éveil d'une sensibilité à la nature que nous proposons d'examiner ici.

2.1. Léon Dommartin, une figure mobilisatrice dans la défense des sites

Un des grands défenseurs des sites est Léon Dommartin (1839-1919), bien connu sous le pseudonyme de Jean d'Ardenne, journaliste spadois ayant exercé d'abord à Paris, puis à Bruxelles où il occupa de 1896 à 1914 la fonction de rédacteur en chef du journal libéral *La Chronique*. Son amour pour la nature, son goût pour les voyages et son souci pour la conservation des monuments et la préservation des paysages, se révèlent dans ses guides touristiques : le volumineux *L'Ardenne. Guide du touriste et du cycliste* (1881, refondu et réédité à plusieurs reprises), le *Guide descriptif illustré de la côte de Flandre et des plages de la mer du Nord* (1888), ainsi que les *Notes d'un vagabond* (1887), où il relate de façon littéraire ses souvenirs d'excursion et de voyage. Il préconise une approche sensible, directe de la visite touristique, recommandant de flâner pour mieux observer la nature et de ne pas hésiter à se rapprocher de ses merveilles. Il décrit les charmes des endroits qu'il parcourt, tout en dénonçant, çà et là, la dégradation des vallées de l'Ourthe et de l'Amblève, défigurées par des carrières de pierre, la canalisation de la Meuse à Anseremme, l'extension du chemin de fer dans les Ardennes, l'abattage d'arbres, etc.

Les dommages qu'il pointe (les exemples ci-dessus sont tirés des *Notes d'un vagabond*) rejoignent ceux habituellement dénoncés à l'époque. À l'instar de ses contemporains, Dommartin ne s'en prend pas directement à l'industrie lourde³ et préfère se moquer des ingénieurs des Ponts et Chaussées, indifférents à toute considération artistique (l'opposition artiste-ingénieur est un cliché de l'époque). Il prévoit déjà la géométrisation et l'uniformisation des paysages, produits d'un pseudo-progrès. Visionnaire encore, Dommartin a enfin bien conscience que la défense des sites passe par le développement d'une législation, au même titre que pour les œuvres d'art et les monuments.

³ « Comme si un consensus inconscient existait pour admettre que ce secteur, expression de progrès et dispensateur de richesse, disposât légitimement d'une niche sur le sol national », note Billen (1997 : 255).

2.2. La contribution du tourisme élitiste à la valorisation des paysages

À la fin du XIX^e siècle, le tourisme se développe grâce à l'usage du train et de l'infrastructure hôtelière, surtout dans les Ardennes et à la côte. Un lieu emblématique du tourisme naissant est le hameau d'Anseremme (au sud de la ville de Dinant), dont l'auberge « Au Repos des Artistes » constituait, entre la fin des années 1860 et 1900, le lieu de villégiature estivale de peintres (Félicien Rops, Auguste Donnay, Hippolyte Boulenger, etc.) et d'hommes de lettres (Théo Hannon, Maurice Des Ombiaux, Camille Lemonnier, Charles De Coster, Émile Verhaeren, Eugène Demolder, Léon Dommartin, etc.). On retrouvera parmi les membres bohèmes et festifs de la Colonie d'Anseremme, qui s'adonnaient aux plaisirs de la baignade et de la promenade, des défenseurs convaincus de la nature.

Billen (1997 : 262) explique aussi que le littoral, les Ardennes, puis plus tard les Alpes, étaient non seulement des destinations où s'adonner à la marche, au cyclisme, à des activités artistiques (la photographie est prisée), mais aussi des lieux mondains où poursuivre des relations sociales et faire des affaires. Le Château de la Famelette et son jardin, près de Huy, que louaient l'avocat Edmond Picard (1836-1924) et son épouse Adèle Olin, fonctionnaient ainsi comme « extensions spatiales du salon de l'avenue Ducale » (Aron, 2022 : 297). Plusieurs textes de Picard témoignent de cet engouement pour les activités au grand air et la contemplation de sites naturels jugés « pittoresques ». La valeur pittoresque d'un site, d'un paysage, voire d'un monument, relève de l'héritage romantique – pensons à des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau, Robert Louis Stevenson, mais aussi au géographe et à l'anarchiste Élisée Reclus, qui d'ailleurs s'installe en Belgique en 1894 pour enseigner à l'Université Nouvelle. Elle naît des sensations et des émotions déclenchées par l'observation d'un lieu ayant des vertus telles que la beauté, la candeur, l'originalité, etc. (Anonyme, 1906 : 740-741)⁴. Dans *La Forge Roussel* (1880), Picard évoque différents paysages, de la côte aux Ardennes, ainsi que les sentiments que ceux-ci lui inspirent et il clame son profond amour pour les Ardennes qu'il fréquente depuis sa jeunesse. Son opuscule *Les Hauts-Plateaux de l'Ardenne* (1883) reprend ces mêmes paysages belges, avant de décrire avec précision la partie la plus aride, solitaire et désolée des Ardennes, ces Fagnes inconnues du touriste commun, faites pour les randonneurs qui cherchent à se replier sur leurs pensées. Cet ouvrage à succès « réalise au plus haut point l'esthétisation du paysage chère au citadin randonneur », remarquent Aron et Vanderpelen-Diagre (2013 : 282). La marche en forêt de Soignes était particulièrement appréciée par l'élite des sphères politique, économique et judiciaire bruxelloises. Ici encore, c'est un texte d'Edmond Picard, marcheur infatigable, qui atteste cette pratique. Le récit des promenades de Picard enfant avec le frère cadet de son père, dans *Mon oncle le juriconsulte* (1884), donne lieu à de

⁴ Le concept de « pittoresque » est l'objet d'une réflexion approfondie développée dans un article intitulé « Aspects de la Nature et de la Cité », publié en plusieurs livraisons dans la revue catholique belge *Du-rendal* en 1906 et 1907.

belles descriptions d'arbres, saisis dans leur dimension visuelle et sonore, ainsi que d'une coupe dans la forêt.

Le Touring Club de Belgique (TCB)⁵, fondé en 1895, a été un moteur important dans l'essor du tourisme. Son *Bulletin Officiel*, bimensuel à forte charge visuelle (les cartes et les photographies y sont nombreuses et est « pittoresque », ce qui est digne d'être mis en image), destiné à un public plutôt bourgeois, a contribué à fortement influencer les destinations et les manières de voyager des lecteurs (Notteboom, 2009 : 285). Le terme de « pittoresque », poursuit Notteboom (2009 : 285), finira par signifier « digne d'intérêt » dans le jargon touristique. Le *Bulletin du TCB* ne se limitait pas à la facette plaisante des lieux touristiques présentés. En effet, comme le souligne Claire Billen (1997 : 263), celui-ci reproduisait le rapport annuel de la Société des Sites (voir *infra*) et la rubrique « Sites et Monuments », confiée au journaliste et historien Arthur Cosyn, exposait les menaces pesant sur les sites naturels et les démarches menées pour les contrecarrer.

2.3. Les journalistes littéraires, « lanceurs d'alerte » des destructions naturelles

Des revues littéraires et artistiques de l'époque se sont aussi fait l'écho de travaux ou de projets mettant en danger des sites naturels. C'est ainsi qu'à partir de 1886, *L'Art Moderne*, fer de lance de l'avant-garde littéraire et artistique belge, sous la houlette d'Edmond Picard, a mis en évidence un certain nombre de dégradations des paysages urbains et naturels en Belgique. La revue se réfère souvent aux batailles menées par le journal *La Chronique* et aux actions de Jean d'Ardenne et une de ses sections, intitulée « Petite Chronique », est consacrée à la défense des paysages et des arbres.

La critique des altérations paysagères est vive et la langue, incisive. En disent long les termes appartenant aux isotopies suivantes, qui apparaissent récurrentement entre les années 1881 et 1914 : la destruction (« dévastation », « mutilation », etc.) ; l'infraction à la loi, voire le crime (« vandalisme », « brigandage », « crime », « meurtre », « massacre », « arboricide », etc.) ; la profanation d'une nature sacrée (« déshonorer », « violer », « profaner », « mutiler », etc.) ; la laideur (« hideux », « défigurer », etc.). Les questions les plus fréquentes que pointent les rédacteurs de *L'Art Moderne*⁶ concernent l'uniformisation géométrique et banale des nouvelles configurations urbaines (rectitude du tracé des nouvelles rues, aplanissement des terrains, disparition d'étangs et de cours d'eau, abattage d'arbres séculaires), dépourvues ainsi de tout pittoresque. Quant aux paysages naturels, ils évoquent la destruction de rochers, notamment dans les vallées de la Meuse et de la Lesse, les coupes forestières massives et la désertification du sol qui en découle, le ravage de vallées (notamment à Anseremme) dû à l'arrivée du chemin de

⁵ En ce qui concerne le rôle des organisations touristiques flamandes (*Vlaamse Toeristenbond* et *Arbeiders-toeristenbond*), se référer à Notteboom (2009 : 313-341).

⁶ Ils sont anonymes jusqu'en 1899. Ensuite, la plupart des articles consacrés aux dégradations de la nature sont signés par Edmond Picard, Octave Maus, Joseph Lecomte, L. Aubry. Dans les citations extraites de *L'Art Moderne*, nous nous référons à la revue par l'abréviation *AM*.

fer, laissant à la vue de disgracieux remblais et talus. Bien que les contributeurs de *L'Art Moderne* manifestent de l'enthousiasme pour la publication croissante de guides touristiques, dans la mesure où la valorisation des sites naturels encourage la population à se promener dans la nature, ils fustigent aussi un certain tourisme, décrit comme vulgaire, sans goût et peu respectueux de la nature. Le journaliste s'en prend ici à « l'engance touristique qui peuple de papiers maculés de graisse » les espaces naturels et « souille le pittoresque des sites par d'abominables chalets, par des cottages baroques et prétentieux dont l'horreur anéantit à jamais l'harmonie du paysage » (*AM*, 9/9/1888 : 290).

Certains arguments justifiant la préservation des sites naturels, que la revue met en avant, sont convenus. C'est avant tout au nom de leur beauté, de leur aspect pittoresque, qu'il faut les maintenir intacts ; paysages qui d'ailleurs séduiraient non seulement les Belges, mais aussi les touristes étrangers. L'argumentation repose aussi sur des valeurs patriotiques comme l'amour et le respect pour le sol natal qui a vu se dérouler de nombreux et grands événements historiques. Lors d'une interpellation d'Edmond Picard, sénateur socialiste depuis 1894, à Léon De Bruyn, ministre de l'Agriculture et des Travaux Publics, au Sénat, le 9 juillet 1897, la protection des arbres est par ailleurs défendue au nom de l'art accessible à tous. Picard soutient ainsi « l'importance sociale de l'art sous toutes les formes de la beauté » et défend la « beauté naturelle » des arbres « qui influe tant sur les mœurs, sur la salubrité physique et morale, sur la climature, sur les esprits » des individus (*AM*, 18/7/1897 : 232). Cette idée du Beau pour tous sera reprise dans des contributions ultérieures de Picard (par ex., *AM*, 16/10/1898 : 334-336). Ce même argument d'une nature et d'arbres bénéfiques à l'équilibre des humains, « à la disposition de tous », dont « les plus pauvres » doivent pouvoir en « savourer le charme et la beauté » (Destrée, 1896 : 25), est aussi le cheval de bataille du sénateur socialiste Jules Destrée (1863-1936).

L'Art Moderne se fait le porte-parole d'un certain nombre de mesures qui pourraient être adoptées pour pallier les mutilations de la nature. Certaines sont purement esthétiques : ainsi, dissimuler les talus des chemins de fer par de la végétation ou orner les gares de campagne de jardinets fleuris. D'autres dispositions plus profondes sont envisagées, comme le renforcement du rôle de l'État et des administrations officielles dans l'octroi d'autorisations aux sociétés pour développer des activités susceptibles d'endommager le paysage. Certains sites, acquis par l'État, pourraient même devenir « des propriétés nationales inaliénables » (*AM*, 3/10/1886 : 316). Un geste important, dans cette perspective, sera posé par le Roi Léopold II (1835-1909) puisqu'en 1903, par une Donation Royale, il lègue à l'État ses domaines en Ardenne, à Bruxelles, au Littoral, qui dès lors sont « soustraits à toute exploitation susceptible d'en dénaturer la beauté. Voici le cœur de la Patrie sacralisé, les premiers sites élevés au rang de réserves intangibles », souligne Stassen (2005 : 16). *L'Art Moderne* insiste aussi sur le fait que la protection de la nature passe par des efforts d'éducation et de sensibilisation : sont visés

les ingénieurs, pour qu'ils embellissent leurs travaux, et les enfants, afin qu'ils apprennent à aimer la nature dès leur plus jeune âge. Plusieurs articles de la fin des années 1890 relèvent un changement de mentalité en ce sens. Edmond Picard reconnaît ainsi que les ingénieurs sont plus attentifs à l'impact esthétique de leurs travaux et que les protestations des citoyens face aux dégradations des paysages sont plus fréquentes et actives (*AM*, 16/10/1898 : 336).

2.4. Le rôle des associations et l'émergence du discours scientifique

L'engagement de lettrés, d'artistes, de politiciens, puis de scientifiques, au sein d'associations, a permis l'amorce d'une législation de protection des sites naturels. En mai 1891, Jules Carlier (1851-1930), industriel et député libéral montois, propose à la Chambre des députés la création d'une commission d'artistes ayant pour mission de dresser une liste de sites connus ou pittoresques auxquels nul ne pourrait porter atteinte. Billen (1997 : 258) constate que l'initiative de Carlier se justifie par ses fonctions économiques et professionnelles – « Pour lui, le visage d'un pays compte parmi les atouts publicitaires de ses produits d'exportation » –, mais que grâce à celle-ci, « le souci du paysage quittait les cénacles intellectuels pour entrer dans le monde de la politique et des affaires ». La Société Nationale pour la Protection des Sites et des Monuments en Belgique (SNPSM ou encore, Société des sites) est alors fondée en 1892 par Jules Carlier, qui en devient le président. Elle était constituée d'hommes politiques et d'affaires, de peintres, d'hommes de lettres tels que Léon Dommartin, Lucien Solvay (cousin de l'industriel Ernest Solvay et journaliste au *Soir*), Théo Hannon, Octave Maus (ces deux derniers écrivaient dans *L'Art Moderne*), etc. Cet organisme privé avait la confiance de l'État, relève Billen (1997 : 261) : sa « réputation de sérieux [...] lui valut, au tournant du siècle, de devenir l'interlocuteur officieux de l'Administration lorsque se posèrent d'épineuses questions d'aménagement de l'espace dans des régions devenues emblématiques ».

Parmi d'autres organisations, L'Œuvre d'Art Public (ou L'Art Public), fondée en 1893 par le peintre bruxellois Eugène Broerman (1861-1932), se consacre d'abord à la promotion de l'embellissement du centre-ville bruxellois, puis à la protection du paysage, dans le cadre d'un discours éducatif populaire (Notteboom, 2009 : 187-193). La visée est, ici encore, avant tout esthétique : il s'agit, en effet, de lutter « contre la barbarie mondaine et pour la pratique universelle du Beau uni à l'Utile dans le Progrès social », s'exclame Broerman (1898 : 100) au terme du discours qu'il prononce lors du Premier Congrès de L'Art public en 1898. En particulier, l'accent est mis sur la menace que représentent l'industrialisation et la vie moderne pour les beautés du patrimoine artistique et naturel, sur la présence de panneaux de réclame défigurant les paysages et sur l'importance de rendre l'art accessible à tous (et surtout, aux populations les moins favorisées, qui seraient les plus sujettes au mauvais goût). De la liste des participants et membres protecteurs de ce premier congrès, il ressort que l'association bénéficiait du soutien de personnalités politiques actives dans la protection des sites : Léopold II,

Auguste Beernaert et Léon De Bruyn, tous deux ministres d'État, Charles Buls, bourgmestre libéral de Bruxelles, Jules Destrée, Henry Carton de Wiart, député catholique, etc. ; du côté français, Léon Bourgeois, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, s'était rallié à la cause. L'Art Public comptait aussi des architectes, des professeurs d'universités et d'écoles de Beaux-Arts, des artistes, des hommes de lettres belges et étrangers. Il a organisé, entre 1898 et 1910, cinq congrès internationaux et disposait, comme organe de diffusion, de la revue *L'Art Public*⁷.

L'urgence d'une législation de protection des paysages naturels, qui verra d'ailleurs bientôt le jour en Belgique, est aussi appuyée par L'Art Public. Les revendications du IV^e Congrès (1910) portent ainsi sur l'adoption d'une loi protégeant les sites naturels et la création d'une commission ayant comme attributions de classer le patrimoine naturel belge et de le protéger. Les arguments présentés dans l'article « Le Classement et la Conservation des Sites et des Monuments naturels en Belgique » (E. de Munck, *apud* Broerman, 1910) ne sont pas exclusivement esthétiques – il ne s'agit plus seulement de lutter contre l'enlaidissement des paysages. Ils sont d'ordre social et éthique : la nature, comme art, source de morale, de bonheur et d'hygiène de vie, est un bien commun dont tous les citoyens doivent pouvoir profiter. Ils sont aussi scientifiques : il faut préserver, conserver tout site présentant un intérêt du point de vue de la géologie, de la botanique, de la zoologie, de l'hydrologie, etc. Notons enfin que le discours est plutôt alarmiste puisque la disparition de sites et l'extinction de certaines espèces de la flore et de la faune sont explicitement envisagées.

Enfin, d'autres associations plus spécifiquement consacrées à la sensibilisation et à la défense de la nature voient aussi le jour dans la première décennie du XX^e siècle : la Ligue des Amis des Arbres (1905), la Ligue des Amis de la Forêt de Soignes (1909), De Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon (1910) et la Ligue Belge pour la Protection de la Nature (1912). Cette dernière a été fondée par le botaniste Jean Massart (1865-1925), qui, avec d'autres scientifiques comme Charles Bommer, Léo Errera, Léon Frédéricq, « cherchait à couronner cette dyade “esthétique et touristique”, des motivations scientifiques » (Deligne, 2022). Même dans l'argumentation scientifique, le legs des pittoresques reste bien prégnant. Ainsi, le livre de Massart, *Pour la protection de la nature en Belgique* (1912), rend explicitement hommage aux esthètes, précurseurs de la défense de la nature, souligne Billen (1997 : 264). Un sentiment rousseauiste de la nature (« traditional romantic ideals of natural beauty », De Bont et Heynickx, 2012 : 253) reste en général clairement perceptible dans les productions des scientifiques de l'époque.

La promulgation de mesures législatives correspond, à l'époque, à la montée en force de l'argumentation scientifique. Une proposition de loi formulée en 1905 par Jules Destrée et Henry Carton de Wiart (1869-1951), député catholique, débouche

⁷ Le premier numéro de cette revue, publiée de façon irrégulière, date de 1896. À partir de 1908, la revue s'est intitulée *Revue de l'Institut International d'Art Public*. Seuls quelques numéros en ont été conservés.

sur la loi du 12 août 1911 obligeant à réparer les dégradations sur le paysage occasionnées par toute exploitation. Il faut y relever, une fois encore, la dimension esthétique et l'absence de remise en question du développement industriel :

Dans le commentaire qu'elle donnait de cette loi, la Commission de la Justice du Sénat se félicitait qu'elle n'apportât aucune entrave à l'activité économique du pays. Il n'était en effet question que de l'application d'un paravent, d'une sorte de « rideau d'agrément », devant les exploitations industrielles (Billen, 1997 : 264).

L'année suivante, l'arrêté royal du 29 mai 1912 instaure, au sein de la Commission Royale des Monuments, une Section des Sites, « chargée d'éclairer les pouvoirs publics “sur les projets de travaux susceptibles de compromettre l'existence ou l'intégrité des sites les plus intéressants du pays” » (Billen, 1997 : 264). Jean Massart fut le premier scientifique de la Commission Royale des Monuments et des Sites (CRMS). La Première Guerre Mondiale mettra un frein net aux initiatives en matière de protection de la nature.

Ce qui ressort de cette mise en perspective est le rôle essentiel qu'ont joué d'abord certaines personnalités individuelles liées au monde artistique et littéraire, puis des associations, dans une conscientisation de la valeur des sites naturels et de la nécessité de leur protection. Tout au long de la période examinée, la valeur esthétique de la nature est le premier facteur pris en compte : il s'agit d'en préserver la splendeur et de lutter contre la détérioration des espaces qui entraîne leur enlaidissement. C'est au nom aussi d'une beauté accessible à tous que les hommes politiques, qu'ils appartiennent aux sphères socialiste, libérale ou catholique, en appellent à des mesures législatives contraignantes. Le tourisme, moteur économique, a sans nul doute eu un effet d'accélérateur en ce sens et l'émergence du discours scientifique a contribué à fédérer les forces en présence. La législation à laquelle ces efforts ont mené prend acte des ravages du développement industriel, mais les minimise. Le progrès technique est à poursuivre à tout prix, du moment que les dégâts esthétiques dont il est la cause soient camouflés.

3. La protection des arbres

3.1. L'engouement pour les arbres et les forêts

L'intérêt pour les arbres, dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle et dans la première du siècle suivant, prend corps dans de nombreuses publications, manifestations intellectuelles et festives ainsi que des mobilisations.

3.1.1. Les valeurs des arbres

L'intérêt en Belgique pour la préservation des arbres et des espaces forestiers est à situer dans un cadre plus vaste que le national. Il peut ainsi être rapproché de la campagne de sauvetage de la forêt française de Fontainebleau, entamée dès les années 1830. Par ailleurs, fascinent les forêts vierges d'Amérique et le respect des Américains

pour les arbres, qu'ils manifestent par la création de parcs nationaux et la célébration d'*arbor days*. L'expérience du philosophe et naturaliste Henry David Thoreau à Walden, les poèmes de Walt Whitman, les essais du naturaliste John Burroughs, sont connus et diffusés, entre autres, par *L'Art Moderne* et la revue libertaire bruxelloise *La Société Nouvelle*. L'Amérique idéalisée (ici, la ville de Concord), que décrit la chroniqueuse et traductrice Marie Mali dans *L'Art Moderne*, est la patrie d'hommes de lettres (Thoreau, Ralph Waldo Emerson, Nathaniel Hawthorne, etc.) et de citoyens profondément épris des arbres et d'une nature sauvage (la *wilderness*) :

Tous les grands hommes qui vécurent ici étaient des amis passionnés de la nature : Ils ont donné le ton à toute la province. Nulle part un arbre ébranché, raccourci, taillé. Les arbres sont énormes et très vieux. On aime mieux les laisser mourir que les rajeunir en les mutilant ; on en plante de nouveaux à côté ou ailleurs. Cela donne à la petite ville une atmosphère de demi-forêt et de sincérité que ne peuvent pas avoir des allées trop régulièrement plantées. Je ne connais pas l'Américain assez profondément pour savoir si l'ère de Rousseau dure encore pour lui ou si réellement il a dans le sang l'amour de la nature, de la nature sauvage (*AM*, 7/8/1898 : 253).

Les défenseurs des arbres qui écrivent dans les journaux et les revues littéraires⁸ et dans des volumes exclusivement consacrés aux arbres comme *À la louange de la nature. Aimons les Arbres* de Louis Piérard (1909)⁹ et *La Forêt de Soignes. Monographies historiques, scientifiques et esthétiques* de René Stevens et Louis Van Der Swaelmen (1914)¹⁰, soulignent les valeurs positives des arbres, mettant en évidence qu'ils ne

⁸ Nous avons consulté *L'Art Moderne*, *Durendal* et le supplément du *Samedi* (*Le Samedi littéraire, artistique, économique et mondain*, devenu, en 1905, *Le Samedi littéraire et artistique*). C'est au sein de celui-ci qu'est née l'idée d'une Fête des Arbres. Ce journal donne une idée assez nette des positions en place dans le combat pour les arbres, car il reproduit des articles de nombreux autres journaux belges sur le sujet. L'intérêt de la revue catholique *Durendal* pour la défense des sites et, surtout, des arbres était certainement motivé par la présence d'Henry Carton de Wiart au sein du comité de rédaction.

⁹ Il s'agit d'une anthologie de textes littéraires consacrés aux arbres. Préfacée par Émile Verhaeren et illustrée par le peintre et illustrateur Auguste Donnay (1862-1921), grand défenseur des arbres, elle était destinée à un public d'écoliers afin de leur inculquer l'amour et le respect du monde arborescent. Ce livre, qui a connu un certain succès (il a d'ailleurs été réédité en 1910), était recommandé par le Gouvernement belge et de nombreuses administrations publiques pour les bibliothèques et distributions de prix. Il inclut des textes littéraires d'auteurs essentiellement belges et français, des contributions de vulgarisation scientifique et des écrits sur les mythologies, légendes et folklores relatifs aux arbres. Notons que le Touring Club de France a publié en 1907 le *Manuel de l'Arbre* du géographe Onésime Reclus, aussi prévu pour un public d'enfants et de jeunes.

¹⁰ Ce guide pour les promeneurs est composé de chapitres sur l'histoire et les légendes de la Forêt de Soignes (l'auteur en est Sander Pierron), sur sa géographie et sa géologie (un des chapitres est signé par Jean Massart), sa conservation (par Louis Van Der Swaelmen, architecte-paysager en charge de la conception des espaces verts pour l'Exposition Universelle de 1905 à Liège), sa faune et sa flore. Les deux

peuvent pas être considérés comme une simple ressource économique à exploiter. La beauté des arbres, leur ombre, leur fraîcheur apportent du bien-être à l'homme et les bois constituent des havres « à tous ceux que révolte l'atmosphère empuantie de la ville et la monotonie stupide des promenades fashionables » (*AM*, 19/8/1894 : 264). Les forêts sont à considérer comme un « patrimoine collectif de beauté naturelle » (titre du septième chapitre du livre *La Forêt de Soignes*), qui renvoie non seulement à la beauté de la Belgique, mais à celle de la Terre (Piérard, *apud* Piérard, 1910 : 8). Les arbres jouent un rôle essentiel dans la purification de l'atmosphère, la distribution de l'eau dans le sol, la retenue des terres, etc. Il est question aussi d'une solidarité intergénérationnelle. Dans un texte intitulé « La vengeance des arbres », Bob¹¹ soulève la responsabilité de ses contemporains, qui pratiquent sans vergogne le déboisement, à l'égard des générations futures : « Maintenant, chacun ne pense qu'à soi. Ceux qui viendront après nous se débrouilleront. Nous gaspillons l'héritage, la terre, que nous avons reçu et que nous devons transmettre... » (Bob, *apud* Piérard, 1910 : 67).

Outre les arguments esthétiques, patriotiques, hygiénistes et scientifiques, c'est aussi la dimension symbolique des arbres qui est avancée. Les arbres sont des êtres vivants qui apportent de la poésie dans la vie de l'homme et sont à même de le mener vers un idéal de perfectibilité : « Ils expriment un idéal, confusément, mais sûrement, nous le sentons ; ils expriment ce que nous ne pouvons bien exprimer d'aspirations vers la beauté et la bonté » (Souguenet, *apud* Piérard, 1910 : 29).

Dès 1886, *L'Art Moderne*, à travers des articles, des courriers de lecteurs, des reproductions de discours parlementaires (dont des interventions d'Edmond Picard), des interpellations au ministre De Bruyn, se lance dans une véritable « croisade » – le terme est récurrent – en faveur des arbres dont l'inclinaison vers le concret, l'intensité et la constance, au fil des années, est à relever. La revue encense certaines personnalités protectrices des arbres comme Charles Buls (1837-1914), « grand planteur d'arbres » qui « a enverduré Bruxelles », « bourgmestre-planteur », « Verduriste », Léopold II¹², Léon De Bruyn, Jules Carlier, etc. et ridiculise l'incompétence des fonctionnaires en matière de conservation des arbres. La campagne de dénonciation, menée avec verve,

derniers chapitres sont consacrés aux peintres de la Forêt de Soignes (le chapitre est écrit par le peintre bruxellois René Stevens) et aux écrivains qui l'ont chantée (par Émile Verhaeren). Nous remercions Christophe Meurée (Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles) de nous avoir mise sur la piste de ce livre.

¹¹ C'est-à-dire Léon Souguenet, journaliste français à *La Chronique*.

¹² De Bruyn souligne que Léopold II et Charles Buls représentent deux tendances bien distinctes en matière d'urbanisme vert de Bruxelles. Le premier, soucieux de la projection internationale de la capitale et influencé par les modèles de paysages de Napoléon III et du baron Haussmann, a créé de grands parcs publics tout en optant pour la rationalisation des espaces verts au sein d'une urbanisation croissante. Ouvert aux apports étrangers, il a favorisé l'introduction de plantes exotiques et coloniales. En revanche, Charles Buls, davantage ancré dans le passé, préférerait « préserver le charme historique et pittoresque de la ville et maintenir l'intégrité de ses paysages et jardins anciens » (De Bruyn, 2013 : 228).

visé non seulement la suppression d'arbres aux quatre coins du pays, dans les rues et parcs des villes, dans les forêts et le long des grand-routes, mais aussi un traitement inadéquat des arbres du point de vue de leur entretien (sont mis en question l'élagage des arbres ornementaux jugé excessif, des problèmes d'arrosage et d'engrais, le choix des essences à planter, etc.). Revient en force l'idée qu'il faut laisser la nature agir librement et qu'à force de lui imposer sa volonté, celle-ci devient « conventionnelle, apprêtée, maniérée, factice, horripilante » (*AM*, 8/1/1899 : 14). L'idée répandue est que le « pittoresque » est le naturel vivant et qu'il s'oppose à l'artificiel. Ainsi, pour l'auteur des « Aspects de la Nature et de la Cité » qui écrit dans *Durendal*, un paysage domestiqué, arrangé par les mains de l'homme, peut certes susciter une admiration d'ordre esthétique, mais n'aura jamais la capacité d'émouvoir que possède un paysage naturel originel. Tout « embellissement » et « arrangement » (*Anonyme*, 1906 : 748), dans la conservation de la nature, est donc à proscrire. La défense d'un laisser-faire total de la nature et, en particulier, des arbres sera toutefois nuancée dans les productions de la décennie suivante, quand les discours scientifiques auront trouvé leur place.

3.1.2. Les Fêtes des Arbres

C'est dans une lettre adressée au directeur du *Samedi*, publiée le 30 juillet 1904 dans le supplément culturel du journal, que le journaliste et poète parisien Léon Souguenet (1871-1938) fait l'annonce d'une première Fête des Arbres. Le ton du courrier est badin ; l'entreprise se présente comme festive et non officielle : cette sorte d'*arbor day* belge sera l'occasion de planter un arbre et de déclamer quelques vers à la gloire de ses congénères. Les partisans de la défense des arbres sont requis à la cérémonie : Souguenet compte sur l'appui d'écrivains bien connus (il nomme Jean d'Ardenne, Edmond Picard, Camille Lemonnier), invite les membres de la Commission des Sites, mais exclut la présence des ministres et fonctionnaires. L'appel de Souguenet, qui aurait été motivé par le constat de l'inefficacité des campagnes menées par Picard, Carton de Wiart et d'Ardenne et par le désir de passer à l'action (Stassen, 2005 : 27), suscite de nombreuses réponses de journaux (*Métropole*, *Journal de Bruxelles*, *La Chronique*, *Le Petit Bleu*, *Le Soir*, etc.) reproduites au cours des mois suivants dans *Le Samedi*, qui saluent avec enthousiasme l'initiative.

La première Fête des Arbres a lieu le 21 mai 1905 à Esneux, sous la houlette de son bourgmestre, J. Grégoire. Depuis 1850, cette localité de la vallée de l'Ourthe était un lieu de villégiature très prisé par les citadins et les artistes et gens de lettres (elle est fréquentée par « La Bande de Ham »¹³) et réputé pour sa valorisation des arbres : les étangs et le bois du splendide « Fond de Mary », situés dans le parc du Château du Rond-Chêne de l'industriel George Montefiore-Levi et de son épouse, étaient

¹³ Léon Souguenet, Camille Lemonnier, Maurice Des Ombiaux, le poète Isi Collin, l'abbé Van der Elst, critique littéraire, Edmond Picard, les peintres Henry de Groux et Auguste Donnay, etc., ont séjourné à Esneux (Stassen, 2005 : 23-26). Ils constituaient, le temps de l'été, « une véritable académie miniature des Arts & Lettres » (Stassen, 2005 : 6).

accessibles aux Esneutois. Le succès de cette première fête est relaté dans *Le Samedi* du 3 juin 1905, qui paraît sous le titre de « Bulletin de la Ligue Belge des Amis des Arbres », association qui est fondée lors du banquet réunissant une cinquantaine de personnes à l'issue de la cérémonie. Le journal se fait l'écho des personnalités qui, la plupart en train, se sont déplacées des quatre coins du pays pour participer à l'événement. Le « noyau dur » des défenseurs des sites naturels est bien présent : Jean d'Ardenne, Léon Souguenet, Edmond Picard, Jules Carlier. Les journalistes et écrivains – Georges Virrès, Hippolyte Fierens-Gevaert, Albert Mockel, Maurice Des Ombiaux, Louis Dumont-Wilden, etc. – sont venus en nombre ; les artistes sont représentés par, entre autres, Auguste Donnay. Finalement, l'Administration n'a pas été exclue : l'inspecteur des Eaux et Forêts, N.-J. Crahay, a été délégué par le ministre de l'Agriculture. Les industriels ne sont pas du reste : l'entreprise Cockerill a promis une étiquette de bronze pour immortaliser la plantation du sapin. Parmi le public esneutois, signalons enfin la présence d'enfants.

Les arguments en faveur de la défense des arbres qui ressortent des discours de J. Grégoire, de Jean d'Ardenne, de Jules Carlier et de N.-J. Crahay, reproduits par *Le Samedi*, s'inscrivent dans les valeurs esthétique (la beauté intrinsèque de l'arbre, mais aussi la beauté du paysage dont il est solidaire), patrimoniale, patriotique, touristique, hygiéniste, symbolique, environnementale, etc. déjà évoquées (*supra*). Les références au public écolier sont nombreuses et les orateurs soulignent la portée didactique que revêt l'acte de planter un arbre. Il s'agit en effet d'inculquer l'amour pour les arbres, de véritables « amis » pour les humains, et d'impliquer la jeunesse dans le respect de la nature. Jean d'Ardenne insiste sur le fait que la nature en Belgique, même si elle n'est pas aussi spectaculaire que dans d'autres contrées, est belle pour quiconque sait la contempler et qu'il est primordial de créer un véritable « attachement » (*Le Samedi*, 3/6/1905 : 5) à celle-ci. En terminant son discours par l'évocation de la souffrance des arbres abattus, mise en vers par Ronsard et Chateaubriand, il fait par ailleurs allusion à la capacité du végétal à ressentir, sujet de débats depuis l'Antiquité, que l'on retrouve en autres chez Élisée Reclus et Thoreau (Corbin, 2014 : 188-189). La mobilisation de la défense des arbres passe avant tout par un argumentaire fondé sur les bienfaits qu'ils apportent aux humains. Cependant, on peut observer un certain décentrement anthropocentrique dans l'expression d'un sentiment d'empathie envers les arbres et la prise en compte du caractère irremplaçable de chaque arbre. Un dernier élément significatif qui ressort des propos est le début d'une « religion nouvelle » (discours de Jean d'Ardenne, *Le Samedi*, 3/6/1905 : 4), d'un « nouvel acte de foi solennel du culte que nous professons tous », d'une « religion vivifiante [...] pour les ouvrages admirables de la Nature » (discours de Jules Carlier, *Le Samedi*, 3/6/1905 : 6) que marquerait la Fête des Arbres. Cette première célébration laisse déjà entrevoir la forte dimension sacrée accordée à ce type d'événement, qui puise ses racines dans les traditions païennes les plus anciennes de culte des arbres.

D'autres Fêtes des Arbres, attirant toutes des personnalités connues et incluant un public d'enfants, suivront en 1905 : à Liège, à Spa, à Lummen. Au cours de cette année importante pour la valorisation des arbres, le journaliste et écrivain Sander Pieron (1872-1945) publie ses trois volumineux tomes de l'*Histoire illustrée de la Forêt de Soignes*. On perd la piste des Fêtes des Arbres en 1910, à un moment donné où il semble que le combat à mener porte avant tout sur le terrain législatif. Il reste que ces fêtes manifestent une mobilisation écologiste pionnière, dont la portée est à relever : « Ces Fêtes des Arbres sont le premier manifeste concerté d'une élite bourgeoise et bohème, en faveur de la conservation de la nature : le premier geste, symbolique mais concret, posé par des écologistes avant la lettre » (Stassen, 2005 : 8).

3.1.3. Deux cas concrets : le bois de Colfontaine et la forêt de Soignes

Entretemps, d'autres manifestations ont lieu pour défendre des forêts concrètes. Ainsi, en 1907, un mouvement de protestations contre le déboisement de la forêt de Colfontaine s'organise sous la direction du jeune Louis Piérard (1886-1951), qui deviendra député socialiste en 1919, et avec le soutien de la Ligue des Amis des Arbres. Il débouche, la même année, sur le rachat du bois par l'État.

De plus, dès les années 1880, l'urbanisation de la forêt de Soignes, à l'orée de Bruxelles, fait l'objet de nombreuses protestations reflétées par la presse, la chronique tenue par Arthur Cosyn dans *Le Bulletin du Touring Club* et *L'Art Moderne*¹⁴. Un certain nombre de synergies se mettent en œuvre pour protéger la forêt, dont la valeur esthétique intrinsèque est renforcée, voire légitimée, par toute une tradition picturale – par exemple, l'École de Tervueren, dont un des représentants les plus illustres était Hippolyte Boulenger.

En réponse à une interpellation d'Henry Carton de Wiart à la Chambre des députés (séance du 2 juillet 1909), qui s'insurge contre les pseudo-embellissements de la forêt qui s'urbanise (elle serait en train de devenir un parc), le ministre de l'Intérieur et de l'Agriculture, François Schollaert, défend que la forêt de Soignes ne soit plus considérée comme une forêt productive et qu'elle soit gérée dans une perspective de régénération et de conservation¹⁵. La fondation, en octobre 1909, de la Ligue des Amis de la Forêt de Soignes, sous l'impulsion de l'ancien bourgmestre de Bruxelles Charles Buls, de députés (Émile Vandervelde, Henry Carton de Wiart, Edmond Picard), de journalistes et d'écrivains (Maurice Des Ombiaux, Léon Souguenet, Louis Dumont-Wilden, etc.) et d'artistes (le peintre René Stevens, dit le Sylvain), répond à un désir de défendre la forêt dans son essence la plus originelle, primitive. Comme l'explique Notteboom (2009 : 207), la protection de la forêt s'appuie sur une rhétorique mettant

¹⁴ Par exemple, l'article « Les Vandales et la forêt de Soignes » (*AM*, 9/1/1898 : 14-15) dresse une « nécrologie » des exactions subies par la forêt et détaille les menaces qui planent sur celle-ci.

¹⁵ La circulaire du ministre, adressée à l'Inspection des Eaux et Forêts, est reproduite dans *L'Art Moderne* (7/10/1909 : 355).

en valeur le caractère positif, naturel, sauvage, voire sacré, de la forêt par rapport à l'extension de la ville dans l'espace naturel, jugée néfaste, car associée à des valeurs vénales, artificielles, etc. (par exemple, les jeux de hasard sont introduits dans la forêt par la construction des hippodromes de Boitsfort et de Groenendael). Outre une mission de dénonciation de toute initiative menaçante à l'encontre de la forêt, la Ligue organisait des excursions, des conférences et publiait des bulletins d'informations, des itinéraires de promenades, etc. afin de sensibiliser le public. Enfin, signalons que la forêt de Soignes fut aussi choisie comme lieu d'une des assemblées du IV^e Congrès International de l'Art Public de 1910. Les orateurs, Charles Buls, Léon Bourgeois et Eugène Broerman, y rappellent les valeurs de beauté, d'harmonie, de paix et de bien commun d'une forêt comme celle-là, en regard d'une société qui s'industrialise, et défendent, en termes de conservation, une forêt naturelle. Cependant, le retour à la forêt originelle et sauvage ne peut se passer des mains de l'homme. Sans l'intervention minimale d'experts, elle risquerait de devenir « une forêt vierge et impénétrable » (intervention de Charles Buls lors de l'« Assemblée en La Forêt de Soignes », *apud* Broerman, 1910 : 10) comme le sont les forêts congolaises dont le délaissement total présente un « spectacle lamentable » (Buls, 1910 : 35).

De ce mouvement en faveur des arbres et des forêts, en pleine vigueur entre 1905 et 1910, observons la persistance de la légitimation artistique, l'esthétisme naturel et pictural étant inséparables. L'imaginaire qui soutient les initiatives de protection repose sur des oppositions, dont le premier pôle est positif : la forêt, la nature *vs* la ville ; le pur, le sain, le sacré *vs* le luxe, la débauche ; le naturel primitif *vs* l'artificiel, le naturel embelli. Au-delà des discours, des manifestations collectives comme les Fêtes des Arbres donnent l'impulsion à un contact direct, sensible, décomplexé aussi, avec la nature. Enfin, une des questions importantes dans la réflexion menée sur la façon de conserver les forêts concerne leur ensauvagement. L'idéal est sans nul doute la *wilderness* américaine qui n'a pas d'équivalent en Europe. Dans la rhétorique qui oppose le pittoresque naturel, sauvage à l'artificiel (la nature arrangée), la réponse donnée est un souci de préserver le plus possible l'aspect originel des espaces forestiers, voire d'y revenir, tout en affirmant la nécessité de la main experte de l'homme.

3.2. L'implication des écrivains

Les écrivains ont contribué, par leurs œuvres, à une conscientisation de la valeur des arbres et des forêts. Nous avons retenu, dans le cadre de cet article, trois figures de proue du renouveau littéraire de l'époque dont l'engagement en faveur des arbres s'est manifesté par l'écriture littéraire, mais aussi à travers des actions concrètes et des articles publiés dans des revues et monographies qui poursuivent explicitement une visée de protection des milieux naturels¹⁶.

¹⁶ Nous avons choisi de retenir des auteurs ayant fait preuve d'un engagement multiple vis-à-vis des arbres, mais d'autres textes d'écrivains belges de l'époque s'intéressent au monde arborescent. Par

3.2.1. Camille Lemonnier

Un Mâle (1881) de Camille Lemonnier (1844-1913) est un roman à situer dans la veine naturaliste qui a marqué son entrée dans la littérature. L'écriture même de ce livre, qui a connu un grand succès à l'époque, est intimement liée à la forêt de Soignes (en particulier, la hêtraie de Groenendael) que l'auteur rejoignait, les aubes de l'été 1878, depuis sa demeure à Saint-Gilles (Roy, 2013 : 45). Le témoignage de Lemonnier à ce sujet pourrait se comprendre comme un désir d'assimiler sa propre pratique d'écrivain « à celles des peintres de Tervueren et plus spécialement à celle d'Hippolyte Boulenger » (Billen, 1997 : 250) – peintre auquel Lemonnier consacra d'ailleurs plusieurs textes.

L'écriture profondément matérialiste de Camille Lemonnier fait sourdre avec puissance la vie propre d'une forêt sans nom, au rythme des moments de la journée et des saisons. L'écrivain n'a de cesse de rendre perceptibles les mouvements subtils et la torpeur de la forêt, le jeu de la lumière dans les arbres, les couleurs, les bruits, la consistance des éléments (le solide du sol, des branches ; le liquide de la pluie, de la rosée, etc.), la présence des animaux, etc. Il faut souligner le caractère non seulement visuel, pictural, mais aussi hautement sonore de cette écriture des sens, qui capte le réel dans ses multiples facettes. Lemonnier accorde, pour cela, une attention particulière au choix des adjectifs et aux allitérations, comme dans l'extrait qui suit : « Sous une large coulée de soleil, le chêne sonore et superbe rutilait ; un bourdonnement sourdait de ses branches ; dans ses feuilles tourbillonnaient de grosses mouches saphir » (Lemonnier, 2005 : 24).

La forêt des amours entre le braconnier Cachaprès et la jeune fermière Germaine est bien plus qu'un simple décor. L'opposition nature-culture, propre à l'ontologie naturaliste occidentale, est au centre de nombreuses interprétations de l'œuvre de Lemonnier. La nature sauvage d'*Un Mâle* est incarnée par la forêt et la culture s'inscrit au sein de la vie réglée, codifiée socialement, des travaux de la ferme. Les personnages qui sont du côté de la nature ont une relation étroite, voire fusionnelle, avec les bois. Le personnage principal, Cachaprès, a été élevé dans et par la forêt où il est né et a vécu avec ses parents bûcherons. Le corps et le visage de ses progéniteurs, vieillissants, sont comparés à du bois sec et dur. Lui-même a la puissance d'un arbre :

Comme l'écorce des arbres, sa peau rude s'était durcie au soleil et au gel ; il tenait du chêne par la solidité de ses membres, l'ampleur épanouie de son torse, la large base de ses pieds fortement attachés au sol [...] (Lemonnier, 2005 : 31).

Pareil à l'arbre qui, de toutes ses branches à la fois, plonge dans les gloires du ciel et pompe le vent, la chaleur et l'ombre,

exemple, la nouvelle *L'Arbre* (1898) de Georges Rodenbach ou les textes de Louis Piérard, Victor Kinon, etc. publiés dans *À la louange de la nature. Aïmons les arbres*.

insatiablement il absorbait la nature dans la plénitude de sa vie
(Lemonnier, 2005 : 36).

Il est semblable à un chêne et c'est du haut d'un chêne aussi, au début de la narration, qu'il observe la ferme de Germaine. « L'arbre est un passeur entre la terre et le ciel, entre le chthonien et l'ouranien » et le chêne en particulier « figure, chez les anciens Celtes, l'être cosmique qui soutient le monde », écrit Corbin (2014 : 43). Cachaprès dort à même le sol, se cache dans les taillis pour échapper aux gardes, rêve de s'enlacer avec Germaine dans « les rouges litières des feuilles sèches sous les hêtres » (Lemonnier, 2005 : 59). Ce personnage, qu'on pourrait qualifier d'humique, est « l'époux de la terre », « un vrai fils de la terre » (Lemonnier, 2005 : 21 et 31) et, agonisant dans les broussailles, c'est à la terre, régénératrice, qu'il retourne. Il s'agit aussi d'un être aérien, qui passe son temps dans les hauteurs des branchages d'où il guette ses proies. Il rejoint le céleste quand, au bord de la mort, il est bercé par le balancement des branches qu'il observe. Il est, de plus, à la fois du côté de la mort, car il extermine implacablement les bêtes qu'il chasse, et de la vie pleine de la nature dont il fait partie. La fusion entre Cachaprès et la nature s'opère au niveau de la corporéité, l'homme faisant partie de la chair même de la forêt :

Une complicité s'établissait entre la forêt et lui. Il grimpait aux branches, se cachait dans leur cime touffue ou bien s'aplatissait derrière un buisson, sous les feuilles, tenant à l'aise dans le moindre repli de terrain, brun comme la terre, noir comme la nuit, immobile, invisible, abrité par le mystère profond (Lemonnier, 2005 : 269).

Par ailleurs, la forêt, anthropomorphisée, participe des tourments émotionnels du personnage : « Quelquefois le bois tout entier se soulevait, cabré sous les rafales, échevelant ses crinières de feuillages. [...] Autant que lui, la nature était bouleversée [...] » (Lemonnier, 2005 : 263-264).

D'autres analogies sont établies entre des personnages et la forêt. Ainsi, la P'tite, abandonnée par ses progéniteurs et adoptée par un couple de bûcherons, les Duc, a été recueillie par la forêt. Solitaire, farouche et sauvage, elle vit librement parmi les arbres, en marge de la société, comme Cachaprès qu'elle adule. Germaine, fille de garde-chasse, est attirée par les récits de braconnage de son amant et lorsque celui-ci l'entraîne au cœur de la forêt, elle se laisse pénétrer par la vie qui en émane : « [...] c'était le silence profond du bois qui l'impressionnait ; cela mettait en elle comme une invitation à dormir, à s'abandonner, à vivre de la vie des arbres » (Lemonnier, 2005 : 137). C'est même une expérience de fusion avec la nature et du cosmos qu'elle vit auprès du braconnier :

D'autres fois, muets, ils écoutaient frissonner le bois, au fond de cette marée de nuit qui, petit à petit, s'élargissait de la terre au ciel. Et rien ne leur était bon comme d'être à chaque instant un

peu plus engloutis dans l'énorme vague obscure (Lemonnier, 2005 : 151).

Que les amours, puis la première querelle, entre Cachaprès et Germaine aient lieu dans la demeure de la Cougnole, située à la lisière de la forêt, est hautement symbolique. Au fil de la narration, les deux pôles que sont la culture et la nature se tendent à l'extrême, jusqu'au conflit. En tombant amoureux de la jeune fermière et en étant malheureux en amour, le braconnier pénètre de plein pied dans la société des hommes, ce qui a pour effet d'accentuer ses mauvais penchants (jalousie, fanfaronnerie, beuverie, etc.) ; par contraste, sa propre vie dans la forêt lui semble insuffisante, dépourvue de chaleur, de douceur. Germaine, qui rêve d'une vie sauvage et libre, se rapproche de la nature, mais reste du côté des conventions de la culture. L'hybridité de Cachaprès, à la fois civilisé, dénaturé et toujours rustre, finit par l'exaspérer. Abandonné par Germaine, Cachaprès s'éteint, veillé par la P'tite et la forêt.

L'opposition entre la nature, représentée par la vie sauvage dans la forêt, et la culture, incarnée par la vie urbaine, fonde la narration du roman *Au cœur frais de la forêt* (1900), qui appartient à la production naturiste de Camille Lemonnier. Le mouvement naturiste de la fin du XIX^e siècle, dont est proche l'auteur dans la dernière étape de son œuvre, célèbre la vie dans sa plénitude et exalte un rapport solidaire entre l'humain et la nature¹⁷.

Un garçon, Petit Vieux, et une fille, la Frilotte, rebaptisée Iule, se rencontrent au pied d'un chêne et décident ensemble de quitter la ville pour entreprendre une nouvelle vie dans la forêt. Les images de la ville, comparée à une marâtre, sont profondément négatives. Polluée, bruyante, dangereuse, elle affame et rend malades les enfants. Elle pousse ses habitants à la violence (ils volent, deviennent méchants, alcooliques, etc.) et les parents y sont tellement occupés qu'ils ne voient pas leur progéniture grandir. Malgré quelques difficultés d'adaptation, les deux enfants trouvent leur bonheur dans une forêt sauvage et maternelle. L'expérience de contemplation et d'écoute de la forêt, d'émerveillement devant sa beauté, ainsi que l'amitié avec un vieil ermite leur permettent de percevoir la vie profonde de la forêt qui est anthropomorphisée. Les enfants perçoivent « le cœur de la terre » battant « à grands coups » (Lemonnier, 1900 : 29), ses pulsations. Petit Vieux étreint les arbres comme des amis et quand, les cognant pour les abattre, il perçoit leur souffrance, il abandonne définitivement sa hache, pris de compassion. Les protagonistes deviennent végétariens et préfèrent la nudité aux peaux de bêtes, parce que toute vie est sacrée et qu'il faut la respecter, leur dit l'ermite. Celui-ci les aide à percevoir pleinement la vie et le divin qui se niche dans le vivant humain, non-humain et dans l'ensemble de la Terre. C'est après avoir abandonné la ville dégénérée, après avoir vécu dans une forêt sauvage revitalisante, que Petit Vieux

¹⁷ Pour davantage d'informations sur les affinités entre Lemonnier et le naturisme et une analyse plus approfondie du roman, se référer à Chavasse (2021) et Ninanne (2024).

et Iule, devenus eux-mêmes parents, seront alors capables de fonder une nouvelle communauté, une petite ville avec des hommes et des femmes libres, détachés de la société. « Rien de tout cela ne serait arrivé si un matin je n'étais allé avec Iule vers la forêt » (Lemonnier, 1900 : 31), affirme Petit Vieux : en somme, le retour à une nature primitive permet une régénération de la culture.

D'autres textes de Lemonnier, non fictionnels, permettent de comprendre davantage l'importance qu'il attache aux arbres et à la nature. Sa fascination pour la nature sauvage et son aversion pour la nature artificialisée par l'homme s'inscrivent dans des choix d'écriture. En guise d'exemple, quand l'auteur, dans l'album *La Belgique* (1888), décrit nostalgiquement l'état passé puis l'aspect actuel du Bois de la Cambre (Bruxelles), il passe d'une écriture mettant l'accent sur la vie propre de la nature, sur le mystère enchanteur qui s'en dégage, notamment au moyen de comparaisons, d'adjectifs et de substantifs donnant une consistance matérielle à l'espace, à une écriture sèche, où la juxtaposition d'adjectifs et de substantifs semble calquer la rationalisation systématique de l'espace naturel urbanisé :

L'ombre était profonde sous les arbres séculaires dont les racines se nouaient au ras du sol comme des biceps. Les cimes, hantées par le chat sauvage, l'écureuil et les corbeaux, mettaient au-dessus des allées encombrées de mousses et de feuilles mortes des épaisseurs sombres de dômes, appuyées sur les troncs rugueux comme sur des piliers de basilique. [...]

À présent, l'ancien bois, émondé, redressé, symétriquement coupé de vastes percées sans mystère, avec boulingrins, pièces d'eau, chemins de ronde, mails, laiteries et trink-hall, ponts rustiques, rocailles, ressemble à un jardin aligné au cordeau [...] (Lemonnier, 1905 : 73).

Par ailleurs, trois articles de Lemonnier parus entre 1904 et 1908, à situer encore dans cette veine naturaliste, restent à examiner : « Les fêtes de la nature » (*Le Samedi*, 15/10/1904), « Discours de M. Camille Lemonnier »¹⁸ (*Le Samedi*, 28/10/1905) et « Les Arbres et les Fontaines » (*Revue de l'Institut International d'Art Public*, 2, 1908). Dans ces textes d'hommage à la nature, l'auteur proclame que l'arbre et l'eau poétisent la vie quotidienne de l'être humain, lui donnent accès à la beauté. Lemonnier invite les hommes à s'en remettre à leurs sens pour percevoir pleinement la nature et se laisser emporter par son enchantement : l'eau et les arbres sont « pour qui sait élargir ses sens jusqu'au spectacle de l'univers, la cause d'une sorte d'état permanent d'émerveillement » (Lemonnier, 1908 : 35). Il affirme aussi que l'arbre contient en lui l'éternité et qu'il relie l'humain aux origines et à une renaissance perpétuelle. Comme dans *Au cœur frais de la forêt*, Lemonnier rappelle que la terre même, vivante, se niche au cœur de

¹⁸ Il s'agit des paroles qu'il a prononcées devant le chêne de Lummen (Limbourg) le 15 octobre 1905, lors de la troisième Fête des Arbres.

l'arbre : « [...] le cœur de la terre, à coups sonores, bat toujours sous ton écorce » (Lemonnier, 28/10/1905 : 13). Depuis toujours, des rites célèbrent l'arbre, car le divin s'incarne en lui et aucune pensée religieuse ne peut omettre la nature. Dans le discours prononcé à Lummen, l'auteur s'adresse à l'arbre, utilisant le pronom « tu », puis il donne la parole à l'arbre. Celui-ci enjoint à l'homme de retourner à la nature « comme à la source divine de toute vérité et de toute beauté », ce qui lui ouvrira l'âme « au sens vivant de la planète » (Lemonnier, 28/10/1905 : 13). D'ailleurs, même s'il n'en est pas conscient, souligne Lemonnier, l'humain est mû par un élan de rencontre avec la beauté et l'au-delà que recèle la nature :

Pour les foules agglomérées du dimanche aussi bien que pour le contemplatif promeneur solitaire des jours semailiers, un mystère s'est opéré à la faveur de l'ombre, des hautes végétations, de la présence immanente de quelqu'un dont le pas, là-bas, s'est entendu (Lemonnier, 15/10/1904 : 8).

Dès lors, des cérémonies festives de culte des arbres se justifient et sont à promouvoir, car en magnifiant la nature, les hommes y sont plus sensibles. Comme dans *Un Mâle* et *Au cœur frais de la forêt*, la frontière entre l'humain et le non-humain est perçue comme ténue ; l'arbre, par exemple est un confident toujours présent, qui « nous parle, nous conseille et nous fortifie » (Lemonnier, 1908 : 36). Lemonnier fait même preuve d'un certain décentrement anthropocentrique en affirmant que l'art n'est pas supérieur à la nature, que l'homme n'est pas au-dessus de la nature, mais qu'il en fait partie. L'écrivain rêve « d'un panthéisme où les dieux, les humains et la nature vivraient d'une vie fraternelle, où les arbres, la terre et l'eau participeraient des mouvements de nos âmes après avoir exalté leur sensibilité » (Lemonnier, 1908 : 36-37).

Les mises en tension entre la forêt et la ville, la forêt originelle et la forêt artificialisée, la vie sauvage et la vie civilisée, se soldent toujours par une préférence de Lemonnier pour un retour à la nature qui, *in fine*, réhumanise l'homme. Ses fictions, ses appels pressants à rendre hommage aux arbres, constituent une invitation à faire partie de la nature, c'est-à-dire être un vivant qui cohabite avec d'autres vivants, végétaux et animaux, et à participer pleinement à une vie cosmique et divine. Son écriture sensorielle donne une véritable consistance au monde sensible et suscite l'émerveillement qui ouvre la voie pour s'y rattacher.

3.2.2. Émile Verhaeren

Les textes du poète symboliste Émile Verhaeren (1855-1916) examinés ici ont été publiés à l'époque du cycle vitaliste. Le tournant du siècle correspond, comme pour Camille Lemonnier, à des affinités avec le mouvement naturiste et à une évolution de son œuvre vers une pensée panthéiste où l'humain est en harmonie avec les forces naturelles et cosmiques. Le panthéisme de Lemonnier, observe Laurence Boudart (*apud* Verhaeren, 2016 : 32), « reste cependant militant alors que celui de Verhaeren devient apaisé et contemplatif ». Confiant en un avenir de progrès, notamment grâce à la

science et à la technique, Verhaeren clame avec enthousiasme son adhésion à la vie et son admiration pour l'homme et les forces de la nature¹⁹.

Verhaeren, à l'instar de Lemonnier, soutient les manifestations en faveur des arbres. Dans *Le Samedi*, à la suite de l'appel de Souguenet, il exprime son amour pour les arbres : « J'aime les arbres – surtout les vieux – comme on aime des aïeux » (*Le Samedi*, 3/9/1904 : 2). Il y approuve l'idée du poète français d'organiser une fête de culte des arbres et déclare s'y associer. Cependant, à notre connaissance, il n'a assisté à aucune Fête des Arbres. Par ailleurs, Verhaeren a participé à deux publications importantes consacrées aux arbres. Dans l'anthologie *À la louange de la nature. Aïmons les arbres* qu'il a préfacée, il s'adresse aux enfants pour les enjoindre à aiguïser leur sens de la vue. En cela aussi, il peut être rapproché de Lemonnier. Ressentir la nature implique s'y relier, en appréhender l'enchantement et, dès lors, l'aimer et la respecter :

[...] il faut apprendre à regarder et quand vous aurez appris à regarder bien, vous admirerez et vous aimerez.

Une fleur [...] est une merveille. Aucun homme ne la peut faire aussi belle qu'elle l'est naturellement. [...] Regardez chacun de leurs pétales, sa transparence, ses nervures, sa courbe [...].

Si vous parvenez à respecter les fleurs et les arbres vous finirez par aimer la terre qui les porte, la lumière qui les baigne, l'eau qui les nourrit ; vous aimerez le site entier qui les encadre [...] (Verhaeren, *apud* Piérard, 1910 : 5-6).

Émile Verhaeren faisait partie de la Ligue des Amis de la Forêt de Soignes et a écrit pour le guide *La Forêt de Soignes. Monographies historiques, scientifiques et esthétiques* un texte intitulé « Les chantres de la Forêt de Soignes ». La magnifique phrase qui ouvre sa contribution – « Heureuses les villes qui sont gardées par les arbres ! » (Verhaeren, in Stevens et Van Der Swaelmen, 1914 : 295) – rejoint l'argumentaire de valorisation des forêts en regard d'un mode de vie urbain questionné, voire critiqué. S'englobant dans un « nous » collectif, il réitère son amour pour la forêt de Soignes et en souligne le pouvoir réparateur à partir de sa propre expérience : « Quand le travail nous épuisait, ce nous était une joie d'aller sous les frondaisons proches nous refaire de la force, et nous retremper dans la solitude » (Verhaeren, in Stevens et Van Der Swaelmen, 1914 : 295). Ce texte est, par la suite, consacré à une présentation d'auteurs inspirés par cette forêt : le mystique Ruysbroek, Camille Lemonnier, Edmond Picard et le poète James Vandrunen, auteur de *Forêts* (1887).

¹⁹ Se référer à Ninanne (2023) pour plus d'informations sur la fascination de Verhaeren pour l'harmonie de la nature.

Plusieurs poèmes de Verhaeren sont spécifiquement consacrés aux arbres ou aux forêts : « La Forêt », dans le recueil *Les Visages de la Vie* (1899), « L'Arbre », dans *La Multiple Splendeur* (1906) et « Un Saule », dans *La Guirlande des dunes* (1907)²⁰.

C'est un bois sauvage, oublié des hommes, que décrit Verhaeren dans « La Forêt » ; une forêt « d'éternité » (Verhaeren, 2009 : 57) qui a subi le passage des divinités antiques, celtiques et germaniques et d'autres êtres imaginés par les écrivains. Cette forêt à la vie dynamique, que seuls peuplent oiseaux et insectes, est le creuset même de la vie. Les derniers vers sont des injonctions du poète à l'humain, « passant fiévreux », à expérimenter les forces de la nature et s'unir à elles :

Mêle aux sèves innombrables dont les forêts,
Infiniment sont traversées,
Le sang même de tes pensées ;
Multiplie et livre-toi ; défais
Ton être en des millions d'êtres ;
Et sens l'immensité filtrer et transparaître,
Avec son calme ou son effroi,
Si fortement et si profondément en toi (Verhaeren, 2009 : 65).

Comme le souligne David Gullentops (2001 : 120), la fusion avec la forêt (dans d'autres poèmes du recueil, ce sera avec l'eau, la montagne) « conduit le locuteur non seulement à se sentir un avec les éléments naturels, mais encore à se retrouver à travers toutes les forces en action ».

L'émerveillement du locuteur pour la nature est davantage intimiste dans les poèmes « Un Saule » et « L'Arbre ». Les arbres décrits sont individualisés : un saule qui domine les champs, « [...] entre Furne et Coxyde, / Dans un petit chemin de sable clair, / Près des dunes [...] » (Verhaeren, 2012 : 201) ; un arbre « Tout seul, » qui « [...] impose sa vie énorme et souveraine / Aux plaines » (Verhaeren, 2016 : 381). L'aspect des deux arbres se dessine peu à peu au gré d'une écriture sensorielle, qui les situe picturalement dans le paysage au moyen de toute une palette de couleurs où prédominent le vert, l'or et l'argent, le rouge. L'écriture rend aussi perceptibles les volumes, formes et textures des arbres : ainsi, les nœuds de son écorce « crevés et bossués » (Verhaeren, 2012 : 198), « son front velu », « les trous profonds de son vieux corps d'athlète » (199), etc. ; son « pied velu » (Verhaeren, 2016 : 381), ses « bras tordus », « ses poreuses racines », ses nœuds qu'« il contracte » (383), etc.

Ces arbres souverains ont subi les aléas des saisons et des turbulences météorologiques. Ils sont dotés d'une subjectivité résistante et sont érigés en modèles par le « je » poète :

J'ai admiré sa vie en lutte avec la mort,

²⁰ Notons que le poème « Un Saule » date en fait de 1898. Le recueil où il est situé appartient au cycle flamand, lui-même contemporain du cycle vitaliste. Le poème a été inclus dans l'anthologie de Louis Piérard.

Et je l'entends, ce soir de pluie et de ténèbres,
Crisper ses pieds au sol et bander ses vertèbres
Et défier l'orage – et résister encor. (Verhaeren, 2012 : 199)

Tout lui fut mal qui tord, douleur qui vibre,
Sans que jamais pourtant
Un seul instant
Se ralentît son énergie
À fermement vouloir que sa vie élargie
Fût plus belle, à chaque printemps. (Verhaeren, 2016 : 385)

Il se plantait, dans la splendeur, comme un exemple (Verhaeren,
2016 : 387)

Dans « Un Saule », l'arbre, objet du regard observateur du locuteur, semble d'abord passif ; puis, les mouvements vitaux qui naissent à partir de lui sont saisis (« Des fleurs, parmi ses crevasses, se lèvent, / Les lichens nains le festonnent d'argent », Verhaeren, 2012 : 197) ; enfin, il est perçu comme doué de vie propre, luttant contre les intempéries. Dans « L'Arbre », une plus forte présence de verbes d'action fait de l'arbre un être véritablement dynamique et puissant : « Il frôle les bourgeons [...] / Il contracte ses nœuds, il lisse ses rameaux ; / Il assaille le ciel [...] » (Verhaeren, 2016 : 383).

Ces deux poèmes mettent aussi en scène un rapport entre l'humain et la nature. Le locuteur se déplace physiquement pour rendre visite à l'arbre de ses pensées. Dans « Un Saule », l'attachement proclamé de l'humain à l'arbre passe par l'imaginaire et l'écriture : « Mon rêve, avec un tas de rameaux frais / Et jaillissants, l'exalte et le couronne » (Verhaeren, 2012 : 199). La relation à l'arbre, dans le poème de *La Multiple Splendeur*, est charnelle. Le locuteur étreint l'arbre et par un effet de fusion, la vie de celui-ci passe en lui, l'amenant à se dépasser et s'élargir, tel l'arbre lui-même à chaque printemps. Empli de la vitalité de l'arbre, le « je » se lance alors dans la vie avec force et enthousiasme :

Et j'appuyais sur lui ma poitrine brutale,
Avec un tel amour, une telle ferveur,
Que son rythme profond et sa force totale
Passaient en moi et pénétraient jusqu'à mon cœur.
Alors, j'étais mêlé à sa belle vie ample ;
Je me sentis puissant comme un de ses rameaux ;
[...]
Je me perdais, dans la campagne morte,
Marchant droit devant moi, vers n'importe où,
Avec des cris jaillis du fond de mon cœur fou (Verhaeren, 2016 :
385-387).

« Un Saule » s'ouvre par une déclaration d'amour : « Ce saule-là, je l'aime comme un homme » (Verhaeren, 2012 : 197). Dans « L'Arbre », se relier, s'unir physiquement à l'arbre entraîne l'amour pour le monde naturel : « J'aimais plus ardemment, le sol, les bois, les eaux » (Verhaeren, 2016 : 387).

Camille Lemonnier et Émile Verhaeren, qui ont tous deux montré leur préoccupation pour la dévastation de la nature accompagnant le développement industriel, cultivent l'émerveillement devant la vie dynamique de la nature et un appel à l'adhésion pleine de l'humain au vivant, à travers une écriture des sens. L'attention que le poète porte aux arbres, dans « Un Saule » et « L'Arbre », ainsi que dans les textes non-fictionnels, repose sur un rapport personnel. Tout en les anthropomorphisant, Verhaeren observe les arbres de son choix et exprime les émotions que ceux-ci éveillent en lui. Ce qui unit sans nul doute aussi ces textes est l'affirmation de l'amour, sans lequel aucun lien, aucune considération et aucun respect pour la nature ne sont envisageables.

3.2.3. Maurice Maeterlinck

La défense de l'arbre par l'humain est soumise, avec Maurice Maeterlinck (1862-1949), à un renversement de perspective. Les arbres de *L'Oiseau bleu*, pièce mise en scène pour la première fois à Moscou en 1908 et publiée en 1909, d'une part, et de *La Nuit des Enfants* (2022), autre féerie récemment découverte, d'autre part, se défendent et attaquent les hommes. Rappelons, avant d'examiner ces textes, les affinités de Maeterlinck avec la philosophie de la nature « qui prête aux choses une âme » et vise « le retour à l'attention au monde, aux animaux, aux plantes, aux végétaux, à tout ce qui existe » (Gorceix, 2005 : 427). Au sein de l'âme cosmique, tout est lié : les humains, les animaux, les végétaux, le minéral, les vivants, les morts.

Une des étapes du voyage initiatique qu'entreprennent Tyltyl et Mytyl est une forêt plongée dans la nuit. Les deux jeunes protagonistes de *L'Oiseau bleu*, enfants de bûcheron, sont confrontés à des arbres très vieux. Un Diamant en leur possession délivre leur âme. Chaque espèce d'arbres de cette forêt vivante est pourvue d'une personnalité distincte, ce que spécifie une didascalie :

L'aspect de ces âmes diffère suivant l'aspect et le caractère de l'arbre qu'elles représentent. Celle de l'Orme, par exemple, est une sorte de gnome poussif, ventru, bourru ; celle du Tilleul est placide, familière, joviale ; celle du Hêtre, élégante et agile ; celle du Bouleau, blanche, réservée, inquiète ; celle du Saule, rabougrie, échevelée, plaintive ; celle du Sapin, longue, efflanquée, taciturne ; celle du Cyprès, tragique ; celle du Marronnier, prétentieuse, un peu snob ; celle du Peuplier, allègre, encombrante, bavarde (Maeterlinck, 2022a : 67).

Observons en incise qu'on retrouve une caractérisation psychique des arbres dans l'article « Les Jardins de nos Villes », publié en 1908 dans la *Revue de l'Institut International d'Art Public*. Comme le fait aussi Lemonnier, Maeterlinck met en

évidence que l'homme recherche intuitivement arbres et forêts : « [...] au fond du cœur de l'homme, parmi ses instincts les plus obscurs, mais les plus puissants, règne l'immense regret de la forêt originelle » (Maeterlinck, 1908 : 48). Ayant en horreur une nature urbaine artificialisée (« de mesquines verdure, des fleurs disciplinées et de l'herbe éliminée²¹ » rappelant à l'homme « le tapis de chambre qu'il vient de fuir en vain »), il recommande de planter en nombre et en groupe des arbres dans la ville, seul moyen de faire resurgir vraiment le souvenir d'un monde végétal si nécessaire à l'homme et de créer des havres de bien-être : « Immédiatement, tout se transforme ; le ciel et la lumière reprennent leur signification primitive et profonde, la rosée et l'ombre reviennent, le silence et la paix retrouvent un refuge » (Maeterlinck, 1908 : 48). Par souci d'harmonie, l'auteur propose ensuite de planter des espèces d'arbres en fonction de l'architecture du lieu. Sa description des arbres est physique et, dans certains cas, psychique :

Ici, entre ces maisons basses, ce serait le square des tilleuls, ronds, larges comme des matrones, placides, épanouis, imperturbablement verts et bourdonnants d'abeilles. Plus loin, où les façades sont plus riches et plus régulières, on aurait le square des marronniers dont la robe opulente, lourde, épaisse, presque noire, descendrait jusqu'à hauteur d'homme (Maeterlinck, 1908 : 49).

Chaque espèce, chaque type d'arbres, poursuit-il, sont à même de transformer la perception du réel ; le silence, le parfum, l'ombre, le recueillement qu'ils créent, chacun à leur façon, donnent une profondeur et une saveur inégalables au monde. On notera que quelques pages de *L'Intelligence des fleurs* (1907) sont consacrées au monde arborescent. On y trouve aussi l'irrésistible attraction de l'homme pour les arbres et les forêts, en raison de leur beauté, du bonheur et de l'émerveillement qu'ils apportent à l'existence humaine. Par ailleurs, l'écrivain, ici essayiste, montre la profondeur cosmique que l'homme trouve dans la forêt : « la forêt, qui est une des puissances de la terre, peut-être la principale source de nos instincts, de notre sentiment de l'univers » (Maeterlinck, 2020 : 251). Chaque arbre en particulier, lui aussi, est un modèle « de tous les grands mouvements de résistance nécessaire, de courage paisible, d'élan, de gravité, de victoire silencieuse et de persévérance » (Maeterlinck, 2020 : 251).

Le premier arbre à prendre la parole est le Peuplier, qui se réjouit de sortir du silence et de pouvoir parler aux hommes. Le chef des arbres de *L'Oiseau bleu* est un chêne extrêmement vieux à l'apparence de druide, qui « incarne une mémoire ancestrale » (Aron, in Maeterlinck, 2022a : 156). Il porte sur son épaule l'Oiseau Bleu que recherchent les deux enfants. Le personnage du Chêne reproche d'abord à Tytyl le mal que son père a infligé aux arbres et fait le décompte de ses propres parents abattus des mains du bûcheron : « Dans ma seule famille il a mis à mort six cents de mes fils, quatre cent soixante-quinze oncles et tantes [...] » (Maeterlinck, 2022a : 69). Face au danger

²¹ Nous supposons qu'il faudrait plutôt lire « élimée ».

que représentent Tytyl et Mytyl voulant s'emparer de « l'Oiseau Bleu, c'est-à-dire le grand secret des choses et du bonheur pour que les Hommes rendent plus dur encore notre esclavage », le Chêne invite les animaux à se joindre au groupe des arbres, car c'est ensemble qu'ils doivent assumer « la responsabilité des mesures graves qui s'imposent... Le jour où les Hommes apprendront que nous avons fait ce que nous allons faire, il y aura d'horribles représailles » (Maeterlinck, 2022a : 69). À l'assemblée des âmes des arbres et des animaux, le chêne propose de se débarrasser de Tytyl ; sa condition d'humain est par essence un danger pour la nature : si celui-ci s'approprie l'Oiseau Bleu, « aucun doute sur le sort qu'il nous réserve lorsqu'il se trouvera en possession de ce secret » (Maeterlinck, 2022a :70). Bien qu'arbres et animaux veuillent profiter de l'occasion qui s'offre à eux (« C'est la première fois qu'il nous est donné de juger l'Homme et de lui faire sentir notre puissance... », Maeterlinck, 2022a : 72), ils ne se mettent pas d'accord sur le moyen d'accomplir la sentence de mise à mort des enfants et aucun d'entre eux ne veut porter le premier coup. Le Chêne, indigné, est bien conscient que plane encore la « terreur mystérieuse » (Maeterlinck, 2022a : 75) que les Hommes ont toujours exercée sur les vivants non-humains. Finalement, la Lumière arrive et demande aux enfants de tourner le Diamant. Les âmes des Arbres reprennent alors place dans les troncs, celles des animaux disparaissent aussi et la forêt retrouve son innocence. La Lumière donne une leçon aux enfants : arbres et animaux n'étaient pas fous et leur haine envers l'Homme qui « est tout seul contre tous, en ce monde » (Maeterlinck, 2022a : 80) est bien réelle.

Paul Aron relève que, « très conscient des avancées de la psychologie autant que de la technique, Maeterlinck se demande quelle orientation morale prendront les actes des humains » (Aron, *apud* Maeterlinck, 2022a : 155). Par un décentrement anthropocentrique (ce sont les non-humains qui détiennent la parole et décident de leur sort), Maeterlinck met en scène un rapport entre les mondes humain et animal et végétal plutôt sombre, la rupture entre ceux-ci étant actée. Même si les arbres et les animaux ne parviennent pas vraiment à s'y résoudre, la violence à l'encontre de l'homme s'impose à eux comme une réaction tout à fait justifiée. L'humain, vu par les animaux et les arbres, n'hésite en effet pas à prendre par la force tout ce qui est à sa portée, pour le dominer, le saccager et le tuer. Exerçant avec tyrannie son pouvoir, il s'est radicalement coupé des vivants non humains. Une lueur d'optimisme est introduite cependant au terme de la pièce. En effet, à la fin de leur voyage, les enfants se réveillent et ils voient autrement le monde qui les entoure (la chaumière est devenue riante et la forêt paraît neuve). Paul Aron conclut ainsi :

Maeterlinck ne dit pas clairement si la pauvreté initiale était une condition pour entreprendre le voyage, mais il est certain que les enfants reviennent avec un message qui les dépasse, et qui s'adresse au spectateur : le changement sera sans doute discret, fragile, mais il est possible (Aron, *apud* Maeterlinck, 2022a : 156-157).

Une vengeance des arbres refait son apparition dans la pièce, sur fond de guerre, *La Nuit des Enfants*²². À l'inverse de *L'Oiseau bleu*, ce sont les événements qui s'invitent dans le réel. Un vieux chêne frappe ainsi à la fenêtre de la chaumière du garde-chasse où habitent deux enfants, Patrocle et Jocelle. Cette fois, c'est l'arbre qui a une requête à formuler : il voudrait que Patrocle intervienne contre l'abattage d'arbres prévu pour construire un palais (dans *La Nuit des Enfants*) ou un cimetière (dans *L'Autre Monde*) et qu'il demande à une fée de tuer « l'homme qui portera le premier coup de hache » (Maeterlinck, 2022b : 81). Cette demande est assortie d'une menace : en cas de refus, les arbres se révolteront et attaqueront les hommes, ce qu'ils justifient par l'attitude destructrice des humains. Devant l'indécision de Patrocle, les Platanes se mettent en marche pendant une nuit orageuse, entonnant un chant de rébellion. Le « chant des platanes », poème en vers, fait de l'humain le bourreau des arbres, contre lequel il faut se retourner :

[...]
 Tramp tramp tramp
 La hache nous abat
 Et l'Homme est trop ingrat
 La justice s'avance
 La vengeance commence (Maeterlinck, 2022b : 84)²³

Bien décidés à se venger des hommes, les arbres s'avancent vers le château, faisant peur à d'autres arbres. Une didascalie indique qu'une mêlée s'engage entre les platanes et des sapins voulant freiner leur avancée, qu'un orage éclate et que tout finit dans la panique générale. Ici, la vengeance, qui prend une allure militaire, est moins hésitante, mais comme dans *L'Oiseau Bleu*, elle est finalement aussi avortée. Au terme de l'initiation, les enfants font apparaître un palais fantasmagorique, d'où sont exclus les adultes ; un lieu d'amour « pour les vivants et pour les morts et pour le bon Dieu... » (Maeterlinck, 2022b : 137). « Aimez-vous les uns les autres ; aimez-vous, aimez tout ! » (Maeterlinck, 2022b : 147), s'exclament les enfants qui s'élancent vers le Palais.

D'un côté, Maeterlinck essayiste, à l'instar de Lemonnier et de Verhaeren, souligne le lien profond qui unit l'homme à la forêt comme part d'une nature puissante et d'une vie cosmique. De l'autre, par le recours à l'anthropomorphisation, Maeterlinck dramaturge détrône l'humain, faisant de celui-ci un élément comme un autre de la

²² Le recueil de notes et de pensées *L'Autre Monde ou le Cadran Stellaire* (1942) annonce *La Nuit des Enfants*. Dans le chapitre de ce livre, intitulé « Le vieil arbre », Maeterlinck exprime l'affection qu'il porte aux arbres et raconte l'abattage d'un vieux chêne. Le chapitre suivant, « La révolte des arbres », est pratiquement identique au neuvième tableau de *La Nuit des Enfants*. Nous remercions Marc Quaghebeur de nous avoir fait connaître ces textes et renvoyons au chapitre de l'essai *Histoire, Forme et Sens en littérature* (t. 3), qui leur est consacré (en particulier, Quaghebeur, 2022 : 283-306).

²³ Dans *L'Autre Monde ou le Cadran Stellaire*, la vengeance des arbres contre l'humain est plus brutale encore : « Mais nous nous vengerons / Nous le dévorerons / Lorsqu'il sera sous terre... » (Maeterlinck, 1942 : 177).

nature, et non au-dessus de celle-ci. Tout en exposant sans détour la coupure entre les deux qu'a imposée l'homme et l'inévitable retournement violent de la nature qui s'en suit, il fait entrevoir, au terme des deux pièces, la possibilité d'habiter autrement le monde.

4. Conclusion

C'est tout un mouvement de conscientisation de la valeur de la nature, en particulier des arbres et des forêts, et de sa nécessaire préservation, qui ressort de ce parcours historique et littéraire. Des personnalités de premier plan issues des sphères littéraire, artistique, journalistique, politique, industrielle, scientifique, dont l'Histoire n'a pas forcément retenu l'engagement proto-écologique (nous pensons à Edmond Picard, Jules Destrée, etc.), ont joué un rôle indéniable dans les prémices de la défense des sites naturels en Belgique. À cet égard, l'impulsion qui a été donnée par les littérateurs et les peintres interpelle à l'heure actuelle où les scientifiques, conscients de la difficulté à transmettre leurs connaissances, à faire de leurs rapports des narrations qui « parlent » vraiment au grand public et au pouvoir politique, commencent à se tourner vers le monde artistique et littéraire.

La perception de la dégradation de la nature qui se profile à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle est évidemment sans commune mesure avec l'angoisse de la crise environnementale de notre temps. Les travaux de Michel Collot ont cependant bien montré les filiations entre le sentiment de la nature de l'époque romantique et l'« écosensibilité » contemporaine qui innerve nombre de pratiques sociales, artistiques, littéraires essayant de répondre à la hantise de la crise écologique. C'est une certaine manière de ressentir le monde, à la fois héritière du romantisme et anticipatrice de la sensibilité actuelle, que nous proposons de retracer ici à grands traits dans l'argumentaire de mobilisation en faveur des sites et les textes littéraires et non-littéraires de Camille Lemonnier, d'Émile Verhaeren et de Maurice Maeterlinck.

Par « écosensibilité », Michel Collot entend « à la fois une qualité de l'homme et une qualité de son environnement » ; il poursuit :

L'homme est sensible à son environnement en un quadruple sens. Esthésiologique : il le perçoit par tous les sens. Affectif : il le ressent dans son âme et dans son corps. Esthétique : il est réceptif à sa beauté. Éthique : il se soucie de sa fragilité et a conscience de la nécessité de le protéger et de ses responsabilités à son égard et à l'égard des générations futures (Collot, 2022a : 59).

L'accent a été mis sur l'esthétisation des paysages et des arbres que poursuivent les pittoresques à travers leurs revendications. La valeur esthétique dépasse cependant largement la légitimation qui l'accompagne. Une réelle attitude d'émerveillement devant la beauté de la vie arborescente est cultivée par les écrivains. Cette capacité de la nature à enchanter se retrouve dans de nombreux textes contemporains – nous pensons

par exemple aux essais du botaniste et dendrologue Francis Hallé, dont l'opuscule *La vie des arbres* (2019).

La perception et l'expression de la beauté sublime de la nature s'inscrivent par ailleurs dans une démarche profondément esthésiologique. Il s'agit en effet de reconnecter l'humain à la nature par les sens. Le retour à la nature, que ce soit par les campagnes de sensibilisation des ligues, les plantations d'arbres aux Fêtes des Arbres, la promotion touristique de la marche et du vélo, etc., est très concret. Les textes de Dommartin, Lemonnier, Verhaeren, Maeterlinck invitent à voir vraiment les arbres. Leur écriture matérialiste, profondément sensorielle, entraîne le lecteur au cœur même de la nature pour une pleine perception de celle-ci.

Pour le philosophe Baptiste Morizot, auquel se réfère aussi Michel Collot, la crise écologique est « une crise de nos relations au vivant » et « une crise de la sensibilité » dans le sens « de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant » (Morizot, 2020 : 16 et 17). Les textes analysés ici montrent bien que l'approche sensorielle est voie pour le déploiement d'une dimension affective, aussi bien psychique que physique, qui lie l'homme à la nature. Le recours aux analogies et à l'anthropomorphisation de l'écriture littéraire, en particulier celle de Lemonnier et de Verhaeren, soulève une même corporéité, une même chair unissant humains et arbres. Des réactions émotionnelles comme l'amour, le respect et le désir de protéger, sont suscitées par la rencontre extraordinaire avec un bel arbre, un beau paysage. Contrairement aux romantiques, l'accent est moins mis sur la projection de l'âme sur les arbres que sur l'impression qu'ils produisent auprès de celui qui sait les observer. La vie de l'arbre éveille la résilience, la résistance, la paix, l'harmonie, l'empathie de l'humain. Ce qui ressort de ces liens affectifs et physiques et de la fusion cosmique désirée et ressentie est le rappel et le souhait à la fois que formulent les écrivains : l'humain ne se situe pas au-dessus d'une nature réduite à un objet inanimé, il est partie intégrante d'une nature vivante et agissante. Comme le souligne Michel Collot, ce sentiment de la nature se retrouve dans la conscience écologique de notre époque et « il témoigne non d'un enfermement dans la sphère de la subjectivité mais d'un élargissement du sujet, analogue à celui qu'Arne Naess appelait de ses vœux » (Collot, 2022b : 17). Quant au caractère sacré de la nature, que la source soit transcendante ou immanente à la nature, Michel Collot montre aussi qu'il peut être rapproché d'un certain intérêt de la pensée écologique actuelle qui, à rebours du grand partage entre la nature et la culture de l'ontologie naturaliste occidentale, « s'inspire volontiers des travaux de l'anthropologie pour réhabiliter l'animisme des sociétés pré-modernes » (Collot, 2022b : 16).

Enfin, le fait de retisser des liens avec la nature, de recréer de l'attachement, incite à l'engagement. Nous avons souligné la récurrence du leitmotiv de la beauté naturelle à protéger pour la rendre accessible à tous et l'ébauche d'une solidarité intergénérationnelle. Par ailleurs, c'est aussi d'une autre manière d'habiter le monde dont

se soucient les écrivains du tournant du siècle, à une époque d'industrialisation croissante et de domination de la nature. « Habiter, c'est toujours cohabiter, parmi d'autres formes de vie, parce que l'habitat d'un vivant n'est que le tissage des autres vivants », poursuit Morizot (2020 : 28). Maeterlinck l'a bien compris, lui qui écrit dans *L'Oiseau bleu* et *La Nuit des Enfants* la solitude de l'homme, radicalement coupé des arbres et des animaux qu'il a voulu soumettre, et termine ses pièces par un ré-ancrage spatial. Lemonnier, Verhaeren et Maeterlinck resituent, en ce sens, l'humain « élargi », et non pas tourné exclusivement sur lui-même, dans un espace-temps immense où son existence est relativisée, dans un univers dynamique, en transformation, où il est branché aux autres vivants.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANONYME (1906-1907) : « Aspects de la Nature et de la Cité ». *Durendal*, 1906, 740-749 ; 1907, 36-42 et 94.
- Durendal. Revue catholique d'art et de littérature* (consultation des années 1905-1911). Numérisation disponible sur <https://bib.ulb.be/fr/documents/digitheque/projets-et-collections-speciales/revues-litteraires-belges/publications>.
- L'Art Moderne. Revue critique des arts et de la littérature* (consultation des années 1884-1914). Numérisation disponible sur <https://bib.ulb.be/fr/documents/digitheque/projets-et-collections-speciales/revues-litteraires-belges/publications>.
- Le Samedi littéraire, artistique, économique et mondain* et *Le Samedi littéraire et artistique* (consultation des années 1904-1907).
- ARDENNE, Jean de (1887) : *Notes d'un vagabond*. Bruxelles, Henry Kistemaeckers.
- ARON, Paul & Cécile VANDERPELEN-DIAGRE (2013) : *Edmond Picard (1836-1924). Un bourgeois socialiste à la fin du dix-neuvième siècle*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (coll. « Thèses & Essais »).
- ARON, Paul (2022) : « Le(s) salon(s) d'Edmond Picard », in F. Audren, B. Frydman et N. Genicot (éd.), *La naissance de l'École de Bruxelles*. Bruxelles, Éditions de l'ULB, 291-298.
- BILLEN, Claire (1997) : « Les métamorphoses d'un usage de la nature. Paysages et sites à l'époque de Solvay (1870-1914) », in A. Despy-Meyer et D. Devriese (éd.), *Ernest Solvay et son temps*, Bruxelles, Archives de l'Université Libre de Bruxelles, 249-270.
- BROERMAN, Eugène (1898) : *Premier Congrès International de l'Art Public*. Liège, Imprimerie Auguste Bénard.
- BROERMAN, Eugène (1910) : *IV^e Congrès International de l'Art Public. Rapports et comptes rendus*, Bruxelles, Lesigne.
- BULS, Charles (1910) : « Les Amis de la Forêt de Soignes. Leur programme ». *Durendal*, 1, 29-35.

- CHAVASSE, Philippe (2021) : « Deux visions du bonheur selon la nature chez Camille Lemonnier et Georges Eekhoud ». *Quêtes littéraires*, 11, 99-122.
- COLLOT, Michel (2022a) : *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris, José Corti.
- COLLOT, Michel (2022b) : « Romantisme et éco-poétique ». *Relief*, 16/1 (Littératures francophones & écologie : regards croisés), 9-19.
- CORBIN, Alain (2014 [2013]) : *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*. Paris, Flammarion (coll. « Champs »).
- DE BONT, Raf et HEYNICKX, Rajesh (2012) : « Landscapes of Nostalgia : Life Scientists and Literary Intellectuals Protecting Belgium's Wilderness, 1900-1940 ». *Environment and History*, 18/2, 237-260.
- DE BRUYN, Odile (2013) : « Les espaces verts de la région bruxelloise. Entre rationalité et pittoresque ». *Bruxelles Patrimoines*, hors-série *Le paysage de Bruxelles entre ruralité et industrie*, 213-229.
- DELIGNE, Chloé (2022) : « “La Protection de la Nature” de Jean Massart. Contexte et mise en perspective historique ». Communication présentée à la journée d'étude *Le Jardin Massart – Histoire d'une création originale*, 2 juin 2022, Centre d'Information, de Documentation et d'Exposition de la Ville, de l'Architecture, du Paysage et de l'Urbanisme de la Région de Bruxelles-Capitale (CIVA), Bruxelles.
- DESTRÉE, Jules (1896) : *Art et Socialisme*. Bruxelles, Bibliothèque de Propagande Socialiste.
- DUMAS, Robert (2002) : *Traité de l'arbre. Essai d'une philosophie occidentale*. Arles, Actes Sud.
- GORCEIX, Paul (2005) : *Maeterlinck. L'arpenteur de l'invisible*. Bruxelles, Académie Royale de langue et de littérature française / Le Cri.
- GULLENTOPS, David (2001) : *Poétique de la lecture. Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren*. Bruxelles, Éditions VUBPRESS.
- LEMONNIER, Camille (1900) : *Au cœur frais de la forêt*. Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques.
- LEMONNIER, Camille (1904) : « Les fêtes de la nature ». *Le Samedi*, 15 octobre, 8-9.
- LEMONNIER, Camille (1905 [1888]) : *La Belgique*. Nouvelle édition, revue et augmentée contenant 400 gravures sur bois. Bruxelles, Maison d'édition Alfred Castagne.
- LEMONNIER, Camille (1905) : « Discours de M. Camille Lemonnier ». *Le Samedi*, 28 octobre, 12-13.
- LEMONNIER, Camille (1908) : « Les Arbres et les Fontaines ». *Revue de l'Institut International d'Art Public*, 2, 35-42.
- LEMONNIER, Camille (2005) : *Un Mâle*. Préface de Marcel Moreau. Lecture de Jean-Pierre Leduc-Aline. Bruxelles, Labor (coll. « Espace Nord »).
- MAETERLINCK, Maurice (1908) : « Les Jardins de nos Villes ». *Revue de l'Institut International d'Art Public*, 3-4, 45-50.
- MAETERLINCK, Maurice (1942) : *L'Autre Monde ou le Cadran Stellaire*. Paris, Fasquelle Éditeurs.

- MAETERLINCK, Maurice (2020) : *La Vie des abeilles. L'Intelligence des fleurs*. Postface de Laurence Boudart. Entretien avec Pierre Rasmont. Bruxelles, Communauté Française de Belgique (coll. « Espace Nord »).
- MAETERLINCK, Maurice (2022a) : *L'Oiseau bleu. Théâtre*. Postface de Paul Aron. Bruxelles, Communauté Française de Belgique (coll. « Espace Nord »).
- MAETERLINCK, Maurice (2022b) : *La Nuit des Enfants*. Paris, Albin Michel.
- MORIZOT, Baptiste (2020) : *Manières d'être vivant. Enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles, Actes Sud.
- NINANNE, Dominique (2023) : « Déclin et célébration du vivant dans l'écriture d'Émile Verhaeren ». *Neophilologus*, 107, 345-361.
- NINANNE, Dominique (2024) : « Arrachement et retour à la nature. Approche écopoétique de l'œuvre de Camille Lemonnier ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 39/1, 23-31.
- NOTTEBOOM, Bruno (2009) : « *Ouvrons les yeux!* ». *Stedenbouw en beeldvorming van het landschap in België 1890-1940*. Thèse de doctorat sous la direction de B. Verschaffel. Gand, Universiteit Gent.
- PICARD, Edmond (1883) : *Les Hauts-Plateaux de l'Ardenne. Bastogne et Saint-Hubert*. Bruxelles, Bruylant-Christophe.
- PICARD, Edmond (1893) : *Scènes de la vie judiciaire. Paradoxe sur l'avocat. La forge Roussel. L'amiral. Mon oncle le jurisconsulte. La veillée de l'huissier. Le juré*. Bruxelles, Paul Lacomblez.
- PIERARD, Louis (1910 [1909]) : *À la louange de la nature. Aïmons les Arbres*. Frontispice d'Auguste Donnay. Préface d'Émile Verhaeren. Frameries, Jules Dufrane-Friart.
- QUAGHEBEUR, Marc (2022) : *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone. Tome 3. L'Évitement (1945-1970)*. Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- ROY, Philippe (2013) : *Camille Lemonnier, maréchal des lettres. Biographie*. Bruxelles, Éditions Samsa.
- SCHOENTJES, Pierre (2015) : *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject.
- STASSEN, Benjamin (2005) : *La Fête des Arbres. L'Album du Centenaire. 100 ans de protection des arbres et des paysages à Esneux et en Wallonie (1905-2005)*. Liège, Éditions Antoine Degive.
- STEVENS, René & Louis VAN DER SWAELMEN (1914) : *La Forêt de Soignes. Monographies historiques, scientifiques et esthétiques*. Bruxelles-Paris, G. Van Oest & Cie éditeurs.
- VERHAEREN, Émile (2009) : *Poésie complète 7. Les Visages de la Vie. Les Douze Mois. Petites Légendes*. Édition critique établie par Michel Otten et présentée par Vic Nachtergale. Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (coll. « Archives du Futur »).
- VERHAEREN, Émile (2012) : *Poésie complète 8. Toute la Flandre. Les tendresses premières. La Guirlande des dunes. Les Héros*. Édition critique établie par Michel Otten et présentée par Jean Robaey. Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (coll. « Archives du Futur »).

VERHAEREN, Émile (2016) : *Poésie complète 10. Les Forces tumultueuses. La Multiple Splendeur*.
Édition critique établie par Michel Otten avec la collaboration de Laurence Boudart.
Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature (coll. « Archives du Futur »).

Étude des cadres sémantiques dans la couverture médiatique des Gilets jaunes en Espagne

Estéfano RODRÍGUEZ PELÁEZ

Université de Nice – Côte d'Azur

estefanorp92@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-7104-8855>

Beatriz SÁNCHEZ CÁRDENAS

Universidad de Granada

bsc@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-1904-675X>

Resumen

Este artículo se centra en el análisis de los marcos semánticos activados en la cobertura mediática de dos periódicos españoles de ideologías distintas, *La Razón* y *El País*. El objetivo es explorar cómo estos medios presentan los eventos relacionados con los Chalecos amarillos durante los dos primeros años del movimiento. Para ello, sometemos los artículos de prensa a un análisis lingüístico mediante dos tipologías semánticas: las categorías conceptuales y los roles semánticos de las estructuras argumentales más significativas. Se emplean métodos de análisis cualitativo para desglosar las elecciones léxicas utilizadas por cada medio mediante las herramientas de análisis textual ATLAS.ti y la herramienta de análisis de corpus Sketch Engine. Los resultados indican que los marcos semánticos más frecuentemente activados en ambos periódicos están relacionados con las manifestaciones, las detenciones y las actividades violentas. Sin embargo, a pesar de tener una ideología diferente, los marcos semánticos activados no varían significativamente entre ambos periódicos. Esto abre la puerta a nuevas preguntas de investigación.

Palabras clave: Chalecos amarillos, Narrativa mediática, Marcos semánticos, Semántica en la prensa

Résumé

Cet article se penche sur l'analyse des cadres sémantiques activés dans la couverture médiatique de deux journaux espagnols aux idéologies divergentes, *La Razón* et *El País*. L'objectif est d'explorer comment ces différents médias présentent les événements liés aux Gilets jaunes lors des deux premières années du mouvement. Pour cela, les articles de presse sont soumis à l'analyse de deux typologies sémantiques : les catégories conceptuelles et les rôles sémantiques. Au cours de cette recherche, des outils d'analyse textuelle et d'analyse de corpus, tels que ATLAS.ti et Sketch Engine, sont

* Artículo recibido el 21/02/2024, aceptado el 29/10/2024.

utilisées afin de décortiquer les choix lexicaux employés par chaque média. Les résultats indiquent que les cadres sémantiques les plus fréquemment activés dans les deux journaux sont liés aux manifestations, aux arrestations et aux activités violentes. Cependant, malgré des idéologies différentes, les cadres sémantiques activés ne varient pas significativement entre les deux journaux. Cela ouvre la porte à de nouvelles questions de recherche.

Mots-clé : Gilets jaunes, Récit médiatique, Cadres sémantiques, Sémantique dans la presse

Abstract

This article analyses the semantic frames activated in the media coverage of two Spanish newspapers with different ideologies, *La Razón* and *El País*. The aim of this study is to explore how these different media outlets present events related to the Yellow vest protests during the first two years of the movement. To do so, we subject press articles to the analysis of two semantic typologies: conceptual categories and semantic roles. Throughout this research, qualitative analysis methods are used to dissect the language and lexical choices employed by each media outlet using textual analysis tools such as ATLAS.ti and Sketch Engine. The results indicate that the semantic frames most frequently activated in both newspapers are related to protests, arrests, and violent activities. However, despite having different ideologies, the activated semantic frames do not vary significantly between the two newspapers. This opens the door to new research questions.

Keywords: Yellow Vests, Media narrative, Semantic frames, Press semantics

1. La protestation sociale comme outil médiatique : les Gilets jaunes

Les Gilets jaunes, un mouvement social d'une ampleur sans précédent qui a émergé en France en 2018, ont captivé l'attention du monde entier. Ce mouvement a déconcerté les observateurs et les analystes, qui n'ont pas été capables de trouver la bonne manière de l'interpréter à travers les schémas conventionnels (Bertho, 2009). Les Gilets jaunes sont apparus de manière inattendue : ils ont défié les normes établies et mis en évidence leur singularité et leur complexité. Ils se distinguent des mouvements sociaux traditionnels par leur absence de dirigeants. La naissance des Gilets jaunes est intimement liée à un profond mécontentement ressenti par une partie de la population française. Ils ont surgi en réaction à des frustrations et des difficultés liées au pouvoir d'achat, à la précarité économique et à un sentiment de désillusion envers les institutions politiques. C'est cette combinaison de facteurs qui a contribué à l'ampleur et à la persistance du mouvement.

Ce qui déconcerte le plus dans le mouvement des Gilets jaunes, c'est leur capacité à mobiliser un éventail d'individus issus de différents horizons sociaux, économiques et politiques. Ils ont réussi à rassembler des personnes se sentant exclues ou marginalisées par le système économique et politique dominant, et créé ainsi une

dynamique de solidarité et de contestation. Par ailleurs, ils se sont servis des médias sociaux pour monter en puissance (Joux, 2019). Initialement, le mouvement s'est opposé à l'augmentation des prix des carburants proposée par le gouvernement, mais il a rapidement évolué pour critiquer plus largement les politiques du président Emmanuel Macron. Ce mouvement, organisé pour bloquer les routes et les ronds-points, a commencé avec des actions de protestation en novembre 2018. Par son caractère inédit, il a marqué un tournant significatif dans la contestation sociale française.

Le choix stratégique consistant à occuper des lieux inhabituels tels que les ronds-points et les places publiques a eu un impact sur la manière dont les médias étrangers ont perçu le mouvement. Ces tactiques novatrices ont contribué à étendre la portée des revendications des Gilets jaunes au-delà de la France, et a attiré l'attention des médias internationaux. Cela a renforcé la perception du mouvement comme une contestation sociale de grande envergure. Les Gilets jaunes ont perturbé la scène politique et médiatique de manière inédite en raison de leur durée, de leur ampleur et de leurs conséquences politiques (Sebbah *et al.*, 2019). Cependant, ce mouvement a également suscité des inquiétudes quant à l'image de la France à l'étranger, et a conduit certains touristes et investisseurs à remettre en question leur présence dans un pays perçu comme dangereux.

De nombreuses recherches ont démontré que les médias, par leurs cadrages, influencent significativement la perception et la construction des opinions publiques sur les sujets sociaux ou politiques. Il est indéniable que les médias ont joué un rôle crucial dans la diffusion et la visibilité des revendications des Gilets jaunes, bien que leur couverture ait évolué au fil du temps.

Les premiers reportages se sont concentrés sur la violence des manifestations, mais les Gilets jaunes sont ensuite devenus dans la presse une allégorie des problèmes sociaux de l'époque. La couverture médiatique des Gilets jaunes a été extensive dans les médias français, persistant jusqu'en mars 2020, tandis que la presse internationale a également porté une attention substantielle à ce phénomène. En conséquence, plusieurs chercheurs se sont penchés sur l'approche adoptée par les médias étrangers envers ce mouvement.

Duchêne (2020) a entrepris une analyse comparative de la manière dont deux journaux espagnols, *El País* et *l'ABC*, ont abordé ce mouvement social français. Selon elle, des différences existent entre ces deux médias en raison de leur orientation politique de centre-gauche pour le premier et de droite pour le deuxième. Elle démontre que *l'ABC* véhicule une représentation culpabilisante des Gilets jaunes qui sont « dépeints comme une menace pour la paix sociale », alors que le journal *El País* évite de qualifier le mouvement ou de déplorer ses actions. L'auteure suggère de prolonger son analyse par l'étude de la représentation de la violence du mouvement dans la presse. Bien que la recherche de Duchêne constitue une base pour cet article,

ses limites temporelles se terminent en mai 2019 et coïncident avec la diminution de la couverture de la presse espagnole sur ce mouvement social à cause de la période des élections européennes. Notre travail, quant à lui, prend en compte la couverture médiatique jusqu'en décembre 2020, quelques mois après la crise du COVID-19, qui a presque complètement arrêté les manifestations des Gilets jaunes. De plus, le corpus du journal *El País*, d'idéologie de centre-gauche (Córdoba, 2009) est comparé avec un autre journal de tendance plus conservatrice qui n'est pas l'*ABC* afin de vérifier si les conclusions de la recherche de Duchêne coïncident avec celles de cette étude. Dans cette même lignée, *El País* est comparé avec *La Razón*, un journal d'idéologie clairement à droite (Marqués-Pascual, 2013). L'analyse est abordée à travers l'étude des cadres sémantiques activés. Ces cadres sont un dispositif cognitif de structuration de la pensée basée sur l'expérience. Ils fournissent les connaissances de base et la motivation pour le choix de mots dans une langue ainsi que la façon dont ces mots sont utilisés dans le discours (Faber *et al.*, 2009). Ils reflètent la représentation conceptuelle de la réalité chez les locuteurs (Fillmore *et al.*, 2003 ; Fillmore, 2006). Nous entérinons l'idée selon laquelle l'étude des cadres sémantiques activés dans la couverture médiatique reflète les structures cognitives sous-jacentes et, par conséquent, les positionnements idéologiques des journaux et leur capacité à influencer le lecteur.

Cet article est organisé comme suit : la section 2 aborde le cadre théorique ; dans la section 3, nous détaillons la méthodologie suivie ; les résultats de la recherche sont exposés dans la section 4, tandis que la section 5 illustre les principaux cadres sémantiques identifiés dans les journaux étudiés. Enfin, la section 6 présente les conclusions de cette étude.

2. Le récit de la presse à travers la sémantique des cadres

Le courant théorique de la linguistique cognitive, développé par des chercheurs comme Lakoff (1995, 2014), Fillmore *et al.* (2003), Fillmore (2006) ou Langacker (1987a, 1987b, 2008), met en lumière les interconnexions entre la pensée et le langage. Sous ce paradigme, le langage n'est pas simplement un ensemble de règles formelles et abstraites, mais un processus profondément enraciné dans l'expérience sensorielle, la cognition et la perception.

Fillmore (2006) propose d'analyser les schémas mentaux mis en jeu dans le discours par le biais des « cadres sémantiques ». Il s'agit d'un dispositif de structuration linguistique basé sur la cognition. Les mots acquièrent leur sens selon leur fonction conceptuelle. Un cadre sémantique s'organise en fonction des éléments qui y participent, appelés « éléments cadratifs ». Ces éléments incluent les acteurs impliqués, leurs actions, les objets ou les issues autour desquels l'action se déroule, parmi d'autres. Par exemple, le cadre sémantique « Manifester » englobe des énoncés tels que « Les étudiants américains se mobilisent lors de manifestations pro-palestiniennes sur le campus des Universités dans tout le pays ». Les éléments cadratifs sont les acteurs (les

étudiants), l'action (la mobilisation), l'issue (les manifestations) et le lieu (les Universités). La description complète de ce cadre en anglais (*Protest*) peut être consultée dans la ressource FrameNet¹.

Les cadres sémantiques présents dans le discours médiatique dévoilent en partie les conceptions idéologiques et culturelles sous-jacentes du récit. Cela peut contribuer à éclaircir les dynamiques de pouvoir entre les médias, les sujets qu'ils couvrent et leur public, tout en montrant comment certains aspects des mouvements sociaux sont mis en avant ou occultés, selon les cadres choisis. Par conséquent, cette approche est susceptible d'enrichir la compréhension de la relation complexe entre langue, pensée et société dans le contexte médiatique.

Dans cette recherche, les cadres sémantiques mobilisés dans les journaux *El País* et *La Razón* sont analysés en nous basant sur la description des cadres sémantiques fournie par la base de données lexicale FrameNet (Fillmore, 2008 ; Baker, 2009). Pour ce faire, les structures conceptuelles sous-jacentes dans le discours médiatique espagnol traitant d'un mouvement social français sont cartographiées à partir de l'exploration du lexique utilisé dans les articles.

Les corpus analysés sont constitués de 308 articles tirés de la presse espagnole, totalisant 294 031 « tokens » extraits de deux journaux espagnols : *El País* et *La Razón*. Ces articles sont rassemblés en ayant recours aux moteurs de recherche en ligne des journaux. En raison de l'indisponibilité de certains articles sur Internet, la recherche a été étendue grâce à la base de données Factiva. Le tableau 1 offre une synthèse de la composition de l'ensemble de données :

Journal	Tokens	Articles	Méthode d'obtention
<i>El País</i>	174 219	179	Inscription payante sur le site web de chaque journal et base de données Factiva.
<i>La Razón</i>	119 812	129	
TOTAL	294 031	308	

Tableau 1. Composition du corpus

Nous explorons comment ces deux médias interprètent et présentent les événements liés aux Gilets jaunes lors des deux premières années de leur mouvement. L'hypothèse de base est que la façon d'activer les cadres sémantiques dans ces deux journaux diffère selon les lignes éditoriales.

3. Étiquetage sémantique d'un corpus médiatique

Une première analyse permet de trier et d'identifier les énoncés des deux corpus ayant uniquement trait aux Gilets jaunes. Cette analyse s'impose étant donné que la couverture médiatique ne se concentre pas exclusivement sur les faits liés aux Gilets

¹ La ressource FrameNet décrit des cadres sémantiques en anglais. Étant donné qu'il s'agit d'une approche cognitive, ces cadres sémantiques sont communs à la culture occidentale. Par conséquent, les cadres décrits peuvent être appliqués au français (Fndrapal, *s.d.*).

jaunes. Par exemple, divers articles du journal *El País* en 2020 mentionnent l'opposition à la réforme des retraites en France en évoquant les contestations des Gilets jaunes. Seulement les énoncés qui abordent le mouvement social des Gilets jaunes sont sélectionnés pour cette étude, les autres parties des articles étant écartées.

Tout d'abord, les noms des énoncés qui abordent les Gilets jaunes sont étiquetés. Pour effectuer cet étiquetage, nous avons recours à l'outil d'analyse ATLAS.ti (Friese, 2019), un logiciel de recherche qualitative qui permet d'identifier les schémas lexico-grammaticaux fréquemment employés par les journalistes. Les noms sont étiquetés doublement : avec des catégories conceptuelles (Buendía-Castro & Sánchez-Cárdenas, 2012, 2016 ; Flaux & Van de Velde, 2000) et avec des rôles sémantiques (Fillmore, 2008 ; Sánchez-Cárdenas & Ramisch, 2019 ; Rojas-García, 2022). D'autre part, l'outil Sketch Engine (Kilgarriff *et al.*, 2004 ; Kilgarriff *et al.*, 2010 ; Kilgarriff *et al.*, 2014) est utilisé afin d'effectuer des recherches ciblées sur les constructions lexico-grammaticales utilisées au sein des énoncés analysés. L'étiquetage des schémas lexico-grammaticaux des énoncés relatant le mouvement des Gilets jaunes sur ATLAS.ti et les recherches ciblées sur Sketch Engine facilitent la généralisation des schémas conceptuels.

Ensuite, les schémas conceptuels que les journaux *El País* et *La Razón* activent concernant les Gilets jaunes sont analysés à l'aune des cadres sémantiques proposés par le projet FrameNet (Fillmore, 2008 ; Baker, 2009). Enfin, les cadres sémantiques du journal *El País* sont comparés à ceux de *La Razón*. Par ce biais, les similitudes et les différences lors de l'activation des cadres sémantiques dans ces deux journaux sont analysés afin de saisir leur perspective sur les événements liés aux Gilet jaunes.

3.1. Étiquetage sémantique des noms dans les articles de presse

Une fois les énoncés sélectionnés, nous avons identifié les verbes. Ensuite, les noms des compléments obligatoires de ces verbes, connus aussi comme arguments du verbe, sont étiquetés en fonction de leurs catégories conceptuelles et de leurs rôles sémantiques. Cette méthodologie d'étiquetage sémantique permet d'explorer en profondeur la structure conceptuelle et sémantique des articles de presse, et révèle les schémas cognitifs sous-jacents à la narration des Gilets jaunes dans la presse.

En ce qui concerne les catégories conceptuelles, il s'agit du sens nucléaire des référents du nom, selon une tradition en linguistique française (Flaux & Van Velde, 2000) qui remonte à Aristote. Ainsi, le nom *arrestation* est classé dans la catégorie conceptuelle ÉVÈNEMENT tandis que le nom *Marine Le Pen* est considéré comme appartenant à ÊTRE HUMAIN INDIVIDUEL. Cette classification est établie en tenant compte de critères binaires traditionnels tels que « concret/abstrait », « animé/inanimé » et « naturel/artificiel ». Pour cette recherche, nous employons les catégories conceptuelles décrites dans le tableau 2 :

Caractéristiques formelles		Nom de la catégorie		Exemple		
Concrets	Animé	Être humain		Individuel	<i>Emmanuel Macron</i>	
				Collectif	<i>Manifestants</i>	
				Métier	<i>Président de la République</i>	
	Inanimé	Naturel	Lieu naturel		<i>Pré</i>	
			Entité liquide		<i>Eau</i>	
			Entité gazeuse		<i>Fumée</i>	
		Artificiel	Entité solide	Objet inanimé	<i>Pierres</i>	
Objet fabriqué				<i>Couteau</i>		
Création artistique			<i>Œuvre d'art</i>			
Lieu artificiel			<i>Place de la République</i>			
Abstraits	Action		<i>Stabilisation</i>			
	Évènement		<i>Protestation</i>			
	Processus		<i>Affaiblissement</i>			
	Magnitude		<i>Trois heures</i>			
	Noms institutionnels		<i>Sénat</i>			
		Noms énonciatifs		<i>Discours</i>		

Tableau 2. Catégories conceptuelles

Deuxièmement, les noms sont étiquetés à l'aide des rôles sémantiques. Ce sont des catégories fonctionnelles distinctes de la fonction syntaxique et, par conséquent, ils ne doivent pas être confondus avec les fonctions grammaticales telles que le sujet ou l'objet (Fillmore, 1968). Ils sont utilisés pour décrire la relation sémantique entre un verbe et ses compléments au sein d'un énoncé. Cela permet de déterminer la fonction précise de chaque complément par rapport au prédicat. Par exemple, dans l'énoncé « Emmanuel Macron a proposé de nouvelles mesures », le verbe a deux arguments : « Emmanuel Macron » a le rôle d'*Agent* et « de nouvelles mesures » joue le rôle sémantique de *Thème*.

Il n'existe pas à notre connaissance de recherches préalables ayant appliqué les rôles sémantiques à l'étude des articles sur les mouvements sociaux. Ainsi, nous adaptons au domaine des mouvement sociaux les rôles sémantiques proposés par des recherches préalables dans d'autres domaines, notamment les sciences de l'environnement (Sánchez-Cárdenas & Ramisch, 2019 ; Rojas-García 2022). L'étiquetage des arguments des verbes avec des rôles sémantiques permet d'accéder aux cadres sémantiques. Étant donné qu'il s'agit de catégories sémantiques d'ordre général, nous estimons elles sont transposables à cette recherche. De ce fait, nous avons retenu huit rôles sémantiques pour l'étude sémantique du discours journalistique. Ils sont décrits et illustrés dans le tableau 3 :

Rôle sémantique	Exemple
Agent : un participant ou une entité qui initie une action ou un événement (volontairement ou	<i>Les Gilets jaunes</i> (Agent) organisent une manifestation

non) qui affecte un Patient, un Thème, un Bénéficiaire ou un Expérimentateur et qui peut avoir un résultat.	
Thème : un participant ou une entité affectée par un événement qui peut changer de propriétaire ou de lieu, mais non sa structure interne.	<i>Le mouvement des Gilets jaunes</i> (Thème) a attiré l'attention des médias
Patient : l'entité sur laquelle une action est exercée, qui est affectée par un événement ou qui est créée, ou dont il y a un changement d'état.	Les manifestants ont brûlé <i>des voitures</i> (Patient)
Bénéficiaire : l'entité qui bénéficie de l'action ou de l'événement désigné par le prédicat.	Le Gouvernement a fait des concessions pour <i>les manifestants</i> (Bénéficiaire)
Expérimentateur : l'entité vivante qui fait l'expérience de l'action ou de l'événement désigné par le prédicat.	<i>Les Gilets jaunes</i> (Expérimentateur) ressentent de la colère face aux inégalités sociales
Instrument : un objet utilisé par un Agent ou pour réaliser un événement.	Des dizaines de manifestants jettent <i>des pierres</i> (Instrument) à la police
But : chose, personne, situation ou processus qui devient l'objectif d'une action.	Les Français visaient <i>l'équité fiscale</i> (But)
Résultat : l'effet d'une action ou d'un événement dont l'existence est produite comme résultat d'un Agent externe.	La mobilisation des Gilets jaunes a conduit à <i>un dialogue national</i> (Résultat)

Tableau 3. Rôles sémantiques

3.2. Les outils informatiques d'étiquetage

Les outils informatiques d'analyse du lexique sont ATLAS.ti (Friese, 2019) et Sketch Engine (Kilgarriff *et al.*, 2004 ; Kilgarriff *et al.*, 2010 ; Kilgarriff *et al.*, 2014).

ATLAS.ti est un outil d'analyse qualitative de corpus. L'image 1 présente une capture d'écran de la visualisation proposée par ATLAS.ti. Les étiquettes en différentes couleurs facilitent l'analyse ultérieure : les rôles sémantiques sont en rouge et les catégories conceptuelles, en bleu :

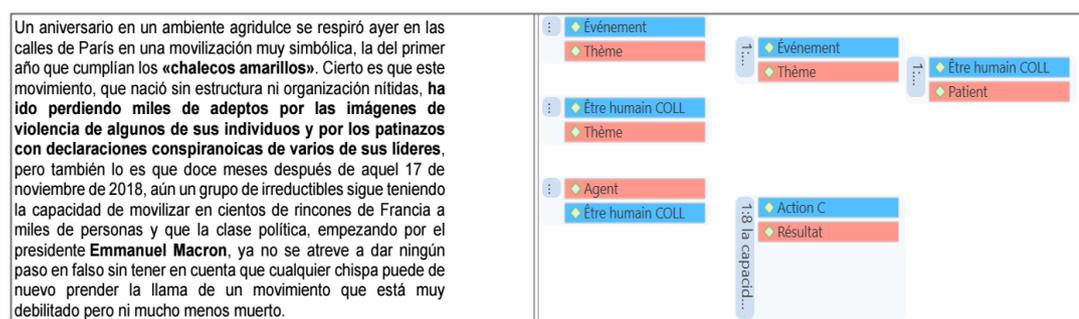


Image 1. Visualisation des étiquettes sur ATLAS.ti de l'article « La violencia afea las conquistas de los 'chalecos amarillos' » (*La Razón*, 17/11/2019)

Sketch Engine est un outil avancé de linguistique computationnelle pour traiter de grands corpus de textes afin d'en extraire des informations telles que la fréquence des mots, les collocations, les concordances, et les thésaurus automatiques, tout en

offrant des visualisations et des outils de requête puissants. Associée à l'analyse qualitative effectuée avec ATLAS.ti, l'utilisation de Sketch Engine offre une perspective plus riche et détaillée du lexique des articles de presse, ce qui permet de mieux mettre en évidence les cadres sémantiques qui s'activent. Cela ouvre la voie à de nombreuses possibilités de recherche et de visualisation comme indique la figure 1 :

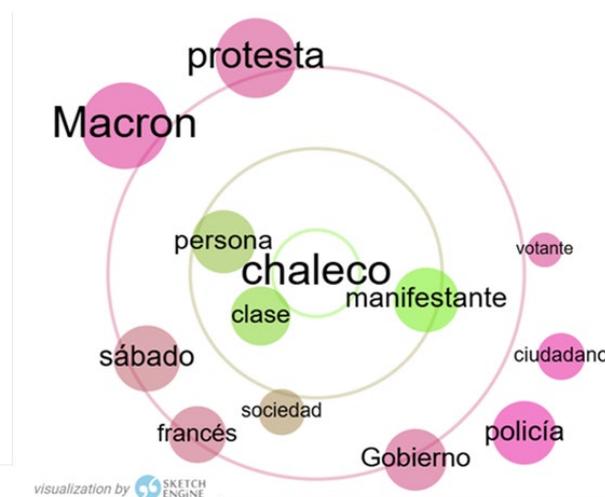


Figure 1. Visualisation des modificateurs de « *chaleco* » dans *El País*

Ces deux outils permettent d'extraire des résultats quantitatifs et qualitatifs que nous explorons dans les deux sections suivantes.

4. Quelques considérations préliminaires sur l'analyse lexicale

Cette section présente les premières observations issues de l'étiquetage effectué sur ATLAS.ti et de l'analyse des corpus réalisée à l'aide de Sketch Engine, ce qui permet de cerner les cadres sémantiques activés par la presse sur les mouvements analysés (cf. section 5).

L'analyse lexicale des journaux *El País* et *La Razón* révèle que la catégorie prédominante de l'Agent est l'Être Humain collectif. Cela met en avant l'aspect communautaire de ce mouvement et indique que la narration ne se focalise pas sur les individus qui font partie du mouvement social. Lorsque les journaux mentionnent les ÊTRES HUMAINS INDIVIDUELS, ils apparaissent en raison de leurs métiers, ce qui met en lumière le rôle de ces personnages dans l'évolution du récit. Par exemple, le lecteur espagnol peut ignorer qui est Édouard Philippe, mais le fait qu'il soit nommé en fonction de son rôle de Premier Ministre confère une dimension institutionnelle au récit et valorise les actions et les paroles d'Édouard Philippe.

La catégorie conceptuelle de PROCESSUS occupe une place significative dans le discours sur la politique d'Emmanuel Macron dans le journal *El País*. Des exemples comme *galopante debilitamiento* (affaiblissement galopant) ou *vertiginoso desgaste* (usure vertigineuse) illustrent que l'intensité et l'élan des manifestations ont progressivement

entraîné des conséquences sur la politique du Président français. Néanmoins, dans *La Razón*, la catégorie conceptuelle de Processus fait référence non seulement au Président mais aussi aux manifestants. Pour illustrer ce propos, le syntagme nominal *fuerte debilitamiento* (fort affaiblissement) se trouve dans ce corpus pour expliquer la transformation de la politique d'Emmanuel Macron mais aussi pour souligner l'évolution de la présence des manifestants dans la rue.

Les deux journaux mettent en exergue les catégories conceptuelles d'ÉVÉNEMENT et d'ACTION et insistent sur les *barricadas*, *agresiones* et *detenciones*. Le discours se focalise sur les aspects les plus visibles et dramatiques du mouvement et souligne l'intensité et la violence des confrontations. Les deux journaux mettent en avant le rôle sémantique du Résultat pour exprimer les conséquences des actions des Gilets jaunes. Les énoncés (1) et (2) illustrent deux exemples du rôle sémantique de Résultat qui évoquent des scènes violentes entre les manifestants et la police (1) et les évolutions dans la constitution du mouvement (2) :

(1) La jornada de protestas ha derivado en *enfrentamientos de los manifestantes con la policía* (Résultat) en el entorno del Arco de Triunfo, donde incluso han incendiado un edificio (*El País*).

(2) Dificil equilibrio para los chalecos, que han dado un paso adelante creando la *unión amarilla* (Résultat) (*La Razón*).

Le rôle de Patient est également souligné dans les deux journaux, mais l'entité sur laquelle l'action est exercée ou qui est affectée par un événement est souvent un OBJET FABRIQUÉ, comme une poubelle brûlée ou une moto incendiée. Les énoncés (3) et (4) illustrent ce rôle de Patient :

(3) Sólo cuando se había disuelto la manifestación, en torno a las cinco de la tarde, varias decenas de personas más violentas prendieron fuego a *algunos cubos de basura* (Patient), e intentaron bloquear la circulación en la plaza de la República, pero la presión de la Policía evitó males mayores (*La Razón*).

(4) Un encapuchado con una bengala quema *una moto* (Patient) en el centro de París (*El País*).

Les références de lieu et de temps sont nombreuses dans les deux corpus. Elles situent l'action et permettent de repérer quand elle a lieu. Cela s'explique par le caractère inédit des temps et des lieux des manifestations de ce mouvement social. D'un côté, les manifestations ont un caractère hebdomadaire, ce qui confère au mouvement une certaine périodicité. Par ailleurs, les manifestants choisissent des lieux symboliques comme les Champs-Élysées et d'autres insolites, comme des péages et des ronds-points. Les énoncés (5) et (6) illustrent ces références circonstanciées dans les corpus :

(5) Según el Ministerio del Interior, en toda Francia se manifestaron *este sábado* 27.900 personas, 9.000 *en París* (*El País*).

(6) El Ministerio de Interior mantuvo en su nuevo balance el número de fallecidos –una mujer atropellada en el sureste de Francia– y aumentó el de participantes, hasta los 282.710, *en cerca de los 2.000 puntos de protesta, muchos de ellos aún activos, situados en rotondas, peajes y ciudades de todo el país (La Razón).*

Pour ce qui est des références à la cause et à la conséquence, elles apparaissent plus souvent dans le corpus du journal *El País* que de *La Razón*. Les énoncés (7) et (8) mettent en exergue comment *El País* explicite plus d'information sur les causes qui poussent le Gouvernement à établir de nouvelles lois pour limiter les effets des manifestants (7) ou sur les conséquences qu'entraînent les manifestations (8) :

(7) El primer ministro francés, Edouard Philippe, anunció el lunes que el Gobierno presentará una «nueva ley» para endurecer las sanciones contra los «alborotadores» *en respuesta a las movilizaciones de los chalecos amarillos, que siguen sin remitir tras dos meses de manifestaciones (El País).*

(8) El Gobierno francés temía que la coincidencia de tres manifestaciones –la de los chalecos amarillos, la ecologista y la sindical contra la reforma de las pensiones– provocase *el caos en París y reforzase la presión sobre el Gobierno francés (El País).*

En ce qui concerne les noms, il y a davantage d'occurrences portant sur la violence que sur le pacifisme dans le discours sur les Gilets jaunes, ce qui souligne une mise en avant de l'aspect conflictuel du mouvement. Par exemple, dans le corpus du journal *El País*, tandis que le nom *violencia* a 163 occurrences, le nom *paz* n'en a que 23. Pour ce qui est du journal *La Razón*, les occurrences de *violencia* sont 89 tandis que celles de *paz* ne sont que 8. Cette prédominance reflète une focalisation sur les manifestations plus tumultueuses et les incidents violents plutôt que sur les aspects pacifiques du mouvement. Cela peut traduire une certaine orientation éditoriale des deux journaux ou une perception générale de l'opinion publique quant à l'impact des Gilets jaunes. Par ailleurs, le fait que les Gilets jaunes soient fréquemment associés au terme *crise* dans les deux journaux suggère une connotation de perturbation et d'instabilité. Cette mise en relation exprime probablement la perception du mouvement comme étant lié à des problèmes sociaux profonds, et contribue ainsi à sa caractérisation comme une réponse à des crises économiques ou sociales.

Il semble que le journal *La Razón* insiste sur les objectifs (rôle sémantique du But) et les moyens utilisés lors des manifestations (rôle sémantique d'Instrument). Il ressort une volonté d'analyser en profondeur les finalités des actions des Gilets jaunes et les objets qu'ils utilisent lors des manifestations, mais aussi les objets utilisés par les Forces de l'ordre. L'importance de ces termes dans le corpus manifeste une orientation analytique et explicative du discours. Les énoncés (9) et (10) soulignent un exemple des finalités des manifestants mises en exergue par ce journal (9) et les instruments utilisés par la Police pour rétablir l'ordre (10) :

(9) Varios miembros del movimiento han justificado que la baja movilización de «chalecos» de ayer se debe a las fiestas de Navidad y Año Nuevo, pero aseguran que «en enero volverán *las fuertes movilizaciones*» *en contra de la política fiscal y social del presidente* (But) (*La Razón*).

(10) Los agentes han utilizado *gases lacrimógenos* (Instrument) para dispersar a los manifestantes (*La Razón*).

Bien que cette recherche ne se concentre pas sur l'étude des adjectifs, des différences entre les constructions lexico-grammaticales de l'adjectif *amarillo* (jaune) dans les deux journaux méritent d'être mentionnées. Il est manifeste qu'ils se servent de cet adjectif, faisant partie du nom du mouvement, pour qualifier différents aspects des manifestations. Tandis que le journal *El País* qualifie avec cette couleur les causes et sentiments qui ont poussé les Français à manifester, comme la *cólera amarilla* (colère jaune), *La Razón* utilise cette couleur pour qualifier notamment les objectifs du mouvement, par exemple avec *unión amarilla* (l'union jaune). Cela montre une variation dans la perception du mouvement social. *El País* met l'accent sur les motivations et les causes alors que *La Razón* insiste davantage sur les objectifs et les résultats du mouvement. Pour des études ultérieures, il serait pertinent d'étudier comment cet adjectif se combine avec les noms afin d'analyser les éléments des cadres sémantiques activés par les constructions lexico-grammaticales de l'adjectif « jaune ». Cela permettrait de mieux comprendre les implications contextuelles de son usage dans la presse.

5. Activation des cadres sémantiques liés aux *Gilets jaunes* dans la presse espagnole

Les résultats exposés plus haut révèlent deux cadres sémantiques prédominants dans les deux journaux analysés en rapport avec le mouvement des Gilets jaunes. Les descriptions des cadres sémantiques ci-dessous s'appuient sur celles proposées par la ressource FrameNet (Fillmore, 2008 ; Baker, 2009).

5.1. Le cadre sémantique « Manifester »

Le cadre qui ressort le plus souvent dans les deux journaux est celui de « Manifester », ce qui n'est guère surprenant. Il n'est pas anodin que le mouvement soit notamment évoqué en raison de son activité principale de revendication, à savoir la manifestation. En revanche, il est intéressant de souligner quels sont les éléments cadratifs choisis pour évoquer ce schéma conceptuel auprès du lecteur. Voici la traduction française de la définition de ce cadre :

Un **manifestant** (ou des manifestants) exprime(nt) une opinion forte soit en faveur, soit contre une **cause**, ou les **actions** d'un camp qui sont liées à cette cause. L'expression publique de soutien ou d'opposition implique souvent la

participation de plusieurs **manifestants** lors d'une activité organisée dans un espace public².

Les éléments cadratifs qui composent le « noyau dur » apparaissent dans les positions syntaxiques fondamentales (Baker, 2009), à savoir les manifestants, la cause qui entraîne la manifestation, les actions et les personnes contre qui s'opposent les manifestants. D'autres éléments périphériques apparaissent occasionnellement, comme la durée, la manière ou la fréquence. Ils complètent le sens du cadre. Voici deux énoncés où les éléments cadratifs extraits des corpus analysés sont soulignés :

(11) **Miles de ciudadanos** salieron ayer a la calle para **protestar** contra la **subida del precio del carburante** (*El País*).

(12) A los **pocos centenares de chalecos amarillos** que **han incendiado** París de manera violenta, cobarde e injustificada, no les importa nada el precio del diésel ni el poder adquisitivo de los salarios, ni ninguna otra cuestión que no sea **Emmanuel Macron** (*La Razón*).

Le corpus a été analysé en nous focalisant sur les trois éléments clés identifiés précédemment : les manifestants, les causes, et les opposants. Différentes stratégies d'analyse de corpus ont été utilisées. La fonction « mots-clés » a permis d'isoler les noms les plus représentatifs, tels que *chalecos amarillos*, *ciudadanos*, *manifestantes*, *personas* et *camorristas*. Ensuite, ces lemmes ont servi à relancer une nouvelle requête via la fonction CQL, qui permet d'identifier les verbes avec lesquels ces noms colloquent. De plus, cette formule CQL identifie les noms qui suivent ces verbes, susceptibles de former un complément du verbe, comme indiqué dans la figure 2 :

```
[lemma="chaleco|manifestante|persona|ciudadano|alborotador|camorrista"] [tag="V.*" &!tag="A.*"]?[] {0,1} [tag="V.*"]?[] {0,1} [tag="V.*"] [] {0,5} [tag="N.*"]? [tag="N.*"] within< s/>
```

Figure 2. Fonction CQL utilisée afin d'analyser les éléments cadratifs de la « Manifestation » dans Sketch Engine.

Cette requête permet de repérer les combinaisons de noms et de verbes dans les phrases, en se concentrant sur les noms liés aux manifestants et les verbes qui leur sont associés. Les résultats montrent les exemples des corpus en contexte afin de comprendre le sens de la phrase et de repérer comment s'activent les cadres sémantiques. La plupart des exemples font allusion à des actions violentes comme *dar la batalla* (livrer bataille) ou *prender fuego* (mettre le feu) ou à des actions de mouvement comme *atravesar* (traverser). Les résultats sont illustrés par la figure 3 :

² A Protester (or Protesters) expresses a strong opinion either in support of or against an Issue, or the Action(s) of a Side which relate to the Issue. The public expression of support or opposition often involves multiple Protesters participating in an organized assembly in a public area (FrameNet).

Contexte de gauche	KWIC	Contexte de droite
para el presidente Emmanuel Macron.	Chalecos amarillos protestan en las calles	de París. (Foto: Efe) Era en diciembre
rantes, a esos miles de irreductibles "	chalecos " que siguen dando la batalla	al Ejecutivo francés cada fin de semana
rantes, a esos miles de irreductibles "	chalecos " que siguen dando la batalla al Ejecutivo	francés cada fin de semana en miles de
han cambiado el rumbo de Francia Un	manifestante devuelve de una patada	un bote de gas lacrimógeno durante las
han cambiado el rumbo de Francia Un	manifestante devuelve de una patada un bote	de gas lacrimógeno durante las protest
" para reconocer que la crisis de los "	chalecos " ha revelado un profundo malestar	y un sentimiento de "injusticia social" q
" para reconocer que la crisis de los "	chalecos " ha revelado un profundo malestar y un sentimiento	de "injusticia social" que no se puede ig
ile oficial, organizado por un grupo de	chalecos amarillos, atravesó París de norte	a sur, desde la plaza DenfertRocherea
ile oficial, organizado por un grupo de	chalecos amarillos, atravesó París de norte a sur	, desde la plaza DenfertRochereau, ha
s cinco de la tarde, varias decenas de	personas más violentas prendieron fuego	a algunos cubos de basura, e intentaro
s cinco de la tarde, varias decenas de	personas más violentas prendieron fuego a algunos cubos	de basura, e intentaron bloquear la circ
s cinco de la tarde, varias decenas de	personas más violentas prendieron fuego a algunos cubos de basura	, e intentaron bloquear la circulación er
pesados por las movilizaciones. Los "	chalecos amarillos"llevaron a cabo	hoy numerosas acciones de bloqueos y
pesados por las movilizaciones. Los "	chalecos amarillos"llevaron a cabo hoy numerosas acciones	de bloqueos y cortes de autopistas y ca
e movilizaciones de los denominados	chalecos amarillos que ha vuelto a llenar las calles	de la capital gala con 8.000 agentes de
, Una tormenta para toda Europa Los	chalecos amarillos han bloqueado el paso	de los camiones de mercancías en Fra
, Una tormenta para toda Europa Los	chalecos amarillos han bloqueado el paso de los camiones	de mercancías en Francia/REUTERS E
e el Gobierno de Pedro Sánchez. Los	chalecos amarillos han bloqueado un buen número	de carreteras del país durante las últim
e el Gobierno de Pedro Sánchez. Los	chalecos amarillos han bloqueado un buen número de carreteras	del país durante las últimas tres seman
que fue testigo de los incidentes Los "	chalecos amarillos" siembran el caos	en París / Efe Así lo afirma Mélanie, ge

Figure 3. Extrait de la concordance résultant de la requête CQL ci-dessus.

Le tableau 4 présente un récapitulatif du nombre d’occurrences correspondant aux éléments cadratifs :

Élément cadratif	Occurrences dans <i>El País</i> (fréquence)	Occurrences dans <i>La Razón</i> (fréquence)
actions	lanzar (26), protestar (24), bloquear (16), romper (14), movilizar (12), enfrentar (10), destruir (8), quemar (6), saquear (4), movilizarse (4), manifestar (2), golpear (2), incendiar (2), prender fuego (2)	movilizar (12), bloquear (7), romper (7), protestar (6), movilizarse (5), lanzar (4), manifestar (3), incendiar (2), destruir (2), quemar (2), saquear (2), enfrentar (1)
manifestant	chalecos amarillos (1726), manifestante (94), descontento (60), persona (30), ciudadano (30), militante (8), rebelde (4)	chalecos amarillos (330), manifestante (8), persona (11), ciudadano (14), camorrista (2)
cause	desigualdad (52), subida del precio del carburante (14), malestar social (12), desempleo (10), crisis económica (8), dificultades para llegar a fin de mes (4), caída de expectativas para los hijos (2), injusticia social (2), pérdida del poder adquisitivo (2), injusticia fiscal (2)	reforma de pensiones (10), malestar social (6), desempleo (6), crisis económica (4), pérdida del poder adquisitivo (3), desigualdad (1)

Tableau 4. Occurrences des éléments cadratifs dans les journaux analysés

Les deux journaux évoquent explicitement les manifestants en se focalisant sur la catégorie conceptuelle « ÊTRE HUMAIN COLLECTIF ». Les manifestants sont présentés comme un ensemble de personnes luttant pour une cause commune, sans mettre en avant les leaders ou les personnalités qui soutiennent le mouvement. Cette approche souligne la volonté de ces journaux de donner une voix à la masse et de mettre ainsi en lumière la force et l'unité du mouvement plutôt que les individus qui le dirigent. Cela reflète l'intention de préserver l'essence démocratique et participative du mouvement.

Les actions des manifestants sont fréquemment mises en avant dans les deux journaux, mais avec des différences de tonalité et de focus. Alors que le journal *El País* utilise fréquemment des verbes comme *protestan*, *lanzan*, *movilizan* et *quemán* pour décrire les actions des manifestants, *La Razón* utilise des verbes comme *incendian*, et *destruyen* pour décrire les actions des manifestants. Cette comparaison montre que le journal *El País* tend à utiliser des verbes liés à des actions de protestation et de confrontation, tandis que *La Razón* inclut des verbes qui décrivent des actions plus violentes et destructrices. Ces verbes reflètent potentiellement une perspective plus critique du mouvement des Gilets jaunes.

Les causes des manifestations sont rarement évoquées en détail, bien que les journaux mentionnent l'opposition des manifestants à certaines mesures. *El País* met en avant des causes structurelles et économiques comme *desigualdad* (inégalités) ou *subida del precio del carburante* (augmentation du prix de l'essence). *El País* semble se concentrer sur les problèmes économiques profonds et les inégalités sociales qui sous-tendent les manifestations. *La Razón* mentionne des causes telles que *reforma de pensiones* (réforme de la retraite), *malestar social* (mal-être social). Or, le nombre d'occurrences de cause est plus restreint dans *La Razón*. Cela manifeste une couverture moins approfondie des raisons des manifestations. Cette différence reflète une orientation éditoriale distincte, *La Razón* se focalisant sur les actions des manifestants plutôt que sur les causes sous-jacentes.

Pour ce qui est des éléments périphériques du cadre sémantique, la dimension temporelle situe les actions des manifestants dans leur contexte. Elle est souvent utilisée pour situer l'action dans une perspective temporelle continue, avec l'utilisation de références temporelles telles que *samedi*, *demain* ou *ce soir*. Cette approche temporelle prédomine particulièrement dans les deux journaux (énoncés 13 et 14). Elle exprime une nuance déictique et invite le lecteur à se référer au moment précis où l'action se déroule. Ces indications temporelles renforcent ainsi la dimension contextuelle de l'information transmise et permettent au lecteur de mieux appréhender le déroulement des événements :

(13) *Hoy*, miles de ciudadanos salieron a las calles para protestar contra la subida del precio del carburante (*El País*).

(14) *Hoy*, los chalecos amarillos incendiaron varios contenedores en el centro de París (*La Razón*).

Dans *El País* ces références temporelles sont souvent utilisées pour fournir un contexte chronologique aux actions de protestation. Cela souligne la continuité des événements et aide les lecteurs à suivre le fil des manifestations. Les termes comme *hoy*, *mañana*, et *ayer* sont utilisés pour ancrer les événements dans le présent et le passé récent. Les références temporelles dans le corpus de *La Razón* sont également présentes, mais souvent dans un contexte plus dramatique, ce qui accentue l'immédiateté et l'intensité des actions des manifestants. Les termes comme *hoy*, *ayer* et *anoche* sont utilisés pour introduire des actions violentes et destructrices, ce qui peut renforcer une perception négative du mouvement.

5.2. Le cadre sémantique « Arrêter quelqu'un »

Un cadre qui revient fréquemment dans les deux corpus est celui d'**Arrestation**. Voici la traduction en français de la définition de ce cadre :

Les **autorités** accusent **un suspect** qui est soupçonné d'avoir commis un crime (les **accusations**), et le mettent en détention.

Les éléments cadratifs sont les autorités et l'action ou l'accusation. Voici deux exemples de ce cadre extraits du corpus :

(15) **La Policía Nacional** detuvo a **varios manifestantes** en la plaza principal después de **los disturbios** que tuvieron lugar anoche (*El País*)

(16) **La policía** arrestó a **varios chalecos amarillos** por vandalismo durante **los enfrentamientos** en el centro de la ciudad (*La Razón*).

Des recherches CQL comme celle de la figure 4 permettent d'extraire les éléments qui occupent les positions clés du cadre sémantique de l'Arrestation :

```
[tag="N.*"?[]{}{0,1}[tag="N.*"?[]{}{0,1}[lemma="detener|arrestar"][]{}{0,1}[tag="N.*"?[]{}{0,1}[tag="N.*"?[]{}{0,1}]
```

Figure 4. Fonction CQL utilisée afin d'analyser les éléments cadratifs de l'Arrestation dans Sketch Engine.

Le tableau 5 montre un résumé des extractions réalisées sur les deux corpus :

Élément cadratif	Occurrences dans <i>El País</i> (fréquence)	Occurrences dans <i>La Razón</i> (fréquence)
autorités	Policía Nacional, agentes de policía, autoridades, fuerzas del orden,	policía, fuerzas de seguridad, autoridades, Guardia Civil
suspect	persona, manifestante, individuo, arrestado	persona, chalecos amarillos
accusations	enfrentamiento, disturbio, altercado, destrozos, vandalismo	portar elementos caracterizados como armas, insultar a la policía, hacer gestos obscenos y lanzar piedras contra los agentes, manipular un bidón de gasolina, poseer productos incendiarios, poseer armas

Tableau 5. Lexicalisation des éléments cadratifs de « Arrêter quelqu'un »

Les autorités sont présentées comme des personnes qui jouent un rôle central dans le maintien de l'ordre, ce qui peut donner une impression de contrôle à la fois rigoureux et nécessaire. Les deux journaux utilisent des termes similaires pour mentionner les autorités impliquées.

Les personnes arrêtées sont souvent décrites comme appartenant à des groupes. Cela souligne l'idée de collectif. Les journaux quantifient fréquemment ces arrestations, ce qui suggère l'idée d'un grand nombre. Cette quantification renforce l'idée d'un mouvement de masse.

La Razón fournit davantage de détails concernant les accusations, ce qui suppose une approche légèrement plus dramatique et spécifique. *El País*, en revanche, maintient une description plus générale et nuancée, ce qui peut être perçu comme une tentative d'offrir une couverture plus équilibrée. Ces différences subtiles ne sont pas suffisantes pour conclure à une divergence significative dans le traitement global du mouvement par les deux journaux.

6. Conclusions

Cette recherche a effectué une plongée dans le discours médiatique de deux journaux espagnols aux idéologies divergentes, *El País* et *La Razón*, à travers le prisme des manifestations des Gilets jaunes. L'application d'outils d'analyse de corpus tels qu'ATLAS.ti et Sketch Engine ont permis de dévoiler le lexique spécifique mobilisé par ces médias et a mis en lumière des différences qui reflètent leurs inclinaisons idéologiques.

Cette investigation s'est appuyée sur les cadres sémantiques définis par FrameNet, qui définissent la langue en fonction des structures conceptuelles sous-jacentes dans les discours. Contrairement à l'hypothèse initiale, les résultats montrent que, malgré leurs divergences idéologiques, *El País* et *La Razón* adoptent des cadres sémantiques étonnamment similaires pour rapporter les manifestations. Cette convergence sémantique, notamment autour des cadres de la Manifestation et de l'Arrestation suggère une certaine uniformité dans la description des événements et transcende les clivages politiques présumés.

Cette observation met en évidence une vision générale commune des manifestations des Gilets jaunes et indique une compréhension partagée des événements malgré les divergences d'opinions. Cette convergence reflète une uniformité dans la perception sociétale des événements du mouvement social des Gilets jaunes dans les deux journaux espagnols analysés, tout en soulignant les contraintes et les normes qui influencent le discours médiatique. Cependant, des nuances dans l'activation des cadres sémantiques, en particulier autour des connotations de la violence, révèlent des divergences subtiles qui peuvent être attribuées à des priorités éditoriales ou à des stratégies de narration distinctes. En outre, le journal *El País* n'insiste pas sur les résultats obtenus par le mouvement social. *La Razón* ne mentionne

pas en détail les causes qui ont poussé les Gilets jaunes à manifester. Cela indique une minimisation de l'importance et de la légitimité des revendications des manifestants.

Les résultats obtenus présentent des différences avec ceux obtenus par Duchêne (2020) dans sa comparaison des journaux *El País* et *l'ABC*. D'un côté, au fur et à mesure que les manifestations évoluent, *El País* commence à contextualiser le mouvement dans la révolte sociale, tout en soulignant les causes qui se transforment au fil de temps. En revanche, d'après Duchêne, les manifestants sont souvent dépeints de manière à les rendre coupables dans *l'ABC*. Cependant, ils ne sont pas décrits de cette façon dans *La Razón*. En outre, ce dernier ne se focalise guère sur les causes du mouvement.

Ces constats mettent en lumière l'importance des cadres sémantiques dans l'analyse des récits médiatiques, et démontrent qu'ils peuvent être utilisés pour déchiffrer les stratégies de narration employées par les médias. Cette convergence sémantique inattendue entre des journaux idéologiquement opposés invite à une exploration plus poussée de l'application des cadres sémantiques dans l'analyse du discours médiatique en vue d'ultérieures études.

En outre, la vision fournie est pour le moins réductionniste, se cantonnant à décrire des événements plus ou moins violents, toujours factuels, avec peu de réflexions poussées sur les vraies causes du mouvement ou l'origine de ce malaise. Ce constat est en phase avec le manque de compréhension globale du mouvement soulignée dans l'introduction de cet article.

Pour approfondir les résultats obtenus, différentes comparaisons pourraient être réalisées. Tout d'abord, les schémas conceptuels activés dans *El País* et *La Razón* pourraient être comparés aux schémas conceptuels des journaux d'une idéologie plus à gauche comme *eldiario.es*. Ensuite, une comparaison avec la couverture médiatique française des Gilets jaunes pourrait révéler des similitudes ou des différences dans les cadres sémantiques activés des deux côtés des Pyrénées et offrir un aperçu de la manière dont les événements sont construits dans différents contextes médiatiques et culturels. Enfin, une comparaison entre les cadres sémantiques activés dans la presse espagnole pour raconter le mouvement social des Gilets jaunes et d'autres mouvements sociaux français plus récents, comme la réforme des retraites en France, pourrait être envisagée.

Il serait également intéressant de limiter l'étude aux cadres sémantiques activés uniquement dans les gros titres de presse et de comparer ces résultats avec une recherche précédente sur le *storytelling* dans les gros titres de presse espagnols sur les Gilets jaunes (Rodríguez-Peláez & Sánchez-Cárdenas, 2023). Les résultats manifestent un récit lacunaire dans les gros titres de presse. Il serait pertinent alors de connaître également les cadres sémantiques activés sous les contraintes inhérentes à la brièveté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKER, Collin (2009) : « La sémantique des cadres et le projet FrameNet : une approche différente de la notion de 'valence' ». *Langages*, 4, 32-49.
- BERTHO, Alain (2019) : « L'effondrement a commencé. Il est politique ». *Terrestres*, 22 novembre. URL : <https://www.terrestres.org/2019/11/22/leffondrement-a-commence-il-est-politique>
- BUENDÍA-CASTRO, Miriam & Beatriz Sánchez-Cárdenas (2012) : « Linguistic knowledge for specialized text production ». *LREC*, 622-626.
- BUENDÍA-CASTRO, Miriam & Beatriz Sánchez-Cárdenas (2016) : « Using Argument Structure to Disambiguate Verb Meaning » in *Proceedings of the XVII EURALEX international congress*, 482-490. Tbilisi, Ivane Javakhishvili Tbilisi University Press. URL: <https://euralex2016.ge/publication2016.pdf>
- CÓRDOBA-HERNÁNDEZ, Ana-María (2009) : *La línea editorial de ABC, El País, El Mundo y La Vanguardia frente al conflicto palestino-israelí: 1993-2004*. Thèse doctorale sous la direction de Jaume Aurell-Cardona. Pampelune, Université de Pampelune. URL : <https://dadun.unav.edu/handle/10171/5124>
- DUCHÊNE, Nadia (2020) : « Les Gilets jaunes au miroir de la presse espagnole ». *Trayectorias Humanas Trascontinentales*, 7. URL : <https://www.unilim.fr/trahs/2197>
- FABER, Pamela ; Pilar LEÓN-ARAÚZ & José-Antonio PRIETO-VELASCO (2009) : « Semantic relations, dynamicity, and terminological knowledge bases ». *Current Issues in Language Studies*, 1 : 1, 1-23.
- FILLMORE, Charles (1968) : « The case for case ». *Universals in Linguistic Theory*, 1-88.
- FILLMORE, Charles (2006) : « Frame semantics ». *Cognitive linguistics: Basic readings*, 34, 373-400.
- FILLMORE, Charles (2008) : « Border conflicts: FrameNet meets construction grammar ». In *Proceedings of the XIII EURALEX International Congress*. Barcelone, Universitat Pompeu Fabra, 281-295.
- FILLMORE, Charles ; Miriam PETRUCK ; Josef RUPPENHOFER & Abby WRIGHT (2003) : « FrameNet in action: The case of attaching ». *International journal of lexicography*, 16 : 3, 297-332.
- FLAUX, Nelly & Danièle VAN DE VELDE (2000) : *Les noms en français, esquisse de classement*. Paris, Ophrys.
- FNDRAPAL (s.d.) : *Welcome to FrameNet!* URL : <https://framenet.icsi.berkeley.edu>
- FRIESE, Susanne (2019) : « Qualitative data analysis with Atlas.TI ». *ATLAS.ti. Qualitative data analysis with ATLAS.ti*. Londres, Sage Publications, 1-344.
- JOUX, Alexandre (2019) : « Des journalistes pas comme les autres : Le traitement médiatique des Gilets jaunes, un révélateur des tensions qui traversent le journalisme ». *Les Cahiers du numérique*, 3 : 3, 29-52. URL : <https://www.cairn.info/revue--2019-3-page-29.htm>

- KILGARRIFF, Adam; Vit BAISA ; Jan BUŠTA ; Milos JAKUBÍČEK ; Vojtech KOVÁŘ ; Jan MICHELFEIT ; Pavel RYCHLÝ & Vit SUCHOMEL (2014) : *The Sketch Engine: ten years on. Lexicography*, 1, 7-36.
- KILGARRIFF, Adam ; Vojtech KOVÁŘ ; Simon KREK ; Irena SRDANOVIĆ & Carole TIBERIUS (2010) : « A quantitative evaluation of word sketches ». In *Proceedings of the XIV Euralex international Congress*, Leeuwarden/Ljouwert, Fryske Akademy, 372-379.
- KILGARRIFF, Adam ; Pavel RYCHLY ; Pavel SMRZ & David TUGWELL (2004) : *Proceedings of the 11th EURALEX International Congress*. Lorient, Université de Bretagne Sud, 105-115.
- LAKOFF, George (1995) : « Metaphor, Morality, and Politics, Or, Why Conservatives Have Left Liberals in The Dust ». *Social Research*, 69 : 2, 177–213. URL : <https://www-degruyter.com/database/COGBIB/entry/cogbib.7062/html?lang=en>
- LAKOFF, George (2014) : « Mapping the brain's metaphor circuitry: metaphorical thought in everyday reason ». *Frontiers in human neuroscience*, 8, 958.
- LANGACKER, Ronald-Wayne (1987a) : *Foundations of cognitive grammar: Volume I: Theoretical prerequisites*. Stanford, Stanford University Press.
- LANGACKER, Ronald-Wayne (1987b) : *Foundations of cognitive grammar: Volume II: Descriptive application*. Stanford, Stanford University Press.
- LANGACKER, Ronald-Wayne (2008) : « Cognitive grammar ». *Cognition and Pragmatics*, 77, 93-128.
- MARQUÉS-PASCUAL, Joaquin (2013) : *La caída de difusión de los diarios de pago. Principales causas y su relevancia en el caso español*. Thèse de doctorat sous la direction de Albert Sáez i Casas, Barcelona, Universitat Ramon Llul. URL : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=78035>
- RODRÍGUEZ-PELÁEZ, Estéfano & Beatriz SÁNCHEZ-CÁRDENAS (2023) : « Le storytelling derrière la brièveté des gros titres espagnols sur les 'gilets jaunes' ». *Anales de Filología Francesa*, 31, 859-873. DOI : <https://doi.org/10.6018/analesff.571421>
- ROJAS-GARCÍA, Juan (2022) : *La representación de hidrónimos en bases de conocimiento terminológicas sobre el medioambiente*. Thèse doctorale sous la direction de Pamela Faber Benítez, Grenade, Université de Grenade.
- SÁNCHEZ-CÁRDENAS, Beatriz. & Carlos RAMISH (2019) : « Eliciting specialized frames from corpora using argument-structure extraction techniques ». *Terminology: An International Journal of Theoretical and Applied Issues in Specialized Communication*, 25:1. DOI : <https://doi.org/10.1075/term.00026.san>
- SEBBAH, Brigitte ; Lucie LOUBÈRE ; Natacha SOUILLARD ; Julie RENARD & Nikos SMYRNAIOS (2019) : *La dilution des Gilets jaunes dans l'agenda médiatique et politique*, Rapport de recherche Lerass. URL : <https://www.lerass.com/opsn>

Réappropriation de l'Histoire par le passé familial dans *Le pays des autres* de Leïla Slimani

Ángeles SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

Gabriel Díez ABADIE

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

angeles.sanchez@ulpgc.es

gabriel.diez@ulpgc.es

<https://orcid.org/0000-0002-7566-1300>

<https://orcid.org/0000-0003-0107-3917>

Resumen

Este artículo analiza la obra de Leïla Slimani *Le pays des autres* como documento literario que proporciona una información ficcional pero necesaria para complementar la historia oficial, contribuyendo así a la patrimonialización de las diferentes memorias que surgen de un pasado común por la colonización francesa y que tiene una repercusión en la sociedad actual multicultural. La metodología se fundamenta en las teorías postcoloniales y las de la memoria multidireccional desarrolladas por M. Rothberg.

Palabras clave: colonialismo, memoria, multidireccionalidad.

Résumé

Cet article analyse l'œuvre de Leïla Slimani *Le pays des autres* en tant que document littéraire qui apporte des informations fictives mais nécessaires afin de compléter l'histoire officielle, contribuant ainsi à la patrimonialisation des différentes mémoires qui naissent d'un passé commun dû à la colonisation française et qui ont un impact sur la société multiculturelle d'aujourd'hui. La méthodologie de cet article s'appuie sur les théories postcoloniales et les théories de la mémoire multidirectionnelle développées par M. Rothberg.

Mots clé : colonialisme, mémoire, multidirectionnalité.

Abstract

This article analyzes Leïla Slimani's work *Le pays des autres* as a literary document that provides fictional but necessary information to complement the official history, thus contributing to the patrimonialization of the different memories that arise from a common past due to French colonization and that has an impact on today's multicultural society. The methodology is based on postcolonial theories and multidirectional memory theories developed by M. Rothberg.

Keywords: colonialism, memory, multidirectionality.

1. Introduction

Dans le paysage littéraire francophone récent, une profusion de romans place, au centre du nœud narratif, des récits ancrés dans le passé colonial français¹. Ces œuvres qui tissent des liens entre fiction et Histoire sont caractérisés par un regard rétrospectif tourné vers le passé et souvent sur les racines familiales. Les auteurs, en quête de leur identité, tentent de se réapproprié un passé non vécu directement, « mettent en œuvre une pratique mémorielle qui ne prétend pas représenter le passé tel qu'il a été, mais qui s'interroge plutôt sur ce que sa transmission signifie aujourd'hui, au moment où les témoins sont sur le point de disparaître » (Panocchia, 2014 : 333). Ce qui nous intéresse en particulier ce sont les répercussions de ce passé récent sur la société française et européenne contemporaines.

Cet article se penche sur les deux premiers volumes de la trilogie de Leïla Slimani – encore inachevée – *Les pays des autres* (2020). Il explore comment l'entrelacement de l'individu, de la famille et de l'Histoire se manifeste dans le domaine fictionnel ; comme le souligne François Busnel² : « c'est une fresque qui va vous emporter à travers le destin de l'Histoire de France et l'Histoire du Maroc. Vous tressez les liens des deux pays à travers une histoire de famille ». Partant d'expériences familiales, Slimani crée une œuvre où se mêlent personnages et éléments à la fois réels et fictifs (Vanlommel, 2022). Cette étude vise à montrer comment la littérature permet d'exhumer ces mémoires et leur résonance actuelle, interrogeant ainsi le présent de nos sociétés multiculturelles.

Le fait que cette trilogie soit encore inachevée n'entrave pas une analyse cohérente car chacune des deux publications couvre une période distincte. Le premier tome, apparu sous le titre *Le pays des autres. La guerre, la guerre, la guerre* (2020), s'inspire de l'histoire familiale de l'autrice, retraçant le parcours de ses grands-parents maternels en France et au Maroc à l'issue de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à l'indépendance de ce dernier. Le second, *Regardez-nous danser. Le pays des autres, 2* (2022), s'ouvre aux alentours de 1968, une période où le Maroc lutte pour forger sa nouvelle identité, tiraillé entre passé et aspirations modernistes occidentales, et se prolonge jusqu'à la fin des années 1970. Le récit se focalise sur la perception extérieure de ce *nous* qui caractérise l'identité collective marocaine pour essayer de découvrir qui est cet *autre* pour chaque personnage. Le récit traverse d'abord les remous des rébellions pour l'indépendance dans le premier volume, puis évolue dans le second vers la première décennie sous le règne alaouite, jusqu'à la fin des années 1970. Le titre du dernier tome paru introduit le mot « danser » ajoutant l'image de gaité qui habite la population mais

¹ Cette recherche fait partie du projet de I+D+I : *Patrimonialización de las memorias colectivas, memorias multidireccionales y decolonialidad. Los desafíos de la construcción identitaria de la nueva Europa (1989-2020) al prisma de las literaturas migrantes* (LIMENDECO, CIAICO/2021/339), Consejería de Innovación, Universidades, Ciencia y Sociedad Digital, de la Generalitat Valenciana).

² <https://www.youtube.com/watch?v=1IO2TN3JOBQ> (013-026 minutes).

souligne également les fluctuations du régime politique de Hassan II. L'auteure prévoit de conclure sa fresque sur l'évolution du Maroc et de ses défis à la fin du XX^e siècle dans son troisième volume.

L'histoire racontée dresse un tableau de la dernière étape du protectorat français dans ce pays maghrébin et continue avec le début de la décolonisation, illustrant la complexité d'une nation dans laquelle chacun ressent que le pays appartient aux autres: les colons comme les indigènes, les soldats comme les paysans, tous se sentent un peu étrangers. Au-delà de l'emprise coloniale, la domination masculine est prégnante : les femmes, assujetties aux figures paternelles, fraternelles ou maritales, vivent dans un pays d'hommes et luttent inlassablement pour leur émancipation.

Cette étude suit les paramètres d'analyse de la « mémoire multidirectionnelle » concept développé par Michael Rothberg (2018 : 7), qui visent à croiser les études sur les traumatismes de l'Holocauste et les recherches postcoloniales. Cette approche constitue un des outils théoriques essentiels pour aborder les questions liées aux séquelles des violences historiques. Aujourd'hui, le colonialisme reste une question d'actualité en France, comme dans d'autres sociétés de ce continent qui accueillent un grand nombre d'immigrés issus de leurs anciens empires coloniaux. Les mémoires des colons et des colonisés s'affrontent sur un passé commun qui a été vécu de manières diamétralement opposées. Si la décolonisation politique a conduit à l'indépendance des pays, la colonialité au sens sociologique du terme établi par le péruvien Aníbal Quijano persiste (*apud* Bertho et Querrien, 2021 : 52) :

Sa force de frappe réside avant tout dans la diffusion à prétention universelle des savoirs, des imaginaires, des fantasmes élaborés dans le cadre de la colonie. L'efficacité pratique des savoirs occidentaux est aujourd'hui remise en cause par le maintien des disparités de conditions de vie. La prétention à proposer des visions universelles est battue en brèche par la prise en compte de la situation des savoirs, de leur caractère incarné. Dès lors la décolonialité a beaucoup à voir avec la notion de point de vue, de perspective, de regard. Tous termes qui désignent également le travail de l'écrivain ou de l'artiste.

La mémoire des colonisateurs et celle des colonisés ne coïncident pas dans leurs évaluations, de même que celle des hommes et celle des femmes diffèrent. Au XXI^e siècle, les sociétés occidentales sont contraintes de repenser leur rapport à la migration, face à un processus irréversible et croissant de métissage, et à l'arrivée soutenue d'immigrés qui interpelle ces pays à agir de manière responsable. Il est certain que la transformation sociale sur l'enjeu des migrations à l'échelle européenne reste un véritable défi, comme l'affirme Alfaro Amieiro (2022 : 24) : « un autre regard est nécessaire, soit pour la société de départ soit pour la société d'accueil ». Si l'immigration constitue un sujet aussi sensible, c'est qu'elle est parcourue par un certain nombre de contradictions et de tensions (Duru-Bellat, 2019).

Afin de bâtir un futur commun basé sur une autre relation, il est essentiel pour les anciens colonisateurs et colonisés de comprendre le passé qui les a unis et désunis au fil du temps, découvrant à travers des souvenirs communs ce qui subsiste encore de la suprématie des uns sur les autres. Maldonado-Torres (*apud* Ndlovu-Gatsheni, 2021 : 453) précise que les théories décoloniales « partagent une vision de la colonialité comme problème fondamental de l'ère moderne (ainsi que de l'ère postmoderne et de l'ère de l'information) » et, en conséquence, une tâche nécessaire reste à accomplir, celle de donner réponse à cette problématique. L'intérêt de sonder la production littéraire repose sur le fait que ces œuvres mettent au premier plan la part d'imaginaire qui subsiste dans la construction de notre vision du passé. Cette reconstruction du passé introduit une fonction réparatrice car, même si les expériences évoquées ne peuvent être qualifiée de « traumatisante », elles portent l'empreinte du choc émotionnel vécu par générations antérieures, quelle qu'en soit la nature (Bellemare-Page, 2006 : 50).

2. Mémoire multidirectionnelle et théorie décoloniale

Les mémoires multidirectionnelles se construisent à côté de l'altérité, en incorporant divers récits et en s'inscrivant dans une perspective décoloniale, tant dans l'analyse littéraire que dans l'analyse discursive. La littérature fait écho à cette façon de construire la mémoire dans l'ère transnationale dans laquelle nous vivons, et il existe un vaste corpus de romans de la mémoire et de la post-mémoire publiés au XXI^e siècle. Le discours mémoriel actuel apparaît comme un plaidoyer symbolique différent sur ce passé traumatique commun (Pereyra, 2018 : 1). L'élaboration narrative de ce passé multiforme appelle une perspective d'analyse transnationale et multidirectionnelle. Le concept proposé par Michael Rothberg de « mémoire multidirectionnelle » cherche à briser l'idée de privilégier la mémoire de certains groupes sociaux au détriment d'autres car les divers contextes sociopolitiques sont mis en relation avec des récits mémoriels où la pureté identitaire n'existe plus.

Les théories décoloniales renforcent cette perspective critique en se concentrant sur l'expérience de ceux qui ont enduré des conditions structurelles coloniales pendant longtemps, bien après la déclaration d'indépendance. Le terme *décolonial* implique la remise en question de « l'historicité de la colonialité/impérialité/modernité en termes de réciprocité » (Maniglio et Barboza da Silva, 2021 : 156). Les nouvelles formes de dépendance, d'inégalité sociale et d'injustice cognitive sont révisées. Cette perspective d'analyse marque un changement de direction dans la compréhension de la modernité afin d'enregistrer les expériences individuelles ou collectives des différentes mémoires coloniales (Rodríguez Reyes, 2016 : 133). La littérature apporte une contribution significative à cette perspective car elle aborde les expériences des sujets soumis à un déplacement forcé ou volontaire impliquant une expérience traumatique (exilés, réfugiés, migrants) afin d'établir des dialogues interculturels dérivés d'autres processus migratoires.

Aníbal Quijano explique que la classification des individus ne se limite pas aux sphères du pouvoir ou de l'économie, mais qu'elle est présente dans tous les domaines ; il ajoute que « la domination est la condition préalable de l'exploitation, et la race est l'instrument le plus efficace de la domination » (Quijano, 2014b : 826). Ce chercheur fonde le modèle de pouvoir colonial sur l'imposition d'une classification raciale ou ethnique de la population mondiale ; il affirme que ce pouvoir « opère sur tous les plans, sphères et dimensions, matériels et subjectifs, de l'existence quotidienne et à l'échelle sociale » (Quijano, 2014a : 285). Le colonialisme est certainement plus ancien que la colonialité, mais cette dernière s'est avérée plus profonde et plus durable au cours des cinq derniers siècles. Walter Mignolo étend ce concept en affirmant que la colonialité est omniprésente et que, par conséquent, la décolonialité doit l'être également.

Dans la réflexion sur le processus décolonial, les mémoires multidirectionnelles participent à des dynamiques relationnelles qui nous permettent de remettre en question les représentations et les récits officiels du passé et d'élargir les possibilités de coexistence dans les sociétés marquées par l'hybridité culturelle. Rothberg détermine qu'il ne s'agit pas simplement d'une question de terminologie, mais que « le passage de l'universalisme à la multidirectionnalité a de sérieuses implications pour l'éthique et la politique de la mémoire » (Roche, 2018 : 46). Son approche de la mémoire multidirectionnelle impliquerait une prise de conscience du passé et du présent afin de rechercher la vérité à travers la confrontation de différentes mémoires émergentes. En démontrant les intersections et les complémentarités qui marquent l'histoire du génocide et du colonialisme, Rothberg (2018 : 384) ouvre la voie à la création de nouveaux espaces de conciliation.

Ces mémoires émergentes doivent impérativement inclure les mémoires des femmes, car leurs expériences dans les processus de déterritorialisation, qu'elles soient forcées ou volontaires, prennent des nuances différentes dans la construction des discours mémoriels liés au genre. S'appuyant sur les recherches de Marianne Hirsch de la fin des années 1980, Julie Brunet (2004 : 7) affirme que les expériences spécifiques vécues par les femmes dans leur famille marquent leurs structures psychiques, qui se répercutent sur leurs productions écrites. Elle souligne également que ces expériences diffèrent selon les contextes sociaux, politiques, religieux ou culturels dans lesquels elles s'inscrivent. Il est donc pertinent d'enregistrer les expériences de la population féminine qui ont été passées sous silence par l'histoire, car sans elles, la construction des sociétés n'aurait pas été possible.

La période du protectorat français au Maroc et de la décolonisation qui s'en est suivie ont été peu abordées dans la littérature française, d'où l'intérêt porté au roman de Leïla Slimani pour mieux éclairer cette période, comme le souligne Oriane Schneider (2020). Dans le même esprit, la sociologue Fadma Aït Mous soutient que la rareté des témoignages sur les femmes marocaines durant la période du protectorat est certaine et déclare (Aït Mous, 2021 : 171) que :

La place des femmes dans l'histoire marocaine, notamment durant le protectorat, reste très peu visible. Les quelques écrits qui y sont consacrés ont conclu à l'absence de reconnaissance du rôle des femmes dans la lutte anticoloniale aussi bien par l'histoire que par la mémoire nationaliste.

Il est prioritaire de mettre en lumière ces mémoires pour éviter que l'histoire ne retienne qu'une vision fragmentaire de la réalité. La littérature s'avère un outil précieux pour explorer le passé dans toute sa complexité et diversité. Afin de bâtir des sociétés futures ancrées dans l'égalité, il est nécessaire d'embrasser une compréhension exhaustive de la condition humaine, intégrant les vécus d'hommes et de femmes d'hier et d'aujourd'hui, pour accomplir une véritable patrimonialisation de la mémoire.

3. Leïla Slimani : féminisme et colonisation

Avec sa trilogie axée sur le passé familial, Leïla Slimani opère un virage dans son style d'écriture, désireuse d'approfondir la description des situations vécues par d'autres femmes ou hommes dont elle a été témoin. L'engagement féministe de Slimani transparaît constamment dans tous ses ouvrages, un aspect pertinemment mis en évidence par Fernández Erquicia (2019) qui lui consacre une analyse approfondie en y décomposant la représentation des défis spécifiques auxquels les femmes sont confrontées. Ses recherches révisent l'ensemble de l'œuvre de Slimani jusqu'en 2018. L'écrivaine aborde dans ses publications des sujets délicats tels que la sexualité dans les pays musulmans ou l'infanticide dans son roman *Chanson douce*, couronné d'un prix Goncourt en 2016, soulignant de plus l'approche complexe des femmes vis-à-vis de la maternité.

Dans les deux derniers ouvrages publiés qui composent *Le pays des autres*, Slimani fait la chronique de l'histoire familiale des Belhaj. L'écrivaine se sert de son expérience et des témoignages recueillis dans son entourage pour construire un roman charpenté sur une quête historique et familiale. Les événements dépeints s'entremêlent au quotidien d'une société à la croisée des cultures marocaine et française, et évoluent entre deux pays unis par un passé en commun. Leïla Slimani, née en 1981 à Rabat (Maroc), déclare dans un entretien qu'elle retrace cette fiction familiale « pour essayer de comprendre mes deux cultures, mes deux langues, pour savoir d'où je viens et pourquoi j'existe », en y ajoutant que la « colonisation n'est pas quelque chose de lointain, c'est mon histoire et je ne suis pas une grand-mère » (Ayén, 2021). Ainsi, elle indique nettement que la réalité qu'elle expose constitue une composante des sociétés contemporaines qui ne peut continuer à être ignorée. La compréhension de ces mémoires partagées devrait contribuer à la connaissance mutuelle et, par conséquent, à l'amélioration des relations afin de contrer la xénophobie.

4. *Les pays des autres* : une saga familiale entre le Maroc et la France

Les deux volumes qui constituent jusqu'au présent *Le pays des autres* sont dédiés aux deux pays et deux cultures qui l'ont conformée. Le récit s'appuie autant sur des

souvenirs personnels que sur des recherches des événements historiques. Les deux premiers tomes disposent un panorama de la vie au Maroc des années 40 à travers les difficultés de l'installation de la famille pendant le Protectorat français dans la région de Meknès, suivant leur quotidien durant la lutte pour l'indépendance, l'avènement du court règne de Mohamed V, ainsi que le postérieur durcissement du régime d'Hasan II jusqu'aux années 1970, une époque où prospère une bourgeoisie insouciant face à la misère populaire, tandis que le pays prend des airs de modernisation.

Le premier livre de ce projet, *La guerre, la guerre, la guerre*, adresse un clin d'œil au protagoniste du film *Autant en emporte le vent* (1939) pour indiquer l'esprit dans lequel s'inscrit le récit de Slimani. Il s'agit d'une saga familiale dont les convulsions obligeront les personnages à se révéler. Deux personnages féminins, Mathilde et sa belle-sœur Selma, sortent de leur rêverie pour se heurter à la réalité de la vie. D'une part, Mathilde, qui passe son adolescence pendant la Seconde Guerre mondiale, pleine de désir de vie et d'illusion après son mariage, part pour un pays dont elle ne connaît absolument rien. D'autre part, Selma, sœur d'Amine qui est le mari de Mathilde, voit sa vie basculer en raison de l'emprise familiale sur son corps et son destin, contrainte par ses frères à prendre une décision définitive après être tombée amoureuse et se retrouvée enceinte d'un Français.

L'écrivaine entend donner une vision de l'hybridation qui existe dans de nombreuses familles françaises qui, à l'instar de ses personnages, proviennent de deux cultures différentes (Leyris, 2020). Selon Leila Slimani, le métissage est souvent perçu comme une soustraction plutôt qu'une addition de deux cultures car « dans le regard de l'autre, le métis n'est pas deux, il n'est ni l'un ni l'autre » (Chaudey, 2020) ; la double appartenance engendre une certaine méfiance chez l'autochtone, incertain de la loyauté du métis en cas de conflit.

Le deuxième volet de la trilogie poursuit l'histoire familiale des Belhaj et retrace un tableau dans lequel certains autochtones comme eux s'enrichissent et bénéficient d'une amélioration de leurs conditions de vie, d'où le *Regardez-nous danser* du titre, mais ils restent indifférents face à la situation d'abandon et de désintérêt dans laquelle survivent nombre de leurs concitoyens marocains. L'intérêt de mettre en lumière les vécus des personnes affectées par les différents événements historiques et sociaux du passé vise à projeter ces problématiques sur la société d'aujourd'hui, héritière directe de ces enjeux, afin de contribuer à une compréhension mutuelle plus profonde.

4.1. Les pays des autres. *La guerre, la guerre, la guerre* (2020)

Le récit débute avec l'installation de Mathilde et Amine Belhaj dans le pays marocain après leur mariage en Alsace. Le couple se rencontre pendant les derniers mois de la Seconde Guerre mondiale dans la région du nord de la France. Mathilde, dont les rêves de jeunesse ont été brisés par le conflit, s'éprend de ce bel homme, soldat de l'armée française et s'apprête à partir pour un territoire dont elle ne connaît rien, forte de leur amour. Le père de Mathilde possède une grande ouverture d'esprit et

donne son accord à ce mariage, la guerre ayant fait évoluer les mentalités, rappelant que la France avait été libérée grâce aussi aux soldats issus des colonies.

Une fois sur le territoire marocain, le couple s'installe dans la zone du Protectorat français où cohabitent colons et autochtones. La complexité de la vie de cette période avant l'indépendance se reflète dans leur union mixte. Dans ce contexte historique, le récit présente les vicissitudes sociales, politiques et personnelles de cette famille dans sa vie quotidienne, confrontée à une marginalisation sociale significative, précisément en raison de l'interdiction non officielle du mariage mixte.

Au Maroc, les Français représentent l'hégémonie coloniale et, en particulier, l'image des vainqueurs qui ont reçu les terres les plus fertiles par opposition aux terres caillouteuses héritées par Amine ; mais, aux yeux de Mathilde, les autres sont aussi ces Français qui ne veulent rien savoir d'une compatriote ayant épousé un indigène. Leur rejet est mis en scène à de nombreuses reprises, notamment dans les rebuffades qu'elle subit de la part des autres Françaises, les mères des compagnons de sa fille Aïcha. Le sentiment de déracinement et d'isolement face à la culture et à la religion locales est renforcé par l'attitude distante de ses compatriotes français. Le couple s'établit dans la ville de Meknès, partagée entre deux mondes différents reflétant la séparation entre les communautés musulmanes, d'une part, et juives et les Français, de l'autre. Ils commencent leur vie commune dans la maison familiale dans la vieille médina avant de s'installer dans une ferme éloignée du centre, sur des terres inhospitalières, léguée par le père d'Amine, miroir géographique de l'isolement social qu'ils vont endurer.

La ville moderne s'étend de l'autre côté de la rivière Oued Bou Fekran. Cette division vise à respecter l'architecture et l'urbanisme traditionnels des villes marocaines d'après la politique du maréchal Lyautey, commissaire général au Maroc. Bien que non écrites, les règles de circulation dans la cité sont strictement observées par les colons et les indigènes qui s'y conforment pour ne pas dépasser ces limites imaginaires. Lors de l'arrivée de Mathilde dans la ville en 1944, son impression est celle d'une ville hostile, et cette première perception est décrite en ces termes : « une séparation stricte entre la médina, où les murs ancestraux devaient être préservés, et la ville européenne, où les rues portaient des noms de villes françaises et qui devait être considérée comme un laboratoire de la modernité » (Slimani, 2020 : 25). La délimitation de la ville souligne la ségrégation sociale, celui qui enfreint les règles est montré du doigt et exclu. Cette règle tacite de la société conduira le personnage de Selma à s'envelopper dans un haïk pour ne pas être reconnue, lui permettant ainsi d'aller au cinéma en secret.

Amine se retrouve déchiré entre deux mondes : d'une part, il éprouve de la loyauté envers la France, le pays qui a fait de lui un héros et auquel appartient la femme qu'il aime, et d'autre part, il est conscient de son imbrication dans son pays d'origine, avec ses normes sociales et religieuses ancrées dans une tradition qu'il n'approuve pas toujours, mais auxquelles il se soumet et soumet sa femme. Son débat intérieur porte sur la tradition et la modernité. Mathilde, comme les autres femmes de cette histoire,

ressent la double colonisation : celle exercée par le pouvoir colonial à l'ensemble de la population et celle plus intime, subie au sein du foyer, soumises aux diktats et aux intérêts masculins, voyant leurs aspirations personnelles réduites au néant. Cependant, la personnalité de Mathilde diffère des autres ; malgré le poids du machisme environnant, elle se révèle être une femme forte et entreprenante qui s'implique socialement dans l'amélioration des conditions de santé de son entourage, elle apprend la langue arabe et s'adapte à certains rites musulmans, jusqu'à jeûner le Ramadan. Elle encourage sa fille à surmonter les difficultés raciales dans son internat des bonnes sœurs et à poursuivre ses études supérieures de médecine dans une université française. Mathilde assiste à la transformation de la personnalité de son mari qui devient progressivement un étranger pour elle, capable de la gifler ou de lui casser le nez pour la punir d'avoir été la confidente de sa sœur Selma.

En présentant les stéréotypes patriarcaux, l'autrice prouve que les hommes sont aussi 'l'autre' pour les femmes dans ce pays ; parallèlement à la question de la décolonisation, ces dernières subissent l'ordre patriarcal, dénuées de droit de parole ou de vote, confinées dans un espace de domination masculine. Dans ce contexte social, Mathilde est confrontée aux traditions strictes en vigueur et est également soumise à son mari et à la tradition pour sa propre survie. Cependant, elle parvient à se forger un monde parallèle à celui assigné à la maternité et de la femme au foyer en s'engageant comme agent de santé dans un dispensaire de village. L'incompréhension permanente entre les cultures européenne et maghrébine est incarnée par le couple Amine et Mathilde, dont les manières de vivre et de saisir le monde s'opposent constamment. Amine se débat entre son respect des traditions et son désir de modernité, tiraillé entre la culpabilité engendrée par les reproches de trahison de son peuple formulé par son frère Omar, son amour pour sa femme, et sa volonté d'offrir un avenir meilleur à sa famille. Il s'investit dans son travail et collabore avec d'autres colons français qui lui apprennent à améliorer sa plantation.

Après la Seconde Guerre mondiale, le parti de l'Istiqlal joue un rôle de premier plan dans le mouvement indépendantiste marocain ; les négociations avec la France et l'Espagne, les deux nations qui dominent le nord du pays maghrébin à l'époque, aboutissent à la proclamation de l'indépendance en 1956. L'intrigue de ce roman couvre cette période, s'étendant jusqu'au retour du roi Mohammed V en 1957. Slimani pose la question de la colonisation avec cette notion de pays des autres, un lieu où chacun éprouve un sentiment d'étrangéité et personne n'y est à l'aise. Il s'agit, d'une part, de la ségrégation des Marocains par rapport aux colons français et, d'autre part, de la difficulté des colons à s'intégrer dans un pays où ils se sentent menacés. Le frère d'Amine, Omar Belhaj, est membre du parti nationaliste et s'engage pleinement dans la lutte armée, abandonnant sa famille jusqu'à ce que le pays obtienne l'indépendance ; il devient ensuite membre haut placé des services secrets de la police marocaine. Un aspect supplémentaire d'une double marginalité découle précisément du mélange des

colonisateurs et des autochtones. Amine est un exemple de cette double marginalité ; d'une part, il se sentira relégué par les colons français et d'autre part, il sera méprisé par son frère qui le considère comme un traître à la patrie. L'autrice affirme qu'elle a voulu, en écrivant ce livre, rendre compte du déchirement causé par la colonisation, la guerre d'indépendance et le processus de décolonisation (Koutchoumoff, 2020).

Leila Slimani présente ses personnages dépeints dans leur complexité humaine et nous offre un aperçu de la réalité de la vie dans une ville marocaine pendant la période du protectorat, documentant minutieusement les dynamiques du pouvoir patriarcal sur les femmes, illustrées par les différents portraits des protagonistes, confirmant ainsi son engagement social pour la cause féministe. L'autrice s'explique à ce sujet dans un entretien avec simplicité à travers une phrase courante de sa grand-mère maternelle, qu'elle confirme comme l'inspiratrice de son combat en faveur des femmes (Slimani, 2021) :

J'ai repensé à ma grand-mère qui avait cette phrase quand ils étaient jeunes et que mon grand-père sortait le soir. Ma grand-mère voulait sortir elle aussi. Avec son fort accent alsacien, elle a dit : « ... Et bien je viens avec ». Elle portait sa tablette et l'emmenait dans la rue. Mon grand-père, ça le rendait fou. Il ne comprenait pas. Elle s'obstinait. Je me suis dit que c'était peut-être ça la définition.

L'obstination de la grand-mère de Slimani à refuser que les limites de ses actions soient fixées par sa simple condition de femme représente le modèle de résolution et de lutte aux yeux de l'écrivaine qui lui permettra finalement d'atteindre les objectifs de liberté qu'elle s'était fixés ; cette Alsacienne résiste à se laisser dominer par la morale de la tradition. Il n'est pas surprenant qu'après avoir été témoin de cette lutte constante pour imposer sa volonté, l'exemple soit fortement ressenti par sa petite-fille.

Selma incarne le rôle de la femme contrainte par les conventions d'un passé révolu, aspirant à une liberté lui étant refusée. Elle rêve de devenir hôtesse de l'air pour s'échapper des limites de sa ville natale et elle désire rester maîtresse de son corps et de son destin. Cette jeune fille, éduquée à l'école française, partage les mêmes aspirations que ses homologues françaises. Après être tombée amoureuse et enceinte d'un pilote, elle est contrainte d'épouser un homme marocain âgé et rude, tourmenté de plus par un passé de guerre et de désertion, une union forcée par ses frères pour ainsi sauvegarder l'honneur familial au détriment de son bonheur. Le désespoir conduit Selma à penser au suicide comme seule issue à cette situation.

Le mélange de cultures prend forme chez Amine et Mathilde puis chez leurs enfants, Aïcha et Selim. Ces personnages nous montrent les conséquences de ce croisement de deux mondes qui se reflète aussi dans la nature ; le fruit que cultive Amine, le *citrange*, est le résultat de l'hybridation du citronnier et de l'oranger dans son champ. Le premier volume se termine avec l'indépendance du peuple marocain : « un monde

était en train de disparaître sous leurs yeux. En face brûlaient les maisons des colons [...]. Les livres étaient réduits en cendres comme les héritages venus de France et exhibés avec fierté au nez des indigènes » (Slimani, 2020 : 406). L'image du feu détruisant ces legs de la colonisation évoque la fin d'un monde et l'ouverture vers les transformations attendues par le peuple marocain.

4.2 *Regardez-nous danser. Le pays des autres, 2 (2022)*

Dans cette deuxième partie de la trilogie, la Seconde Guerre mondiale est un lointain souvenir, le Maroc n'est plus sous protectorat français et, en ces temps post-coloniaux, la société est animée par un souffle de liberté. Le livre est divisé en deux parties introduites par des citations qui font allusion au sens général de chacune d'elles.

La première est une citation de Boris Pasternak : « L'époque ne tient pas compte de ce que je suis, elle m'impose ce qui lui plaît de m'imposer. Permettez-moi d'ignorer les faits » (Slimani, 2022 : 15). Cette réflexion présente vraisemblablement la réceptivité de la société marocaine aux influences du reste du monde. Influencé par les événements de mai 1968, le Maroc s'ouvre au monde et les termes d'indépendance ou d'émancipation prennent tout leur sens dans l'imaginaire collectif. C'est l'époque où la contre-culture hippie fait son apparition à Essaouira, chamboulant les codes et les traditions locales ; Selim, le fils de Mathilde et Amine, s'y est longtemps caché avant de partir pour l'Amérique. Il faut suivre le cours de l'Histoire, suivre « la valse, comme son titre le suggère » (Mainardi, 2022). Toutefois, cette ignorance des faits, évoquée par Pasternak, nous rappelle que si l'Histoire a déjà consigné sa version officielle des événements, ce roman vise à consigner les récits individuels, insignifiants face aux grands enjeux politiques, mais dont la somme des petites destinées est essentielle pour comprendre la réalité du pays et de son histoire. Il est nécessaire d'enregistrer ces événements, qui semblent insignifiants, mais qui ont eu un impact sur la vie de nombreux citoyens, afin que la mémoire multidirectionnelle préconisée par Rothberg ait réellement un impact sur la vie contemporaine et sur l'Histoire.

La famille Belhaj s'efforce de trouver sa place dans le nouveau paysage social en reconstitution. Grâce à la modernisation agricole, Amine voit la rentabilité de ses investissements dans son exploitation agricole, améliorant ainsi le statut social de sa famille. Homme au physique avantageux, il participe désormais aux réunions du Rotary Club où il est admiré des femmes et établit des relations dans le milieu des affaires. Meknès se trouve éloignée des villes côtières où l'avenir national se décide, sur les kilomètres de côte qui séparent Rabat de Casablanca se concentrent la Cour et une bourgeoisie capitaliste jouissant de conditions de vie élevées et privilégiant l'existence consacrée aux plaisirs. À Meknès, les informations sur la marche du pays ne parviennent que par les communiqués officiels ou par des rumeurs se répandant de bouche à oreille sur les complots, les grèves ou la disparition d'un opposant politique à Paris en 1965.

La disparition de Mehdi Ben Barka a lieu après les émeutes sanglantes de Casablanca à la suite de protestations de jeunes contre une loi interdisant l'accès au lycée

des élèves de plus de 16 ans. « Ils hurlaient : “Nous voulons apprendre !”, “Hassan II tire-toi, le Maroc ne t’appartient pas”, “du pain, du travail, des écoles” » (Slimani, 2022 : 152-153). À ces manifestations d’étudiants vont s’unir leurs parents et les chômeurs des bidonvilles. Face aux promesses de modernité, les archaïsmes persistent et la police politique d’Hassan II (1961-1999) réprime durement toute opposition. Le frère d’Amine, Omar, occupe un haut commandement au sein de cette police politique et prend part à cette répression. Les années soixante-dix sont surnommées les *années de plomb*, en raison de la répression violente qui a retardé l’avancée des activistes démocrates ; l’enthousiasme initial des premières années de l’indépendance se voit freiné par le coup d’État avorté de juillet 1971, ce tournant de l’histoire marocaine cristallisent les tensions des trente dernières années du règne de Hassan II. Toutefois, la plupart des Meknassis « ne savait même pas que le pays vivait depuis trois ans sous un état d’exception, que le Parlement avait été envoyé et la Constitution mise au sommeil » (Slimani, 2022 : 31). Le roi perçoit l’éducation du peuple comme une menace pour son pouvoir et cette peur lui fait déclarer qu’« il n’y a pas de danger aussi grave pour l’État que celui d’un prétendu intellectuel » (Slimani, 2022 : 153). Avec cette affirmation, Hassan II vise à détourner les enfants des influences jugées néfastes, notamment celle des enseignants majoritairement de gauche en 1965 (Belal, 2011 : 68).

Les premières pages du livre nous offrent une image bien différente de la famille Belhaj, leur ferme va enfin disposer d’une piscine dans son enceinte, symbole de l’air de modernité que le patriarche souhaite donner à sa plantation maintenant que son entreprise est en plein essor. D’une certaine manière ce projet répond aussi à l’une des envies de sa femme, grande nageuse, puisqu’elle l’avait toujours réclamée ; cependant, cette nouvelle construction signifie la destruction de l’ancien jardin que Mathilde avait cultivé comme une « vengeance contre l’austérité à laquelle son mari, en tout, la contraignait » (Slimani, 2022 : 17). Amine choisit pour cela un moment précis, le mois d’avril, période où les roses sont toutes écloses et une odeur fraîche et suave flotte dans l’air. C’était aussi l’endroit où avait poussé autrefois un symbole d’hybridation : le *citrange*.

Ce changement d’attitude chez Amine est dû au retour de sa fille Aïcha à la ferme, après des études de médecine à l’université de Strasbourg. Elle est sa plus grande fierté, la première de la famille à faire des études. Elle avait travaillé dur et avait dû faire face au racisme dans certains milieux, attitude parfaitement illustrée à travers le comportement de Mme Muller, la patronne de l’auberge où elle séjourne pendant ses études ou bien chez la coiffeuse où elle tente de se donner une image à la Françoise Hardy avant de rentrer au Maroc. Les cheveux bouclés d’Aïcha la rendent coupable de tous les méfaits autant chez Mme Muller qui l’appelle l’Africaine que dans le salon de coiffure. Mme Muller véhicule tous les stéréotypes envers Aïcha, lui reprochant à un moment donné : « voilà pourquoi les canalisations sont bouchées. Avec des cheveux pareils, il ne faut pas s’étonner [...]. On ne vous a jamais appris ça en Afrique, à nettoyer

derrière vous ? » (Slimani, 2022 : 126). Les caractéristiques physiques de la race servent de preuve pour dénigrer et humilier l'indigène comme assure Anibal Quijano (2014a).

Le cadet de la famille, Selim, a un physique très différent de celui de sa sœur : il est grand, blond aux yeux clairs, un excellent nageur mais incapable de se concentrer sur ses études. Il ne parvient pas à trouver sa place, ni dans l'exploitation familiale ni à l'école. Après son abandon du lycée, entre l'inquiétude de sa mère pour son avenir et l'indifférence de son père car Amine a la conviction qu'un homme n'a pas besoin d'études pour réussir dans la vie. Le jeune homme quitte la maison familiale sans laisser aucun signe et s'engage dans une voie initiatique à la rencontre du mouvement hippie marocain, puis s'envole pour les Etats-Unis sans le communiquer à la famille. Dans les années 1970, l'arrivée d'Américains au Maroc permet à des jeunes comme Selim de côtoyer des figures comme Jimi Hendrix ou de s'immerger dans la culture hippie. Les Marocains accueillent chaleureusement ces visiteurs et les protègent, les logeant chez eux et vivant du troc avec eux, persuadés que : « ce sont des pauvres comme nous et les pauvres ça s'entraide » (Slimani, 2022 : 187). Selim suit cette vie hippie pendant trois ans avant d'abandonner le pays.

La seconde partie de ce livre s'ouvre sur une citation en exergue de l'écrivain Milan Kundera : « La fête est finie. On entrait dans le quotidien de l'humiliation » (Slimani, 2022 : 217). Cette phrase nous plonge dans la désillusion qui s'empare de la société marocaine après cette ambiance festive qui avait accompagné la libération du territoire et surtout chez ceux qui se sont battus pour l'indépendance croyant fermement à la création d'un pays plus égalitaire pour tous. C'est probablement pour cette raison que le deuxième volet de la saga s'ouvre sur le personnage d'Omar, bras exécutif de la brutale répression policière pour avoir déjoué un complot contre le roi. Il « évoquait avec nostalgie le temps de la lutte pour l'indépendance où tous étaient unis pour un même idéal qui devait [...] être réactivé » (Slimani, 2022 : 81). Le désenchantement d'Omar est accentué par la perte des idéaux qui l'avaient poussé à s'engager dans la lutte révolutionnaire, mais ses rêves se sont évanouis en raison du cours des événements et sous l'influence des décisions des dirigeants politiques. Omar craint le mépris des intellectuels formés en Europe qui, une fois de retour au pays, humilient leurs compatriotes restés pour se battre sur leur territoire et qui n'ont pas disposé des moyens d'accéder à une éducation supérieure.

Ce conflit intime prend forme et s'empare de son corps, il souffre d'une maladie de peau qui le remplit des plaques d'eczéma et souffre des démangeaisons dont il ne peut se remettre : « il gratta et gratta. Ses épaules, ses aisselles, son cou, enflammé et maigre. On aurait dit qu'il cherchait à s'effacer lui-même, ou, du moins, à effacer une trace qu'il portait sur lui » (Slimani, 2022 : 219). De plus, il devient progressivement aveugle, ce qui lui vaut les surnoms de bigleux ou de taupe par ses camarades ; malgré cela, il conserve le respect de ses subalternes, qui n'osent contester ses ordres. Il est

redouté de tous, ses subordonnés font paniquer les détenus rien qu'en le mentionnant ou en leur annonçant sa présence aux interrogatoires.

Se retrouvant seul, sans amis, Omar se réfugie auprès de sa jeune sœur, Selma. Il cesse de la juger et de lui imposer sa cruauté, cherchant désormais auprès d'elle réconfort et tendresse. Leur relation se transforme car il endosse enfin le rôle de protecteur qu'elle avait autrefois attendu de lui. Après le décès de son mari, Selma s'établit à Rabat, cherchant un refuge pour échapper à l'autorité de leur frère Amine. D'abord, elle part sous la promesse de suivre une formation comme coiffeuse à Rabat, mais il s'agit d'un piège qui la pousse à exploiter la beauté de son corps et danser sur les tables des boîtes de nuit de la capitale pour vivre aux crochets des hommes riches qui l'entretiennent. « Les femmes, pensa-t-elle, sont comme ces pays que les troupes dévastent, dont ils brûlent les champs, jusqu'à ce que ses habitants aient oublié leur langue et leurs dieux » (Slimani, 2022 : 239). Elle perçoit la propension des hommes à la coloniser de l'intérieur, à envahir son corps et la dévastation qui en découle est une entrave à la paix qu'elle recherche. Elle « rêvait d'un passeport et d'un billet d'avion » (Slimani, 2022 : 235) pour fuir cette vie où seul l'alcool la préserve de la honte.

Selma laisse sa fille Sabah dans un pensionnat, leur relation ayant toujours été difficile puisqu'elle la pense à l'origine de ses malheurs et n'éprouve aucun amour pour elle. Le thème de la maternité et de ses répercussions dans la vie des femmes avec toutes ses contradictions reste un thème récurrent dans les romans de Slimani. Sabah prend conscience de ce manque d'amour maternel lorsqu'un ami lui caresse la cicatrice sur son front et découvre ce motif qui pourrait en être la cause : « cette cicatrice, lui dit-il, venait sans doute des aiguilles à tricoter ou d'une tige de fer que les femmes utilisaient parfois pour se débarrasser d'un enfant » (Slimani, 2022 : 282). A partir de ce moment, elle décide de garder sa frange pour dissimuler cette honteuse marque, ce stigmate qui l'humilie et lui cause tant de honte.

Selma et sa fille partagent, de manière différente, l'amour du jeune Selim qui n'a que cinq ans de plus que sa cousine Sabah. Au moment de la disparition de Selim, Sabah est la seule à recevoir ses lettres. Tous deux partagent le sentiment d'avoir « été abandonnés par Selma. Tous les deux avaient subi, quoique de manière différente, les foudres d'Amine » (Slimani, 2022 : 292). Malgré la crainte de s'attirer la colère de Selma, Sabah hérite tout ce qui la relie à sa mère.

Dans les années 1960-1970, une certaine confusion sociale règne dans le pays où « certains étaient proche du palais, d'autres sortaient de nulle part et n'avaient ni clan ni soutien ni argent [...]. Des hommes qui gravitaient dans les cercles du pouvoir trinquaient avec ceux qui voulaient le renverser » (Slimani, 2022 : 144-145). Les jeunes marocains éduqués, issus de familles d'artisans ou de paysans rêvent d'accéder un jour à des postes de ministre ou de se construire une belle maison avec piscine. Mehdi, jeune idéaliste et passionné de littérature, tombe fou amoureux d'Aïcha et la demande en mariage. Après des études d'économie et songeant à devenir écrivain, rattrapé par la réalité il se

résout à passer le concours d'inspection des finances dont il sort major d'une promotion ne comptant que cinq étudiants marocains. Il est alors nommé à la tête de la direction des impôts et devient plus tard directeur de cabinet au ministère de l'Industrie.

Il pénètre dans un monde dont il ne détient pas les codes. « Le week-end, il passait des heures au golf [...]. Les décisions importantes pour le pays se prenaient sur les greens et pour approcher le roi et sa Cour, mieux valait manier avec adresse les bois et les fers » (Slimani, 2022 : 333). Avant de conclure son récit, l'autrice projette l'intrigue trente ans plus tard, le personnage de Mehdi se trouve alors emprisonné à Salé et s'adonne à une introspection, regrettant de ne pas avoir combattu, « de ne pas s'être élevé contre les forces obscures qui prenaient possession du pays » (Slimani, 2022 : 323). Le père de Leïla, Othman Slimani (Fès, 1941-2004, Maroc) économiste et banquier, a été ministre de l'Économie du gouvernement marocain entre 1977 et 1979, puis président de la banque CIH. Accusé de détournement de fonds publics, il a finalement été acquitté à titre posthume.

Le couple formé par Aïcha et Mehdi, initialement passionné, se ternit à mesure que ce dernier se révèle plus conservateur que prévu, mal à l'aise avec l'exercice de la profession de sa femme. Il lui demande de taire sa carrière auprès de ses collègues du ministère pour ne pas les déranger. Aïcha souffre du machisme de son mari qui trouve les histoires qu'elle lui raconte sur son activité à l'hôpital inintéressantes et répugnantes. D'ailleurs, il ne souhaite pas qu'elle mentionne le fait d'être gynécologue, craignant le malaise que cela pourrait susciter. De plus, « il refusait obstinément de l'accompagner faire des courses car il craignait de rencontrer quelqu'un » (Slimani, 2022 : 332), se demandant s'il avait fait une erreur en choisissant une femme émancipée. Lors des réceptions officielles, Mehdi prend plaisir à raconter des histoires inventées, se sentant au-dessus de la moyenne, mais son désir de devenir écrivain s'évanouit, au grand dam d'Aïcha qui constate que ses mots n'ont plus la poésie de jadis, mais sont « ceux, lourds et content d'eux-mêmes, des bourgeois. Ces mots qui heurtent et ne veulent rien dire sinon la domination du monde » (Slimani, 2022 : 335). Il se transforme en un de ces citoyens qu'il avait tant détestés durant ses années universitaires pendant lesquelles il était surnommé Karl Marx.

En septembre 1972, lors d'une allocution télévisée, le roi annonce le lancement de la révolution agraire et la récupération des terres post-coloniales. Amine se fie à la parole du roi, ce roi « qui, depuis des attentats, n'est plus seulement le guide et le protecteur mais un élu de Dieu sauvé par la baraka » (Slimani, 2022 : 359). Le deuxième ouvrage, *Le Pays des autres*, se termine par une certaine désorientation d'Amine qui ne parvient plus à comprendre les mutations dans l'attitude des travailleurs de sa ferme et les évolutions du monde alentour.

5. Conclusion

Nous jugeons que les deux volumes de la saga familiale écrite par Leïla Slimani qui sont analysés dans le cadre de cette recherche mettent en évidence la complexité de l'équilibre des mémoires de ceux qui ont partagé les événements ; leurs perceptions diffèrent et les perspectives sont parfois opposées. Le problème du colonialisme est toujours vivant dans le monde d'aujourd'hui et aborder la vision des deux côtés des faits nous permet de mieux comprendre les dynamiques sociales actuelles. Nous devons nous affranchir de l'hégémonie du savoir des puissances dominantes et de leur vision du monde héritée du colonialisme. De la même manière que le pouvoir colonial prime dans l'imaginaire collectif, la vision masculine demeure également dominante et l'existence des femmes reste presque imperceptible par rapport aux événements historiques. La domination masculine est une réalité qui s'enracine dans l'histoire coloniale. Il est nécessaire de déconstruire ces deux systèmes pour construire une société plus juste et plus égalitaire.

La société occidentale doit repenser sa relation avec la migration, un sujet brûlant à l'ère du numérique où les informations circulent librement et les réseaux sociaux influencent fortement nos perceptions. Il est nécessaire de porter un regard différent sur la migration en Europe comme l'affirme Alvaro Amieiro (2022). Une reconsidération des attitudes s'impose, prenant en compte la complexité des existences passées pour mieux comprendre et atténuer les tensions actuelles. La littérature reste un autre repère fiable dans ce monde de l'image et des fausses informations. Elle nous permet d'accéder à une compréhension plus nuancée des faits historiques, souvent relatés uniquement du point de vue des dominants, à une époque où les individus étaient catégorisés selon leur race. L'approche multidirectionnelle de la mémoire offre la possibilité d'élargir cette analyse à des domaines plus subjectifs et intimes, enrichissant ainsi notre compréhension du passé.

La littérature contribue à rendre visible l'existence « minuscule » d'individus ordinaires, hommes et femmes, dont les récits sont passés sous silence dans la grande histoire. Ces témoignages, bien que négligés, sont pourtant devenus avec le temps des éléments clés pour comprendre les racines des conflits actuels qui s'enveniment au sein des populations où les descendants ne partagent plus les mêmes réalités que ceux qui ont directement vécus ces événements historiques.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AÏT MOUS, Fadma (2021) : « La place des femmes dans des textes nationalistes de la période coloniale : Une présence manquante ». *Hespéris-Tamuda* LVI : 1, 171-188.
- ALFARO AMIEIRO, Margarita (2022) : « L'expérience de la migration en France ou la quête de l'éthique cosmopolite. Analyse du roman *Soleil amer* de Lilia Hassaine ». *Cédille*,

- revista de estudios franceses, 22, 23-40. DOI : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.-2022.22.03>
- AYÉN, Xavi (2021) : « Leïla Slimani: “Yo existo gracias a la segunda guerra mundial” ». *La Vanguardia*, URL: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20210517/7458785/leila-slimani-pais-otros-novela.html>
- BELAL, Youssef (2011) : *Le cheikh et le calife. Sociologie religieuse de l’islam politique au Maroc*. Lyon, ENS éditions.
- BELLEMARE-PAGE, Stéphanie (2006) : « La littérature au temps de la post-mémoire : écriture et résilience chez Andreï Makine ». *Études littéraires*, 38 : 1, 49-56. DOI : <https://doi.org/10.7202/014821ar>
- BERTHO, Elara & Anne QUERRIEN (2021) : « Lignes de fuite décoloniales ». *Multitudes*, 84 : 3, 52-56.
- BRUNET, Julie (2004) : « Histoires de grands-mères : exil, filiation et narration dans l’écriture des femmes migrantes du Québec ». *Les cahiers de IREF*. URL : <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/3657976>
- CHAUDEY, Marie (2020) : « Leïla Slimani : “Écrire un roman est toujours politique” ». *La Vie*, URL : <https://www.lavie.fr/ma-vie/culture/leila-slimani-ecrire-un-roman-est-toujours-politique-2882.php>
- DURU-BELLAT, Marie (2019) : « François Héran, *Migrations et sociétés* ». *Lectures, Les comptes rendus*. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/38982>
- FERNANDEZ ERQUICIA, Irati (2019) : « La présence de la femme dans l’œuvre de Leïla Slimani ». *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, 34 : 1, 173-189. DOI : <https://doi.org/10.5209/thel.61153>
- KOUTCHOUMOFF, Arman (2020) : « Leïla Slimani : “Je tiens mon féminisme de ma grand-mère” ». *Le Temps*, URL : <https://www.letemps.ch/culture/livres/leila-slimani-tiens-feminisme-grandmere>
- LEYRIS, Raphaëlle (2020) : « *Le pays des autres*, de Leïla Slimani : les fracas de l’histoire marocaine ». *Le Monde*. URL : https://www.lemonde.fr/critique-litteraire/article/2020/03/05/le-pays-des-autres-de-leila-slimani-les-fracas-de-l-histoire-marocaine_-6031894_5473203.html
- MAINARDI, Copélia (2022) : « Regardez-nous danser de Leïla Slimani. Une valse à deux temps ». *Marianne*. URL : <https://www.marianne.net/culture/litterature/regardez-nous-danser-de-leila-slimani-une-vals-a-deux-temps>
- MANIGLIO, Francesco & Rosemeire BARBOZA DA SILVA (2021) : « El análisis crítico del discurso y el giro decolonial ¿Por qué y para qué? ». *Critical discourse studies*, 18, 156-184.
- NDLOVU-GATSHENI, Sabelo J. (2021) : « Le long tournant décolonial dans les études africaines ». *Politique Africaine*, 161-162 : 1, 449-472.
- PANOCCHIA, Sabina (2014) : « Dire la décolonisation à la française : histoire d’un récit à traquer », in Gianfranco Rubino & Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l’Histoire*. Macerata, Quodlibet, 333-335.

- PEREYRA, Soledad (2018): *Memorias multidireccionales: narrativas del pasado traumático entre Europa y América Latina*. Seminario, Universidad de La Plata. URL : <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/programas/pp.11114/pp.11114.pdf>
- QUIJANO, Aníbal (2014a) : « Colonialidad del poder y clasificación social ». *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, 285-327.
- QUIJANO, Aníbal (2014b) : « Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina ». *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder*. Buenos Aires, CLACSO, 777-832.
- ROCHE, Anne (2018) : « Questions du multidirectionnel ». *Mémoires en jeu. Revue critique interdisciplinaire et multiculturelle sur les enjeux du mémoire*, 8, 43-46.
- RODRÍGUEZ REYES, Abdiel (2016) : « El giro decolonial en el siglo XXI ». *Ensayos pedagógicos*, XI: 2, 133-158.
- ROTHBERG, Michael (2018) : *Mémoire multidirectionnelle. Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*. Paris, Éditions PETRA.
- RUBINO, Gianfranco (2014) : « L'histoire interrogée », in Gianfranco Rubino & Dominique Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*. Macerata, Quodlibet, 11-24. URL : <http://books.openedition.org/quodlibet/115>
- SCHNEIDER, Oriane (2020) : « *Le pays des autres*, Leïla Slimani ». *À voir, à lire*. URL : <https://www.avoir-alire.com/le-pays-des-autres-leila-slimani-critique-du-livre>
- SLIMANI, Leïla (2020) : *Le pays des autres*. Paris, Gallimard (Folio).
- SLIMANI, Leïla (2021) : « Leïla Slimani : “Mon féminisme vient de ma grand-mère” ». *Les Inrockuptibles*, 16 avril. URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/podcast-leila-slimani-mon-feminisme-vient-de-ma-grand-mere-150342-16-04-2020>
- SLIMANI, Leïla (2022) : *Regardez-nous danser. Le pays des autres, 2*. Paris, Gallimard.
- VANLOMMEL, Sofie (2022) : « Pour écrire, il faut cultiver ses souffrances ». *L'Echo*, URL : <https://www.lecho.be/culture/litterature/leila-slimani-ecrivaine-pour-ecrire-il-faut-cultiver-ses-souffrances/10432137.html>

Génesis y disputas en torno a *Mémoires de ma vie* de Mathilde Mauté

Inés Andrea SOLLITTO

Universidad del Salvador [Argentina]

ines.a.sollitto@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-8329-502X>

Resumen

Mathilde Mauté concluyó la escritura de *Mémoires de ma vie* tres años antes de su muerte y no alcanzó a ver su obra publicada. Como exesposa del poeta Paul Verlaine padeció las dificultades editoriales esperables para una mujer del siglo XIX. En este artículo, ofreceremos algunos abordajes teóricos en torno de esta obra escasamente estudiada al tiempo que la situaremos en su contexto de producción y publicación. Las memorias de Mauté se posicionan en un espacio disidente respecto del orden social de la época. Con este texto de carácter netamente autobiográfico y reivindicativo, la autora construyó su identidad a partir de los discursos que intentaban difamarla. Así, la trama discursiva elabora una subjetividad que Mauté pretende legar a la posteridad.

Palabras clave: autobiografía, mujer, disidente, discurso, editorial.

Résumé

Mathilde Mauté a achevé la rédaction des *Mémoires de ma vie* trois ans avant sa mort et n'a jamais vu son œuvre publiée. Ex-épouse du poète Paul Verlaine, elle a connu les difficultés d'édition que l'on peut attendre d'une femme du XIX^e siècle. Dans cet article, nous proposerons quelques approches théoriques de cette œuvre peu étudiée et nous la situerons dans le contexte de production et publication. Les mémoires de Mauté se situent dans un espace de dissidence par rapport à l'ordre social de l'époque. Avec ce texte clairement autobiographique et vindicatif, l'auteur construit son identité à partir des discours qui tentent de la diffamer. Ainsi, la trame discursive élabore une subjectivité que Mauté entend léguer à la postérité.

Mots-clés : autobiographie, femme, dissidente, discours, édition.

Abstract

Mathilde Mauté concluded the writing of *Mémoires de ma vie* three years before her death and never saw her work published. As the ex-wife of the poet Paul Verlaine, she suffered the publishing difficulties expected for a woman of the 19th century. In this article, we will offer some theoretical approaches to this scarcely studied work while placing it in the context

* Artículo recibido el 28/01/2024, aceptado el 15/10/2024.

of its production and publication. Mauté's memoirs are positioned in a dissident space with respect to the social order of the time. With this clearly autobiographical and vindictory text, the author constructed her identity from the discourses that tried to defame her. Therefore, the discursive narrative elaborates a subjectivity that Mauté intends to bequeath to posterity.

Keywords: autobiography, woman, dissident, discourse, editorial.

La memoria es, en último término, una historia –y, por lo tanto, un discurso– sobre la experiencia originaria, de modo que recuperar el pasado no es hipostasiar fundamentos firmes u orígenes absolutos, sino, más bien, una interpretación de la experiencia anterior, que ni se puede separar del filtro de la experiencia posterior, ni se puede articular sin estructuras lingüísticas y narrativas.

Sidonie Smith (1991)

1. Introducción

«Un an de paradis, un an d'enfer et de souffrances continuelles, voilà ce que furent mes deux années de mariage». Así califica Mathilde Mauté (2021: 76) su matrimonio con el poeta Paul Verlaine en *Mémoires de ma vie*, texto publicado de manera íntegra y póstuma en 1935. Todavía faltarían muchos años para que Arthur Rimbaud publicara *Une saison en enfer*; pero Mauté ya asocia su infierno al joven poeta: «Que s'était-il passé ? Quelles furent les causes de mon malheur, de ma vie brisée et, plus tard, de la triste et aventureuse existence de Verlaine ? Rimbaud ! L'absinthe !» (Mauté, 2021: 76)¹.

Nuestro objetivo, en el presente artículo², será efectuar una introducción al texto *Mémoires de ma vie* de Mathilde Mauté y, particularmente, a sus contextos de producción, publicación y circulación. Conscientes de que se trata de un escrito que carece de estudios críticos suficientes y que no ha alcanzado gran difusión, nos limitaremos a presentar los enfoques y problemas que se suscitan al momento de examinar la obra desde su realidad textual. Sin pretender arrojar todas las respuestas a nuestras indagaciones en un artículo³, procuraremos esclarecer los motivos por los cuales consideramos necesario recuperar un escrito de esta índole en la actualidad. En este sentido, la

¹ Las citas de las memorias de Mauté serán extraídas de la edición Champ Vallon, cuya primera impresión fue en 1992. Asimismo, se utilizará su apellido para las citas (en lugar de «ex-madame Paul Verlaine») y el apellido del crítico, Pakenham, cuando se trate de citas del prefacio.

² El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Epistolarios y poéticas en el siglo XIX francés. Públicos, circulaciones, usos (segunda parte)*, dirigido por la Dra. Magdalena Cámpora (Instituto de Investigación de la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales, Universidad del Salvador [Argentina]).

³ Este trabajo es el primero de una serie cuyo objetivo será abordar críticamente las mencionadas memorias.

idea central que motoriza nuestra exposición puede desdoblarse en dos términos. Como consideración preliminar y a riesgo de aclarar lo obvio, sostenemos que el hecho de que el texto haya sido producido por una mujer no lo posiciona como escrito feminista. Si bien es posible efectuar una lectura de género y realizar un abordaje crítico en esta línea teórica, de ninguna manera postulamos que la autora sea promotora de esta perspectiva ni que de su texto puedan desprenderse postulados feministas. En segundo término, y en lo que concierne a nuestra hipótesis de base, afirmamos que, más allá de la conciencia y de la voluntad de la autora, y conservando el supuesto de la polisemia inherente al texto, esta autobiografía se desenvuelve en un espacio disidente y cuestionador del orden (sobre todo, editorial) del tiempo que la vio nacer. Así, además de los devenires editoriales, ofreceremos dos apartados de análisis para demostrar esta idea.

Por otra parte, consideraremos aquellos factores contextuales que, a nuestro juicio, han incidido en el tumultuoso proceso cuya culminación fue la publicación póstuma de esta obra. Sin embargo, parece oportuno aclarar que los elementos biográficos involucrados en este escrito no son, *per se*, nuestro foco de interés; sino que es la realidad textual y contextual del escrito lo que nos convoca. En este sentido, consideramos *Mémoires de ma vie* como un texto netamente autobiográfico⁴; un género, por definición, difícil de asir y que despliega su singularidad en espacios fronterizos: ficción-realidad; vida pública-vida privada; texto-contexto, etc. Situación que, vale decir, vivencian otros tipos textuales consanguíneos como la carta, los diarios, las memorias, las confesiones, etc. Por lo tanto, aunque no se priorice la narración biográfica-cronológica, como es evidente, se ofrecerán las puntualizaciones necesarias para la mejor comprensión del presente artículo.

En último término, tendrán un lugar esencial en este análisis dos textos colindantes a *Mémoires de ma vie*. Nos referimos, de una parte, al estudio introductorio que confeccionó François Porché en la primera edición de 1935 publicada por Flammarion. De otra parte, a la primera edición crítica y anotada de *Mémoires de ma vie* realizada por Michaël Pakenham en 1992, publicada por Champ Vallon. Este ejemplar, sin dudas, recuperó el escrito al tiempo que le hizo justicia con el debido corpus bibliográfico⁵. Así, Pakenham ancla el texto de Mauté en un tiempo y lugar claros, lejos de la ambigüedad de la primera edición. De esta manera, propiciar el diálogo entre ambas ediciones nos permitirá agudizar nuestra exposición.

⁴ Muchos son los autores que han estudiado este género. Algunos referentes son: Lejeune, Gusdorf, Eatkin y Bajtín hasta De Man y Derrida, adoptando una visión posestructuralista. Asimismo, autoras como Smith, Stanton, Heilbrun y Spacks han examinado la autobiografía con perspectiva de género.

⁵ Además del prefacio, esta edición cuenta con un apartado sobre la preparación y la génesis del texto y con un apéndice con documentación jurídica y cartas.

2. La vida de Mathilde Mauté

Mathilde Mauté de Fleurville nació en Nogent-le-Rotrou en 1853 y murió en Niza en 1914. Su madre, Antoinette-Flore Chariat, fue una profesora de piano relativamente distinguida. En efecto, Mathilde cuenta que su abuela le hizo tomar a su madre lecciones con Chopin⁶; que luego ella misma le impartió clases a Debussy y que, además, tuvo vinculación con los Wagner⁷. Antoinette-Flore se casó en primeras nupcias con el marqués Louis de Sivry, quien murió al poco tiempo. De este matrimonio nació el músico Charles de Sivry, hermano uterino muy apreciado por Mathilde y quien será el nexo entre ella y Verlaine. El padre de Mathilde fue Théodore-Jean Mauté de Fleurville⁸.

Mathilde, durante su niñez y juventud, asiste con asiduidad a veladas ofrecidas por familias aristocráticas. Su madre se vincula con la hija del duque de Rohan quien, luego, sería la condesa de Beurges; y debido a ello serán *habitués* anuales en el *château* de Reynel. Así, Mathilde afirmará que es gracias a ella que las puertas de *faubourg Saint-Germain* se abrían a su paso (Pakenham, 2021). Por otro lado, en la residencia de la condesa de Borck, Antoinette-Flore (viuda durante cinco años) conoce a Mauté de Fleurville. Desde cierta perspectiva, es pertinente la observación de Porché (1935: 14) al respecto: «Une telle abondance de duchesses, de comtesses, de marquises a de quoi surprendre»⁹.

Junto con la mención de personas de la alta sociedad, existe otro espacio reservado a la evocación de artistas y poetas cuyas presencias complacen a Mathilde. Así, detalla que la madre conocía a Balzac, George Sand, Alfred de Musset y Chopin. De igual manera sucede en las famosas veladas en casa de los Callias (en donde Mathilde encontrará a Verlaine por primera vez), puesto que su hermano Charles de Sivry le presenta a ella y a su madre a Léon Valade, Albert Mérat, Jean Aicard, Camille Pelletan: «Tous sont devenus célèbres depuis, mais ils étaient alors très jeunes et peu connus» (Mauté, 2021: 61).

Son dos las amigas de la infancia que Mathilde destaca; ambas pertenecen, naturalmente, a este mismo ambiente ilustre. Ellas son: Osine de Beurges –«Je puis dire que j'ai presque été élevée avec elle» afirma (Mauté, 2021: 48)– y Mimi Uruska (cuyos padres, el conde y la condesa Uruski, se refugiaron durante quince años en París

⁶ « Ma grand-mère lui fit donner des leçons par Chopin qui perfectionna son talent ; c'est avec le maitre lui-même qu'elle apprit à jouer si admirablement ses polonaises et ses impromptus » (Mauté, 2021: 56).

⁷ En efecto, Mme Chariat se vinculó con la primera esposa de Wagner, cuando este no era aún famoso. Asistió, asimismo, a la primera (y abucheada) representación de *Tannhauser* (Mauté, 2021: 43-44).

⁸ Apellido –Fleurville– que no figura en las actas y que se cree que fue añadido con pretensiones nobiliarias por la familia de Théodore-Jean Mauté. Porché se detiene con llamativa insistencia sobre este asunto en su introducción.

⁹ Incluso, en su texto, Mathilde reserva un apartado llamado «Vie de château» en el segundo capítulo.

escapando de las dificultades en Polonia). Luego de presentarlas, Mathilde aclara lo siguiente:

La plupart de mes petites amies étaient beaucoup plus riches que moi, mais elles n'en savaient rien, ni moi non plus. Elles appartenaient à un monde où l'on attachait peu d'importance à la fortune ; du moment qu'on était bien né et bien élevé, le reste importait peu (Mauté, 2021: 47).

En lo que se refiere a la educación recibida, también Mathilde la sitúa dentro de estos círculos sociales. Así es como, junto con sus amigas, asisten a los cursos de M. Lévy-Alvarès:

Celui-ci opéra une transformation dans l'éducation de jeunes filles, assez négligée jusque-là. Il cherchait à développer l'intelligence de ses élèves plus que leur mémoire, on apprenait à ses cours beaucoup de littérature et d'histoire ; plusieurs de ses élèves sont devenues des femmes remarquables et presque toutes savent causer agréablement. Parmi elles, je citerai Mlle Bréguet, qui épousa Ludovic Halévy (Mauté, 2021: 51).

M. Lévy-Alvarès fue un profesor y pedagogo francés creador de un método de educación específico para niñas y mujeres, conocido en la época como *Cours d'éducation maternelle*¹⁰. Mientras que una gran cantidad de jóvenes mujeres recibían su educación en instituciones religiosas, la propuesta de Lévy-Alvarès se centraba en la enseñanza de historia, de literatura, de física, de geografía, entre otras asignaturas. Mauté refiere que la novedad de estos cursos radicaba no solo en lo inédito de transmitir a mujeres conocimientos humanísticos y enciclopédicos sino también en el método de enseñanza cuyo principal objetivo era desarrollar una inteligencia ya no tan vinculada a la mecánica memorización de contenidos.

Esta vida entre salones, conciertos musicales, exposiciones artísticas y teatro la recuerda Mathilde incansable y orgullosamente¹¹. Sin embargo, es notable su énfasis en el abandono de estos círculos una vez casada con Verlaine.

A continuación, algunos eventos concernientes al matrimonio Mauté-Verlaine. En 1868 Paul Verlaine y Mathilde Mauté se conocen; explícito el interés de ambas partes, en 1869 el poeta comienza las aclamadas composiciones de *La bonne chanson* dedicadas a su prometida mientras transita la dulce espera hasta el día del casamiento.

¹⁰ Véanse los siguientes libros y manuales acerca de este método publicados por el hijo, Théodore Lévy-Alvarès, quien continuaría la labor del padre: *Éducation des femmes* o *D. Lévi-Alvarès, sa vie, sa méthode, son enseignement*.

¹¹ De aquí cierta insistencia en su esnobismo por parte de los críticos; ver, por ejemplo, el prefacio de Pakenham (2021: 10 y 13).

Una vez convencido el padre de Mathilde, el 11 de agosto de 1870 se casan¹² (habiéndose declarado la guerra franco-prusiana el 19 de julio¹³). En 1871 Rimbaud llega a París y, al comienzo, se aloja en el pequeño hotel donde vivían los recién casados junto con la familia Mauté. Las dificultades en la convivencia y la reincidencia en el alcohol por parte de Verlaine trazan una dinámica violenta y tensa en los vínculos de la casa por lo que, en 1872, los dos poetas parten a Bruselas. Comienza un período caótico para el matrimonio que culmina con la última oportunidad que Mathilde le ofrece a Verlaine para regresar a París: ella lo va a buscar a Bruselas, él parece recapacitar, pero, a mitad de camino, desciende del tren y no continua el viaje. En 1873 lo encarcelan por el famoso episodio del disparo contra el joven poeta. En 1874 Mathilde lleva a cabo la separación de cuerpos y bienes dado que aún no existía la ley del divorcio. En 1885, una vez proclamada esta ley, Mathilde se divorcia de Verlaine y, al año siguiente, se casa en segundas nupcias con Bienvenu Auguste Delporte.

Existen otros dos hechos oportunos para retener. El padre de Mathilde fue amigo de Louise Michel, quien mantiene un contacto espaciado pero sostenido con la familia Mauté. Debido a este lazo, Mathilde se instala en casa de la poeta anarquista para concluir sus memorias mientras esta se encuentra en sus días postreros. En segundo lugar: fallecidos los tres hijos que Mathilde tuvo (Georges Verlaine del primer matrimonio; Suzanne y Felix-Theodore Delporte de la segunda unión), desempeñará un rol capital la hija de su segundo marido, quien será la heredera de todos sus manuscritos: Augusta Delporte.

El último evento que querríamos apuntar –del todo esencial para la génesis de estas memorias– es la publicación de *Verlaine, sa vie, son œuvre* en 1907 por Edmond Lepelletier. Antiguo amigo del poeta desde el Liceo –aunque «no el más íntimo amigo», en palabras de Chiáppori (1907: 102)–, escribe una biografía laudatoria de Verlaine que, no obstante, consigue pobremente su finalidad apologética. En esta línea, acordamos con el crítico argentino quien expone este asunto acertadamente:

De atenernos a las conclusiones de Lepelletier, desde el arribo de Arthur Rimbaud a París hasta aquel lamentable proceso de Bruselas, la personalidad de Verlaine desaparece. Rimbaud no sólo es el pretexto para todos los vicios, sino también la causa única de todas las desgracias. Por Rimbaud se agrava su inclinación de alcoholista, por Rimbaud abandona su hogar, a su esposa, a su hijo; por Rimbaud emprende aquella gira ambulatória que termina en la prisión belga; por Rimbaud se pasa casi tres años sin componer un verso... Y Lepelletier no advierte que tal afán por cargar con todas las culpas al amigo siniestro, resulta al cabo

¹² Luego de haber cancelado una fecha previa debido a que Mathilde y su madre contrajeron una fuerte viruela.

¹³ Al respecto, los capítulos «En ménage pendant la guerre» y «Pendant la Commune» son valiosos en tanto testimonio de época.

contraproducente para Verlaine. [...]. En la importancia capital que le acuerda Lepelletier [a Rimbaud] yo adivino un poco de habilidad literaria y bastantes celos retrospectivos. Las quinientas cincuenta y tres páginas que forman el volumen, no contienen una sola dedicada al estudio psicológico de aquel raro espíritu. [...]. Y cuando el sistema de referirlo todo a influencias externas, a la fatalidad circundante y no a la fatalidad interior, le falla por el lado de Rimbaud, encuentra el expediente en la acritud de carácter de su mujer. Verlaine hundiose cada vez más en el alcoholismo porque aquella no tenía la paciencia y suavidad necesarias cuando llegaba a deshoras de la noche, el alma ausente, ¡trasudando la innoble francachela del cabaret! Falta de paciencia y de dulzura muy disculpable, por cierto, a no ser que, en gaje de tranquilidad doméstica, le deseara a su amigo mejor que esa altivez de compañera, la lloricona mansedumbre de una *pot-au-feu* (Chiáppori, 1907: 102-103).

Es, entonces, para responderle a Lepelletier, cuando Mauté comienza sus memorias:

Après la mort de Verlaine, qui fut mon premier mari, ses amis créèrent autour de lui une sorte de légende ou je suis trop souvent représentée sous des couleurs peu flatteuses. On m’y dépeint comme une petite personne (presque une enfant) gâtée par ses parents et devenue pour le pauvre poète cruelle et sans pitié. Il paraît avoir été la victime, et moi, le bourreau. C’est surtout dans le livre d’Edmond Lepelletier, *Verlaine, sa vie, son œuvre*, que ma famille et moi sommes attaquées injustement, et je veux croire inconsciemment, par l’auteur, mal renseigné sur beaucoup de points me concernant. Il m’a semblé que, sans offenser la mémoire d’un pauvre mort qui expia durement ses égarements, il m’était permis de remettre les choses au point et de me montrer sous un jour plus exact et moins défavorable (Mauté, 2021: 29).

Ahora bien, ¿desde qué enfoque leer esta narración de vida? Es decir, ¿es posible hablar o, más bien, tiene sentido considerar una(s) *intentio auctoris*¹⁴ en este relato? ¿O sería imprudente dentro de las investigaciones sobre autobiografías? Los tropiezos a los que este texto nos conduce no dejan de brotar, así, preguntar por el sentido de una autobiografía parecería inconducente si no se recapacita oportunamente desde qué lugar se indaga. Empero, reflexionar acerca de los motivos por los cuales tendría sentido traer al presente un escrito de esta naturaleza sí nos proporcionaría algunas reflexiones

¹⁴ Seguimos, en esta conceptualización, la propuesta de Umberto Eco (1992) en *Los límites de la interpretación*; la cual abordaremos más adelante.

novedosas en el marco del estudio de autobiografías de mujeres. En esta línea, creemos que Mathilde Mauté, en sus memorias, hilvana su subjetividad discursivamente de manera dialógica; edificando, así, un escenario textual alternativo cuya potencialidad supera al mero testimonio de época.

¿Cuál fue la recepción de este texto? ¿Qué inconvenientes materiales obturaron la publicación de estas memorias en vida de la autora? ¿Qué ópticas de análisis se han tomado para examinarlo? Si, como hemos dicho, el estudio de la autobiografía es, *a priori*, desabrido debido a su singularidad genérica, ¿cómo comulga con este aspecto la variable concerniente al género de la autora? Ya que, evidentemente, no es posible ignorar que la autora es una mujer y, más aún, la exesposa de un poeta consagrado. Esta cuestión resulta ineludible y salta a la vista enseguida: en ninguna de las portadas de las dos ediciones que abordaremos encontramos el nombre propio de la autora; sino que se deja ver: «ex-madame Paul Verlaine». Hecho notable dado que, si bien el impulso de escritura nace a partir de su historia con el poeta, el escrito no se reduce a eso¹⁵. Queda visibilizada, por tanto, la estrategia editorial y comercial al respecto puesto que se elige poner el foco en cierta «intriga amorosa» –potencialmente interesante para los lectores– en detrimento de la novedad de una autobiografía femenina. Es innegable que la notoriedad de Mauté en las esferas literarias se debe principalmente a Verlaine pero este hecho no justifica que se la continúe, en las portadas, asociando a la existencia del poeta. Nos detendremos con más detalle sobre la cuestión del nombre de la autora en el apartado 4.

En suma, a nuestro parecer, *Mémoires de ma vie* carece de lecturas críticas que se ajusten a lo que el texto es: una autobiografía escrita por una mujer nacida en Francia en el siglo XIX.

3. Edición Porché: el derrotero de una publicación problemática

François Porché fecha su prólogo en 1934; exactamente veinte años después de la muerte de la autora. En 1933, había publicado *Verlaine, tel qu'il fut*, biografía del poeta, en la misma editorial Flammarion.

Hay una impresión forzosa que se suscita luego de la lectura del prefacio de Porché a las memorias de Mauté. Incluso en una leída poco rigurosa, cualquier lector quedará perplejo por la poca imparcialidad del crítico; no aludimos a una falta de «objetividad» de su parte, sino a una exposición poco fundamentada en términos formales, es decir, textuales. A modo ilustrativo, a continuación, un fragmento:

Mais nous, si nous voulons être équitables, replaçons Mathilde, ce pauvre petit bout de femme, dans le trio singulier qu'elle forme avec son dangereux mari et le terrible Rimbaud. Imaginons-la, si jeune, si simplette, entre ces forcenés. Rappelons-

¹⁵ Incluso, Mathilde ya estaba divorciada de su segundo esposo durante el período en el cual intenta la publicación de sus memorias.

nous son courage au milieu des tempêtes ; la bonne volonté tenace qui persiste encore chez elle après l'abandon ; la résolution qu'elle prend subitement d'aller à Bruxelles pour tenter d'arracher Paul a « ce fou », et reconquérir, ramener le fugitif. Et maintenant, lorsqu'on aura lu les *Mémoires* de Mathilde, si l'on considère l'ensemble de cette vie, peut-être pensera-t-on, comme moi, que l'union qui en fit le malheur en fut aussi l'unique et exceptionnel intérêt. Depuis les fiançailles jusqu'à la rupture, trois ans, a peine, s'écoulent. Dans les années qui précèdent, tout est médiocre. Dans les années qui suivent, tout redevient médiocre, et l'existence, qui dure soixante et un ans, s'achève dans la platitude. En dehors de ces trois ans extraordinaires, les cinquante-huit autres années qui composent le destin de Mathilde ressemblent à une longue et sotte banlieue, une zone de lotissements vulgaires [...]. La qualité de Verlaine et de Rimbaud, la singularité de leur rencontre, l'irrégularité de leur passion, la monstruosité de leurs excès, communiquent à l'histoire une sombre couleur mythique. Du même coup, « la petite épouse » mêlée aux événements, est revêtue de cette ombre tourbillonnaire. Les proportions de son personnage s'en trouvent soudain changées. Peut-être, de tout cela, Mathilde, dans son vieil âge, malgré son peu d'intelligence et son manque total d'imagination, avait-elle vaguement conscience. Peut-être, avenue des Fleurs, à Nice, lorsqu'elle se laissait aller aux confidences avec ses pensionnaires, dans son petit salon-bureau, se montrait-elle non seulement très fière d'avoir été célébrée, en son temps, par un grand poète, mais quelque peu vaine aussi d'avoir été l'héroïne malheureuse du drame atroce qui demeure l'aventure la plus étrange de sa bizarre destinée (Porché, 1935: 33-36).

La argumentación se nutre de juicios moralizantes y de opiniones guiadas por dictámenes personales. La cuestión no sería tan reprochable si no fuera porque, precisamente, fue el elegido para dar las palabras introductorias a un texto que hasta entonces no había visto la luz. Sucede que las circunstancias que llevaron a que Porché confeccionara este prólogo no estarían despojadas de intereses personales y de problemáticas editoriales.

Como mencionamos en la introducción, fue Augusta Delporte quien heredó los manuscritos de Mathilde, inclusive el de las memorias. Así, podemos estudiar los devenires de este manuscrito gracias a la edición al cuidado de Pakenham. Lepelletier escribe su biografía sobre Verlaine en febrero de 1907; Mathilde data su prefacio en junio del mismo año, pero la fecha que figura al final del manuscrito es 1911¹⁶.

¹⁶ El libro concluye con el relato de la inauguración del busto de Verlaine en Luxemburgo, de manera que puede constatarse fácilmente el año.

Pakenham (2021) refiere que esta distancia ocurrió por las dificultades de la autora para conseguir un editor. Sabemos gracias a una carta inédita¹⁷ de Mathilde a un editor que ella, en 1910, creía haber hallado una posibilidad de publicación. Pakenham (2021: 23) la reproduce enteramente y en ella se plasma el entusiasmo de la autora, quien deseaba «une 30^{ma} d'exemplaires pour mes parents et amis». Así, el crítico agrega que nada le hubiera dado tanto placer como ver publicadas sus memorias el año en que Paterné Berrichon¹⁸, a propósito de *Verlaine, sa vie, son œuvre*, apuntó contra ella:

[Berrichon] écrivait dans le *Mercure de France* du 16 mars que, sans vouloir attrister Georges Verlaine, il était obligé de constater, après lecture de la correspondance reproduite, que « les causes de la fatale irritation de Paul Verlaine, on les trouve uniquement dans l'attitude, a tort ou à raison assumé, de Mme Mathilde Mauté vis-à-vis de son amoureux et malheureux mari ». Il cite Verlaine qui se plaint amèrement de la séquestration de son fils (Lepelletier, p. 299) (Pakenham, 2021: 23).

Mathilde conoce a Fernand Vandérem un día en la casa de Franc-Nohain, con quien tenía un vínculo estrecho¹⁹. Este encuentro quedó capturado en una breve semblanza en el diario *Le Figaro* del 31 de mayo de 1912. Es, pues, en esa velada en donde Mathilde anuncia que sus memorias están listas y que solo le falta que un poeta escriba el prefacio; tarea que le fue asignada al propio Franc-Nohain: «Mes mémoires sont prêts depuis longtemps. Et je vais les publier. Seulement je voulais une préface, une préface de poète» (Vandérem, 1912: 1). Sin embargo, estas intenciones quedarían inconclusas y el curso del manuscrito seguiría dando pasos erráticos. Un año más tarde, Mathilde le pide a Maurice-Verne que le asegure que su texto se publique después de su muerte. Entretanto, ella conoce al periodista Georges Maurevert, quien publicará un artículo denominado «Mémoires de celle qui fut madame Paul Verlaine» en *L'Eclair-reur de Nice*, el 26 de diciembre de 1913, en el cual aparecerían extractos inéditos de las memorias y que, contra todo pronóstico, pasarían desapercibidos a los ojos lectores.

Pakenham (2021) añade que existieron explícitas oposiciones a la publicación: la hermana de Mathilde (Marguerite Perticari), Georges Verlaine, Isabelle Rimbaud y el ya mencionado Berrichon; conservando, cada uno de ellos, sus razones e intereses personales. Por otra parte, el crítico transcribe el fragmento de una carta que Marcel Coulon le enviara a Maurevert en la cual lo interroga acerca de la veracidad de la

¹⁷ De la colección del Musée-Bibliothèque de Charleville (Pakenham, 2021: 23).

¹⁸ Estudioso y admirador de Rimbaud, quien terminó siendo su cuñado luego de contraer matrimonio con Isabelle Rimbaud. Fue sostenido su interés en «limpiar» la imagen del poeta luego de su historia con Verlaine.

¹⁹ Pakenham (2021: 248) refiere que Mathilde conocía muy bien a Franc-Nohain; él se casó con la hija menor de su amiga Marguerite Dauphine. Además, Suzanne Delporte fue la institutriz de la hija del poeta.

intención de Mathilde de renunciar a la publicación de sus memorias; a lo que luego añade:

Je souhaite vivement que non ; et, le cas échéant je me ferai un plaisir de dire que ce bruit n'est pas fondé ! N'y aurait-il pas moyen d'obtenir un passage de ces Mémoires pour « les Marges » ou je le ferai précéder d'un avertissement, dans le sens de votre article de l'Eclaireur ? Dites-lui, a l'occasion, je vous prie qu'en traitant tout au long dans mes volumes la question classique des relations de Verlaine et de Rimbaud, j'ai rendu hommage à sa délicatesse et à sa discrétion, et que je me place au contre-pied des Lepelletier et autres moutons de Panurge (Pakenham, 2021: 25).

En efecto, el 27 de enero de 1914 aparece en el diario *L'intransigeant* un breve artículo firmado por Maurice-Verne en donde reproduce unas líneas que Mathilde le remitiera un día que estuvo de paso en París (ella ya vivía en Niza). En las mismas, ella alega que, a su hijo, Georges Verlaine, le contrariaba la publicación de su escrito y que, por lo tanto, debido a que no desea causarle ninguna pena, ella renuncia a la publicación al menos por el momento. Luego agrega:

Je suis seulement peinée que ceux qui n'ont pas lu mon livre se figurent qu'il est une œuvre de rancune et contient des choses pouvant nuire à la mémoire du grand poète ; d'autres espèrent y trouver matière à scandale. Rien de tout cela n'est vrai, c'est une simple mise au point. Après la mort de mon premier mari, des biographes, dont la plupart ne me connaissent pas, ont parlé de mon ménage d'une manière fantaisiste, inexacte et parfois malveillante pour moi. C'est pour faire connaître la vérité que j'ai écrit ce livre. Sur les deux années de mon ménage, la première fut heureuse, l'autre terrible, mais le récit de cette dernière, s'il est attristant, n'est nullement fait de colère, de haine, de rancune, et encore moins de choses pouvant nuire à la mémoire du pauvre mort. Ce livre ne contenait donc rien dont la pitié de Georges pût s'alarmer. MM. Fran-Nohain, Fernand Vandérem, Georges Maurevert, qui ont lu le manuscrit, peuvent l'affirmer. Je vous suis extrêmement reconnaissante et à ces écrivains, de ce qu'ils ont écrit sur moi. Mais mon désir actuel est qu'on ne parle plus ni de mes mémoires, ni de moi-même. Quant au poète, son œuvre est trop grande et trop belle pour qu'on s'occupe d'autre chose que de cette œuvre même (Vernes, 1914: 1).

De este modo, Maurice-Verne (1914: 1) cierra el artículo afirmando que es probable que estas memorias no se publiquen jamás; la autora deseaba el beneficio moral que, a la postre, supo obtener. Sin embargo, una vez más, el destino de este manuscrito seguiría hablando. Apunta Pakenham (2021: 25):

[...] toujours est-il qu'elle [Mauté] confia à Franc-Nohain le soin de faire d'une copie de ses Mémoires l'usage le plus approprié à servir l'histoire littéraire. Ce qu'il fit finalement en apprenant que Porché se documentait pour su Verlaine tel qu'il fut. Porché puisa dans les Mémoires qu'il n'estimait pas. Il était d'accord avec Franc-Nohain, et pensait que leur qualité ne méritait pas une publication intégrale. Pourtant, dès la disparition de Franc-Nohain, il changea d'avis !

En otras palabras, Porché, luego de manifestar su desaprobación acerca del manuscrito, paradójica y astutamente, tomó hechos referidos por Mathilde para su biografía sobre el poeta. Asimismo, entre los papeles pertenecientes a Mathilde, que conservaba Augusta Delporte, se encontró un manuscrito con algunas diferencias respecto de lo que luego se publicaría por Flammarion. Entre esta información adicional, existía una advertencia según la cual la muerte de Georges Verlaine liberaría la obra de las objeciones a su publicación. Sería este, entonces, el manuscrito que fue rechazado en más de una oportunidad por temor a que empañara la imagen de Verlaine, y no el que conservaba Porché.

Habiendo trazado este recorrido, Pakenham (2021: 26) reflexiona:

Les biographies de Verlaine et de Baudelaire écrites par Porché sont deux livres pimentés de freudisme, et devenus des best-sellers. Il n'avait qu'à présenter son projet mathildesque chez son éditeur Flammarion pour voir celui-ci l'agréer tout de suite. Connaissant déjà très bien le texte, il pouvait fournir rapidement une préface et arriver le premier. A-t-il dû se presser ? Avait-il oui dire qu'il existait une autre copie que la sienne ?

Decididamente, el enfoque psicologista de Porché, interesado en narrar vidas y en interpretarlas de manera tan subjetiva como infundada tiene su origen desde antes del mencionado prólogo a las memorias de Mauté. Incluso, es debido a esta elección narrativa que las biografías de Verlaine y de Baudelaire alcanzaron el récord de ventas. Motivo por el cual, explica Pakenham, Porché podría haber presentado a Flammarion la autobiografía de Mauté –manteniendo su impronta sensacionalista– y haber obtenido la aprobación inmediata.

El hecho que parece decisivo se vincula a una demanda que Augusta Delporte (la única heredera) le hiciera a Porché por haberse valido para su biografía acerca de Verlaine de extractos de las memorias de Mathilde, desestimando los derechos de autor. El diario *Candide* publica el 5 de octubre de 1933 un artículo denominado «Autour d'un livre sur Verlaine» escrito por Abel Manouvriez. Abordando el libro de Porché, *Verlaine tel qu'il fut*, el artículo comienza por cuestionar si el retrato que el autor hizo del pobre Lélian es exacto o no; y, en seguida, se pregunta: «De plus, n'a-t-il pas outrepassé son droit en utilisant, dans la composition de son livre, certains documents dont

la propriété ne lui appartenait pas ?» (Manouvriez, 1933: 11). Luego, plantea de la siguiente manera el asunto de la demanda:

Elle [Augusta Delporte] tente un procès en dommages-intérêts à M. François Porché et à son éditeur, à raison de la publication de Verlaine tel qu'il fut, qui, prétend-elle, aurait été composé en majeure partie avec des éléments empruntés aux Mémoires inédits rédigés par Mme Paul Verlaine, et ce, sans autorisation des ayants-droits de l'auteur. Dans son livre, soutient encore Mme Augusta Delporte, M. François Porché n'a pas pris garde, en exposant les faits pénibles de l'existence conjugale de Verlaine, de conserver les nuances qu'y avait apportées celle qui avait été sa femme et qui, en dépit de tout, l'avait profondément aimé (Manouvriez, 1933: 11).

Así, a continuación, se plasman las pretensiones de la demandante y el alegato de los demandados al respecto: Porché y su editor argumentan que Mathilde Mauté, cuando entregó una copia de su manuscrito a Franc-Nohain, lo hizo con la intención de que se le diera el uso más apropiado para la historia literaria (tal como fue citado anteriormente).

El 17 de mayo de 1934, se publica otro breve artículo en el mismo diario que anuncia la resolución de este conflicto judicial: «Une transaction a été effectivement conclue, il y a quelques jours, aux termes de laquelle il est entendu que l'éditeur publiera les Mémoires de l'ex-Mme Paul Verlaine, et que M. François Porché en fera la préface» (Massol, 1934: 13).

Así es como, en suma, llega la primera edición de *Mémoires de ma vie* al mundo editorial. La paradoja está a la vista: el que dijera que nada valioso se puede hallar en este manuscrito es quien elegirá las palabras de antesala que traerán al mundo esta autobiografía; muy a contrapelo del designio de la autora cuya voluntad era conseguir un prólogo de poeta para su escrito.

4. La cuestión del título y la firma

La copia dactilografiada que conserva Porché para su edición se titula *Mes années de ménage avec Verlaine, par Mathilde Mauté de Fleurville, ex-Madame Paul Verlaine, 1907-1908*. En el manuscrito original y en una segunda copia, figuran escritas a mano (con una pluma diferente a la de la autora), otros dos títulos sugeridos: *Les Mémoires d'une veuve* y, por otro lado, *Femme de poète*. El primero de ellos estableciendo un guiño, evidentemente, con *Les mémoires d'un veuf* de Verlaine. De esta manera —relata Porché en su estudio— acordó con el editor elegir un título más «général et purement objectif» (Porché, 1935: 6). Los dos iniciales, a su parecer, son inexactos; el primero porque el escrito no se centra exclusivamente en los años de matrimonio; el segundo porque podría generar equívocos, pues Mathilde nunca fue viuda de Verlaine. Pakenham, en este sentido, también considera la primera opción poco satisfactoria ya

que «ne correspond pas au contenu qui est essentiellement son autobiographie jusqu'à la mort de Verlaine» (Pakenham, 2021: 22).

Más allá de las consideraciones editoriales, observamos que, en las tres opciones de los manuscritos, la presencia de la autora era visible ya sea en el título o en la firma. En el primero, con el mismo nombre propio; en la segunda posibilidad, como «viuda», en términos de establecer un diálogo con el libro mencionado; y, en la tercera, como «mujer». Si bien aquí la preposición «de» establece una dependencia del sustantivo «poeta», ambas palabras, al mantenerse genéricas y no singularizarse, no crean una relación jerárquica. Así, en comparación con estas opciones, el título definitivo singulariza precariamente a Mauté. O, más bien, la define en tanto que exesposa. Si la opción primaria de la autora era inexacta debido al contenido de la obra, la inclusión final del apellido del poeta solo puede explicarse en términos comerciales, es decir, publicitarios. El asunto subyacente pareciera circunscribirse al valor de este manuscrito en los pasajes en los que Verlaine no está involucrado. De aquí, pues, la moción de ciertos editores de publicar extractos del escrito y no publicarlo enteramente. Tomando el prólogo en su totalidad, es difícil no leer con ambigüedad o ironía las palabras de Porché al respecto:

Malgré les réserves que j'avais cru devoir formuler dans mon livre [*Verlaine tel qu'il fut*], sur l'intérêt que présentent les parties de Mémoires qui n'ont pas trait directement a Verlaine, le texte qu'on trouvera ici est le texte intégral, sans aucune modification. [...]. Des discussions s'étant élevées autour de la personne de Mathilde, le point de vue proprement littéraire passait au second plan (Porché, 1935: 6-7).

Incluso, a continuación, afirma que aquellos recuerdos en los que el poeta no está presente sí tienen sentido en la medida en que nos dan a conocer a uno de sus grandes amores. Insistiendo, una vez más, en que el interés sobre esta mujer nace y se ciñe a lo que pueda contarnos del poeta. Decididamente –y no sería sensato desestimarlos– Mathilde Mauté tomó cierta notoriedad pública, y sobre todo en los circuitos literarios, en tanto que exesposa de Verlaine situada en medio del tormentoso encuentro del poeta con Rimbaud. Ahora bien, arraigarse en esta idea le sirve a Porché de obstáculo para efectuar un análisis textual coherente.

André Billy, lector contemporáneo de las memorias, publica un lúcido artículo en el diario *L'œuvre* el 30 de abril de 1935 en vínculo con lo que venimos reflexionando. Oportunamente, comienza por indagar las razones del título y la firma de la obra. Así, se pregunta si desde el punto de vista jurídico e, incluso, gramatical es posible que el libro esté firmado «ex-Madame Paul Verlaine». Luego, abre el debate en torno al valor de la obra y al empeño de Porché en opacarla:

Les mémoires de ma vie (1) de l'ex-Mme Paul Verlaine n'appor- tent aucun renseignement, aucun détail que nous ne connais- sions déjà par le remarquable Verlaine tel qu'il fut de M. Porché. Celui-ci les avait largement utilisés. Ce qui est nouveau, ce qui

est important ici, c'est l'accent, c'est le ton, c'est ce je ne sais quoi dont est faite l'autorité d'un témoignage, c'est la voix et l'attitude du témoin. On s'attendait que l'attitude, la voix, le ton, l'accent de Mathilde, en qui les défenseurs de Verlaine se sont toujours ingénies à nous représenter une sottise, une pécote, affaiblissent sa cause et renforçassent par conséquent celle de Verlaine. Mon impression personnelle est différente. Je ne trouve pas du tout que ces Mémoires soient d'une sottise. J'ai peine à croire qu'une sottise, à qui Verlaine eût laissé d'aussi désagréables souvenirs conjugués, aurait écrit ce récit modéré, tranquille, où ne perce aucune rancune, où la bêtise ne grimace jamais. J'irai plus loin : je ne comprends pas comment M. Porché a pu voir dans ce texte de l'enfantillage, de l'infantilisme, comme il dit [...]. Je me demande si M. Porché n'a pas été suggestionné par l'âge (dix-sept ans !) que Mathilde avait quand elle épousa Verlaine. Je me demande s'il ne s'est pas fait d'après cet âge une certaine idée d'elle qui pèse sur son jugement. [...]. Mathilde Mauté me paraît s'être tirée d'affaire de façon assez remarquable. Sa tâche n'était pas facile. Il s'agissait de plaider sa propre cause contre Verlaine, contre Edmond Lepelletier. Incontestablement elle l'a gagnée (Billy, 1935: 5).

Considerando lo expuesto hasta aquí, es evidente que muchos de los impedimentos que Mathilde encontró para la publicación de su texto se vinculan a factores extratextuales; a circunstancias perjudiciales provenientes de un mercado editorial conducido, en la mayoría de los casos, por hombres interesados en velar por sus intereses, del tipo que estos fueran. Por lo tanto, ella ocupa una posición de desventaja al mismo tiempo que su libro incomoda a aquel sector. Posición desfavorable que es posible sintetizar desde tres ópticas, a saber: Mathilde es mujer, no es poeta y fue la «tercera en discordia» dentro del drama Rimbaud-Verlaine. Sin embargo, el mismo intento por reducir el testimonio de esta mujer genera exactamente lo contrario: su atracción. En otras palabras: el hecho de que se crea que su texto pueda poner en jaque la figura de autor de Verlaine le adjudica un poder indiscutible.

5. *Intentio auctoris*

La fama de Verlaine, en el ocaso de su vida, crecía tanto como la pobreza en la que estaba inmerso. Si bien, desde cierta perspectiva, es innegable aquello que remarca Billy sobre la dificultad de la tarea de Mauté: erigir una narración en contra del poeta y de quienes lo defendían a ultranza; bien mirado, creemos que los verdaderos contrincantes en esta historia no son, como a primera vista podría parecer, Mathilde Mauté y

Paul Verlaine. A pesar de las escenas atroces que ella nos narra con el poeta²⁰, nunca escribe para desmerecer su obra, al contrario. Cuando renuncia a su publicación deja bien en claro que la obra de Verlaine es demasiado extensa y bella como para que se ocupen de otros aspectos que no sean la obra misma (tal como fue citado).

En cuanto a las acusaciones de ser un relato rencoroso e iracundo, no solo es incorrecto y fácilmente verificable; sino que, a la inversa, lo que captura la atención lectora es cómo Mathilde Mauté justifica, en la mayoría de los casos, el actuar del poeta. Llegando al extremo de culpar a Rimbaud por la caída en desgracia de su marido. En este sentido, es oportuna la observación de Billy (1935: 5):

On sait que la thèse essentielle de Mathilde consiste à rejeter sur Rimbaud la responsabilité des égarements où, physiquement et moralement, sombre Verlaine. Thèse insoutenable, mais elle fait honneur à la sensibilité, à la délicatesse d'une amoureuse incapable de consentir que l'homme de son cœur ait été méchant de nature. Elle reconnaît qu'il buvait avant de la connaître ; le reste, à l'en croire, fut le fait du seul Rimbaud.

Comentario en línea con la cita con la que abríamos el artículo. Asimismo, es cierto que en mucha de la correspondencia de Verlaine (sobre todo la que mantiene con Lepelletier), él manifiesta su disconformidad con el actuar de su exesposa. Específicamente, la acusa de haberlo abandonado y de no dejarle ver a su hijo. A continuación, algunos extractos de sus cartas a Lepelletier:

Mon cher ami, tu es certainement au courant de toute cette affaire, car il paraît que ma femme, – après m'avoir écrit lettres illogiques sur lettres insensées, rentre enfin dans sa vraie nature qui est pratique et bavarde... à l'excès. [...]. Je désire ardemment que ma femme revienne à moi, certes, et c'est même le seul espoir qui me soutienne encore (Verlaine, 1983: 37-39).

[...] Plus triste encore de cet abandon de moi par ma femme, en faveur d'un tel beau-père (Verlaine, 1983: 53).

Je te raconterai un autre jour mon entrevue à Bruxelles avec ma femme ; jamais la sottise unie à la fausseté n'a atteint ce degré. [...]. Mon cas avec Rimbaud est également très curieux, – également et légalement. Je nous analyserai aussi dans ce livre très prochain – et rira bien qui rira le dernier ! (Verlaine, 1983: 64-65).

À propos, il paraît que ma femme se rigole chez eux, tous les mercredis. Cependant ma mère a été en très grand danger : érysipèle, et mon fils continue d'être le petit captif des Mauté (Verlaine, 1983: 81).

²⁰ Hoy en día, podemos considerar el relato de Mathilde Mauté como un testimonio de violencia de género.

En general, en la correspondencia a su amigo, se percibe la ambivalencia de Verlaine para con Mathilde; no debemos olvidar que estas cartas, a diferencia del escrito de Mauté, son contemporáneas a los hechos. Verlaine, incluso, le llega a pedir a Victor Hugo²¹ que interfiera en su favor, quien le contesta «Mon pauvre poète, je verrai votre charmante femme et lui parlerai en votre faveur au nom de votre tout petit garçon. Courage et revenez au vrai» (Mauté, 2021: 175).

Como señalamos en la introducción, la última vez que la pareja se ve es en Bruselas cuando Mathilde esgrime su última carta de reconciliación. Verlaine no acepta regresar e, incluso, le envía las siguientes líneas:

Misérable fée carotte, princesse souris, punaise qu'attendent les deux doigts et le pot, vous m'avez fait tout, vous avez peut-être tué le cœur de mon ami ; je rejoins Rimbaud, s'il veut encore de moi après cette trahison que vous m'avez fait faire (Mauté, 2021: 170).

Aun considerando esto último, persistimos en la idea según la cual Mathilde no escribe en contra de la obra de su exmarido; ni directamente contra él. En parte, porque el momento de escritura se sitúa casi cuarenta años después de los hechos y en el escrito se percibe un sosiego producto del paso del tiempo. Por otro lado, ella misma así lo consigna en el prefacio: desea rectificar su imagen y la de su familia (especialmente la de su padre²²), vituperada en exceso «après la mort de Verlaine» (Mauté, 2021: 29). La vida de excesos que llevaba Verlaine no era ningún misterio; resulta ingenuo vedar un escrito por temor a empañar una imagen que ya estaba suficientemente construida. Es más, Mathilde explica que con su abogado querían evitar a toda costa el escándalo y la atención de los periodistas; por tanto, el pedido de separación de cuerpo y bienes (cuando aún no existía la ley de divorcio) fundamentaba lo siguiente:

[...] mon avocat se contenta de dire que sa cliente avait été victime de violences de la part de son mari et, de plus, abandonnée par lui, il ne fut nullement question des propos scabreux dont il avait été l'objet de la part de certains de ses camarades (Mauté, 2021: 176).

No obstante, no ignoramos que al relatar las escenas de violencia contra Mauté la figura de Verlaine podía cambiar de valor. Basta con revisar el capítulo VI: «Depuis l'arrivée de Rimbaud à Paris jusqu'au départ de Verlaine avec Rimbaud» para hacernos una idea de la violencia física, psicológica y simbólica que Verlaine ejercía contra Mauté:

²¹ La familia Hugo tenía vinculación con el matrimonio. En lo que respecta a su separación, Mathilde escribe: «Victor Hugo déclare que j'avais fait plus que mon devoir, qu'il me recevrait toujours avec plaisir et que jamais je ne rencontrerais Verlaine chez lui» (Mauté, 1992: 175).

²² En efecto, Verlaine siempre guardó un aprecio por la madre de Mathilde, no así por su padre, lo cual se plasma con claridad en su correspondencia.

L'idée fixe de Verlaine était de mettre le feu à une armoire dans laquelle mon père mettait ses munitions de chasse [...]. Il espérait, disait-il, faire sauter la maison, et moi avec. [...]. Certes, Verlaine aurait pu me tuer, je ne me serais pas défendue ; mais j'ai dû la vie à la brave femme qui me soignait. [...]. Ordinairement, il m'injurait à voix basse, mais je ne lui répondais jamais rien ; parfois il me frappait et je ne me défendais pas non plus [...]. Un jour il me dit : Je vais te brûler les cheveux [...] il est certain que, d'octobre à janvier, ma vie a été menacée presque chaque jour (Mauté, 2021: 145-152).

Los agravios *in crescendo* conforman el escenario para el último episodio antes de la separación:

Quoique cette observation fût faite avec beaucoup de calme, elle eut le don d'exaspérer mon mari qui bondit sur moi et, saisissant notre petit Georges, qui avait trois mois, le jeta brutalement contre le mur. Par un hasard providentiel, ce furent les pieds de l'enfant, protégés par l'épaisseur du maillot, qui frappèrent le mur, et il retomba sur le lit, fortement secoué [...]. Il aurait pu être tué, et ma frayeur fut si grande que je poussai un cri déchirant, qui fut entendu de mes parents [...]. Quel triste spectacle les attendait ! Paul, que mon cri avait rendu plus furieux encore, m'avait renversée sur le lit et, à genoux sur ma poitrine, me serrait le cou de toutes ses forces. Déjà, je ne pouvais plus respirer, lorsque mon père entre et, d'une brusque secousse, empoigna son gendre et le remit sur ses pieds. Verlaine, un moment effaré, ouvrit la porte et, dégringolant l'escalier, sortit de la maison (Mauté, 2021 :153).

A pesar de la gravedad y brutalidad de estos hechos, el relato construido por Mauté no busca que estos sean los ejes vertebradores de su autobiografía, al contrario, ella exhorta a volver a la obra literaria del poeta.

Resulta esencial, entonces, comprender que la autora se construye discursivamente para erigir su verdad acerca de los hechos; mediante esta reivindicación personal ella se crea una identidad que, a nuestro juicio, desea legar a la posteridad (de aquí la insistencia en que su obra se publique *post mortem*). De este modo, creemos que el valor de su gesto radica en la astucia de tomar los discursos difamadores para elaborarlos, refutarlos y dar con una nueva subjetividad nacida del propio discurso. Esto genera ese tono, el acento, la voz y la actitud de testigo que señalaba Billy.

Pakenham, por su parte, sostiene que el valor de estas memorias no está en su estilo. En efecto, resalta que es por el valor testimonial que este texto se destaca:

Outre le drame bourgeois d'un ménage brisé (le divorce ne fut réintroduit qu'en 1885), drame tout à fait banal en soi si l'un des protagonistes n'avait été un poète de génie, il y a la personna-

lité de Mathilde qui retient notre attention. Epouse d'un des plus grands poètes français, mêlée a un scandale hors de commun pour l'époque, elle nos offre à travers son snobisme, allié a une grande naïveté, un bel exemple d'une certaine bourgeoisie dans la seconde moitié du XIX^e siècle (Pakenham, 2021: 9-10).

Así, Pakenham enfoca la atención en la autora, pero en tanto que voz testimonial de una época. Esta perspectiva, si bien absolutamente válida, sigue sin examinar la realidad textual de las memorias. Sí resulta destacable la relectura que efectúa este autor en relación con el sentido por la pregunta sobre la verdad de los hechos relatados. Él enumera las inexactitudes u omisiones de Mathilde, por ejemplo: equivocaciones en fechas, en lugares, en los testigos de casamiento de su hermano y sobre su edad misma. Este último aspecto es hondamente resaltado por Porché, quien acusa a la autora de rejuvenecerse. Pakenham, al respecto, afirma que: «Elle se rajeunit donc de cinq ou six ans, mais combien de femmes ne se rajeunissent-elles pas?» (Pakenham, 2021: 17). Justificación algo inconsistente pero que apunta, en definitiva, a la cuestión acertada sobre la ficcionalidad existente en las autobiografías. Incluso, el crítico concluye: «Toutefois, dans l'ensemble, Mathilde dit la vérité» (Pakenham, 2021: 19). O, al menos, su verdad. Aunque, más bien, lejos está de interesarnos ubicar este testimonio bajo el cariz de la verdad o la falsedad. Considerando el aspecto especular²³ de un relato testimonial, acordamos con Bajtín cuando explica que «casi siempre nosotros tomamos una pose ante el espejo, adoptando una u otra expresión que nos parezca adecuada y deseable» (Bajtín, 1999: 37). En este sentido, Bajtín (1999) esclareció este asunto ya desde *Estética de la creación verbal*. No solo no es posible que un autor efectúe una autobiografía «certera»; sino que, al contrario, durante el proceso de objetivación demandado por este tipo de escritura es preciso contar con las voces de los otros que apuntan a aspectos que el *yo*, por su propia constitución, no puede dilucidar de sí mismo: «Una parte importante de mi biografía la conozco por las palabras ajenas de mis prójimos y siempre con una tonalidad emocional determinada» (Bajtín, 1999: 136). Los otros tienen un excedente de visión respecto de ese yo (Bajtín, 1999: 28-29). Una autobiografía no responde a la pregunta *quién soy* sino que está más próxima a la cuestión de *cómo me estoy representando* (Bajtín, 1999: 134). Así, adoptando la óptica de este crítico, consideramos tanto a la autora Mauté como a la representación que ella hace de sí (podríamos decir, el personaje de sus memorias) como un *momento* de la narración. Estas dos instancias –la escritora y su personaje– a veces coinciden y, otras veces, no tanto. Por ende, cuando aludimos a la creación de una nueva subjetividad en Mauté a partir del texto, nos referimos a un posible fin extra-literario de la autobiografía: «Un valor biográfico no sólo puede organizar una narración sobre la vida del otro sino que también ordena la vivencia de la vida misma y la narración de la propia vida de uno; este valor

²³ Es decir, a la intención de un autor, en su autobiografía, de *reflejarse* en el texto, como si este fuera un espejo de su *yo*.

puede ser la forma de comprensión, visión y expresión de la vida propia» (Bajtín, 1999: 134). La autora forja un nuevo espacio textual –su autobiografía– que le habilita nuevas formas de ser atípicas para las mujeres de esa época. En este sentido, acordamos, una vez más, con Bajtín cuando explica que «el acto estético origina el ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo» (Bajtín, 1999: 167). Con esta operación escrituraria, Mauté reconfigura –aunque sea por primera y única vez– el valor habitual dado a las mujeres dentro del mundo literario de entonces. En cuanto al plano individual y reivindicativo, ella consigue ampliar y explorar modos de ser alternativos a los que le conferían sus detractores, quienes solo podían concebirla en tanto que persona «satélite» de Verlaine. Así, como ahondaremos en el siguiente apartado, ella logra *decir* sus deseos y *darse* un nombre más allá del poeta. La insistencia en publicar su obra *post mortem*, en este sentido, expresa un deseo de dar a conocer su vida y, por consiguiente, habla de una mujer que, escribiendo, halló un modo singular y propio de significar su narrativa vital.

Umberto Eco, por su parte, en *Los límites de la interpretación* refiere tres tipos de intenciones alrededor de un texto. Tomando el enfoque interpretativo, postula una «tricotomía entre interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris*, interpretación como búsqueda de la *intentio operis* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*» (Eco, 1992: 29). En este sentido, vinculada a esta última *intentio* se halla la estética de la recepción que:

[...] se apropia del principio hermenéutico de que la obra se enriquece a lo largo de los siglos con las interpretaciones que se dan de ella, tiene presente la relación entre efecto social de la obra y horizonte de expectativa de los destinatarios históricamente situados, pero no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas con respecto a una hipótesis sobre la naturaleza de la *intentio* profunda del texto. De igual modo, una semiótica de la interpretación (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por constituir, y por tanto, busca también en la *intentio operis* el criterio para evaluar las manifestaciones de la *intentio lectoris* (Eco, 1992: 32).

Así, Eco (1992: 40) arroja la siguiente definición de *intentio operis*: «En el *De Doctrina Christiana* decía Agustín que si una interpretación parece plausible en un determinado punto de un texto, sólo puede ser aceptada si es confirmada –o al menos, si no es puesta en tela de juicio– por otro punto del texto. Esto es lo que entiendo por *intentio operis*». Por supuesto, esto no equivale a decir que sobre un texto solo es posible identificar una única y verdadera interpretación. Sucede que el lector realiza conjeturas sobre las posibles intenciones de la obra; a posteriori, ellas deben ser cotejadas dentro de la totalidad del texto, de manera que sea posible descartar aquellas hipótesis que no encuentran sustento a lo largo de la lectura. Así, la intención del autor y la de la obra

coinciden en tanto que el «autor (modelo) y obra (como coherencia del texto) son el punto virtual al que apunta la conjetura» (Eco, 1992: 41). Finalmente, Eco concluye en que el texto no es el parámetro para verificar la coherencia de una interpretación; al contrario, es la interpretación la que construye al objeto-texto para convalidarse ella misma (Eco, 1992: 41).

En *Interpretación y sobreinterpretación* (1997), el crítico insiste en conservar la dialéctica existente entre *intentio operis* e *intentio lectoris*; aunque esta última puede resultar huidiza debido a que no se halla en la superficie textual. Solo cabría hablar de una intención textual en la medida en que es un resultado de la conjetura que esboza el lector. Estas conjeturas, evidentemente, varían en función no sólo del tipo de lector, sino de la distancia entre este y la obra. Estas hipótesis cambian si se trata de un lector contemporáneo al texto o de uno diferido en el tiempo. De ninguna manera esta idea peca de esencialista; no hay, pues, *una* intención de la obra ni del autor. Quizás, la riqueza de un texto resida en su capacidad de crear, si no infinitas, al menos, abundantes conjeturas a través del tiempo. De modo que sobre las memorias de Mathilde se han hecho conjeturas casi exclusivamente contemporáneas a su publicación e, incluso, algunas de ellas se esbozaron antes de su publicación, vale decir, en vida de Mathilde²⁴; tal es el caso de aquellos que manifestaban que el texto desmoronaría las figuras de autor de los poetas y amantes.

Al referirnos a la *intentio auctoris*, coincidimos con Eco (1997) en que carece de sentido preguntarse por la «verdadera» intención de, por ejemplo, Mathilde Mauté en tanto que autora empírica. Por ende, para hacer un análisis oportuno de la obra, debemos considerar a Mathilde Mauté como autora surgida de su propia trama textual²⁵.

Lo que ha sucedido con *Mémoires de ma vie* puede explicarse a través de la distinción que establece Eco entre «interpretar un texto y usar un texto» (Eco, 1992: 82). La mayoría de los receptores contemporáneos al mismo, lo han utilizado para justificar y validar sus propias conjeturas que lejos estaban de relacionarse con la realidad textual. Al presente, creemos que para interpretar esta autobiografía se debe «respetar su trasfondo cultural y lingüístico» (Eco, 1997: 82) puesto que, como sostiene este crítico:

[...] de tener una moraleja es que la vida privada de los autores empíricos es en cierto sentido más insondable que sus textos. Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua texto* sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos (Eco, 1997:103).

²⁴ Sobra aclarar que difícilmente puedan recibir el nombre de hipótesis y conjeturas, dado que no están sustentadas en una lectura del texto; más bien, resultan opiniones o prejuicios pobremente fundamentados.

²⁵ En este sentido, coincidimos con las teorizaciones posestructuralistas de la autobiografía.

6. Mauté: una voz disidente

Hasta aquí nos movimos rozando la cuestión de género; es decir, del hecho de que Mathilde es mujer y del porqué la suerte de este manuscrito se ve afectada por esta condición. Comenzaremos por valernos de las conceptualizaciones de Josefina Ludmer en su texto «Las tretas del débil» (1985). Ella ubica dos espacios en donde es posible enmarcar los discursos femeninos, a saber: el lugar común y el lugar específico. Creemos que este último nos concierne particularmente en el presente caso. Así, considerando el lugar específico que ocupa Mauté, podremos examinar «la relación entre este espacio que esta mujer se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro» (Ludmer, 1985: 47). Ya mencionamos el reducido lugar que ella consigue dentro de las dinámicas editoriales, dinámicas pautadas por los dueños (el masculino es oportuno) de ese espacio público que es la publicación de libros. Las palabras de los otros –ejemplo ilustre nos lo da Porché– continúan empujando a la autora hacia espacios liminares en términos normativos. Por lo tanto, Mathilde se desenvuelve (involuntaria y obligadamente) en un espacio separado respecto de la norma, en otros términos, disidente²⁶. ¿De qué disiente, entonces? Disiente de los intereses de aquellos otros que pertenecen a la norma ya sea porque son hombres, porque son voces autorizadas dentro del mundo literario y/o porque desempeñan un lugar de poder (editorial). Asimismo, si la voz del poeta Verlaine es la consagrada (recuérdese que él murió en 1896 y su fama *post mortem* no hizo más que aumentar), cualquier surgimiento de discurso alternativo a su figura de autor, será reducido; aún en pleno desconocimiento de la obra en sí. Por otra parte, el mismo deseo de Mathilde de escribirse es disidente. Ella no tuvo temor de dejar «al descubierto su deseo de ejercer el poder de la autointerpretación autobiográfica» (espacio que estaba reservado para los hombres) así como tampoco manifestar su voluntad de publicación, de insertarse en un circuito público, retomando las ideas de Sidonie Smith (1991: 96). Así, «tales mujeres se acercan al territorio autobiográfico desde su posición de hablantes en los márgenes del discurso» (Smith, 1991: 96).

Ahora bien, ¿qué lugar se da la autora? En otras palabras: ¿qué espacios específicos ella se habilita? Ludmer (1985: 48) explica que Sor Juana, en su respuesta a Sor Filotea de la Cruz²⁷, demuestra que saber y decir «constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo»; así, pues, Juana dice que no sabe decir frente a un otro superior, en este caso el obispo; lo que conduce al silencio. Sin embargo, un sector de esta respuesta ha sido tomado como

²⁶ Del latín *dissidens*, *dissidentis*, participio presente del verbo *dissidere*; en donde *dis* implica ‘separación, divergencia’ y *sidere*, ‘sentarse’: «se tenir à l’écart de; siéger dans un parti opposé; être en dissidence, différer d’avis; et simplement être différent» (Ernout y Meillet, 2001: 610).

²⁷ Carta que estaba, en realidad, dirigida al obispo de Puebla, a modo de agradecimiento por haberle publicado su polémica *Carta atenagórica*. Aquí, una vez más, la decisión de publicación recae en manos masculinas en apariencia más «expertas» en términos editoriales.

la autobiografía de Juana. Y es precisamente en esa zona, sostiene Ludmer (1985: 49), en donde ella se habilita otro espacio textual:

[...] el propio, despojado de retórica, y donde escribe lo que no dice en las otras zonas. Su historia, que ella narra como historia de su pasión de conocimiento, aparece para nosotros como una típica autobiografía popular o de marginales: un relato de las prácticas de resistencia frente al poder. (Observemos, además: un género menor, la autobiografía, en el interior de otro, la carta).

Quisiéramos retener esta idea: el binomio saber y decir no es tolerable cuando coincide en el interior de una mujer pues conllevará algún tipo de castigo. Está a la vista el que le fue asignado a Mathilde: la imposibilidad al acceso público del mundo editorial, al menos, en vida. Siguiendo con la idea de Ludmer (1985), aquella resistencia que menciona se yergue, por lo tanto, como una práctica opositora al poder. Incluso, en este caso, más allá de la intención explícita que Mathilde pudiera tener. Y si Juana concluye que publicar es el «punto más alto del decir» (Ludmer, 1985: 50) y decide no hacerlo (o, más bien, deja que el obispo lo haga); aquí, se decide lo contrario, pues, Mauté advierte que su texto adquirirá valor solo por la vía de la publicación.

Por lo antedicho es que adquiere un carácter simbólico y potente la ayuda de dos mujeres que, desde cierta perspectiva, contribuyeron a que el texto, primero, tenga vida y, luego, alcance la esfera pública. En el primer término, nos referimos a Louise Michel, en cuya casa Mathilde finalizó la escritura. En segundo lugar, a la hija de su segundo esposo quien queda como heredera: Augusta Delporte. Resulta clave su intervención y su disputa legal con Flammarion para que el manuscrito sea editado.

Ahora bien, Ludmer (1985: 51) resalta el gesto del superior «que consiste en dar la palabra al subalterno»; gesto que se reproduce, asimismo, en este caso en tanto que el acto habilitador proviene del superior: los editores. En efecto, Porché y el editor de Flammarion deciden publicar el texto íntegro (claro está: para evitar que el conflicto judicial escale) y, en el reverso de esta decisión, está grabada la diferencia de poderes, vale decir, la jerarquización de los espacios específicos. En otros términos, es como si aceptaran editarlo a condición de subrayar el espacio inferior y subalterno de la autora (lo que queda plasmado en el prefacio de Porché). «La publicación de la palabra del débil», tal como dice Ludmer; así «el débil debe aceptar el proyecto del superior» (Ludmer, 1985: 51). Justamente, Mathilde, cuando cree haber conseguido un editor no hace más que deshacerse en agradecimientos como si de un favor se tratase. E, incluso, añade: «En ce qui concerne les retouches je me fie entièrement à vous et à celui qui veut bien les faire, je suis à sa disposition s'il a besoin de détails ou explications» (Mauté, 2021: 23). Vinculado a este aspecto, hubo un denodado énfasis en los errores gramaticales de

Mathilde²⁸; por parte de Verlaine (véase la «Dédicace» de *Parallèlement*²⁹) y de Porché. Sin duda este señalamiento establece, una vez más, un reordenamiento jerárquico: frente a aquellos que saben (en este caso, de gramática, de escritura), se encuentra la voz del débil que no sabe. Esto sucede, en palabras de Sidonie Smith (1991: 94), porque el hombre tiene «la autoridad del logos»³⁰. Porché (1935: 33), en su prólogo, afirma incluso que cuando Verlaine se queda sin argumentos para incriminar a su esposa, «il passe aux injures, c'est-à-dire a la rhétorique». El dominio del lenguaje cae, así, del lado masculino.

En el gesto de Juana, continúa Ludmer, se halla su treta del débil. Pues en este gesto se concentra la aceptación del lugar subalterno al tiempo que se explicita que sí, efectivamente, se sabe, a pesar de decir lo contrario. Esta treta, entonces, combina «como toda táctica de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración» (Ludmer, 1985: 51-52). Así es como Juana se circunscribe a la esfera privada, espacio por antonomasia asignado a las mujeres. Sin embargo, Ludmer (1985) descubre otra astucia en esta elección de la esfera privada. La táctica consiste en que, desde este lugar aceptado, se cambia el sentido, es decir, el valor de ese espacio:

Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber. [...]. Ahora se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límite entre lo literario y lo no literario, llamados también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisolubles de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas,

²⁸ Léase Pakenham (2021 : 24).

²⁹ « [...] Mes fautes de goût, mais non de grammaire / Au rebours de tes chères lettres bêtes ? [...] » (Verlaine, 1889: 1)

³⁰ El contexto dentro del cual esta autora lo afirma está vinculado al imperativo patriarcal que indica que en los varones «el mundo doméstico se relega, en favor de las aventuras de la vida pública y la autoridad del logos» (Smith, 1991: 94).

desaparecen como personal, privado y cotidiano: ése es uno de los resultados posibles de las tretas del débil (Ludmer, 1985: 53).

Se trata de aceptar el sitio que viene dado por los otros y desde allí cambiar el tono, el calibre, la polaridad de ese lugar que, en apariencia, está sellado por la falta de poder; en definitiva: reinterpretarlo. Mathilde Mauté, sin alejarse del lugar de exesposa de, territorializa o anexa nuevos espacios de manera que esa esfera privada «estrictamente femenina», se expande. Esta «práctica de traslado y transformación» le otorga un valor incalculable a los textos de esta índole. De manera que los llamados «géneros menores» o «de la realidad», tal como explica Ludmer (1985), se erigen como escenarios privilegiados para efectuar aquella operación de transformación de valores puesto que, en apariencia, no tendrían la potencia para incidir en la realidad. En este sentido, hay una revalorización de estos tipos discursivos que favorece a las mujeres, puesto que ellas –al utilizarlos– logran participar en los reinos que, por haber sido colocados en la esfera pública, *a priori*, le estaban vedados.

Mencionamos ya algunos de los motivos por los cuales el texto de Mauté puede interpretarse como disidente. Asimismo, reflexionamos acerca de que la insistente interdicción del texto no hace más que demostrar la potencia del mismo. En esta misma línea, Sidonie Smith (1991: 94) afirma que, a pesar de la «eficiencia con que la cultura patriarcal ha intentado suprimirla», las mujeres conservan una subjetividad propia. De modo que cuando se examina la naturaleza de esa voluntad de supresión coincidimos con las conclusiones de esta autora:

La presión que ejerce el discurso androcéntrico, incluida la misma autobiografía, para reprimir lo femenino y suprimir la voz de la mujer, pone de manifiesta un miedo y una desconfianza profundos hacia el poder de esta, el cual, reprimido y suprimido, sigue cuestionando las cómodas afirmaciones del control masculino; porque la mujer ha hablado, “robando” el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre (Smith, 1991: 94).

Mathilde Mauté, como mujer que escribe, es acusada de robar o utilizar un dominio masculino: el logos, la palabra. Lo que resulta agravante, en su caso, es que la palabra era el dominio por excelencia de su exmarido; quien, junto con otros colegas (Lepelletier, por ejemplo), se habían encargado de representarla. La voluntad de querer representarse a sí misma, por lo tanto, incomoda debido a que no era una opción habilitada para ella. A las mujeres se les ha quitado la potestad, por eso, su lugar debe ser el del no saber o el silencio: «La mujer ha permanecido culturalmente silenciada, se le ha negado autoridad, y, lo que es más grave, la autoridad de nombrar sus propios deseos y nombrarse a sí misma» (Smith, 1991: 98). Así, la deshabilitación de su discurso toma la forma o encuentra una vía de concreción mediante la negativa a la publicación. Por

tanto, más allá de las intenciones de la autora o, más bien, al margen de ellas, el texto se erige como disidente:

No importa el nivel de compromiso que la autobiógrafa asume en su esfuerzo por autorrepresentarse: el mismo acto de asumir el poder de autoexponerse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo. Al robar palabras del lenguaje, la mujer se conoce y se nombra, apropiándose del poder de autocreación que la cultura patriarcal ha depositado históricamente en las plumas de los hombres (Smith, 1991: 95).

El deseo transgresivo de escribir y de publicar que descubre a Mauté es el que le habilita nuevos espacios específicos para transcurrir; es el que le permite darse un nombre, es decir, singularizar su experiencia y, siguiendo a Smith, «autocrearse» textualmente.

Mauté escribe para rectificar la imagen que le han creado luego de la muerte de su exesposo. Como ya mencionamos, ella sabe que es menester lograr la publicación en tanto que su representación solo volverá a su verdad en tanto que haya un público que así lo asevere, que así lo constate. Por tanto, es consciente de que «tiene en sus manos su reputación» (Smith, 1991: 98). Es cierto que ella, en la carta a un posible editor, afirma que quiere una treintena de ejemplares para parientes y amigos y que la animadversión de su hijo respecto de su escrito la decide a suspender la publicación. No hay que olvidar que la incursión en estos «géneros menores» estaba posibilitada para las mujeres en tanto que no manifestara voluntad de publicación:

Como la escritura de cartas, la escritura autobiográfica podía permanecer a nivel privado, orientada a la familia, y ser, por lo tanto, una forma de actividad literaria igualmente aceptable para las mujeres, puesto que se la consideraba convencionalmente femenina; por supuesto, siempre que la obra en sí no se publicara ni intentara entrar en circulación (Smith, 1991: 104).

Sin embargo, es claro que su insistencia en la publicación *post mortem* o, específicamente, luego de la muerte de Georges Verlaine responde a una voluntad de circulación pública. Solo de esta manera ella podría potencialmente reparar su imagen: «la mujer que desee escribir autobiografía debe, o defender su reputación de mujer buena, o arriesgarse a perder su reputación intemporal» (Smith, 1991: 102). Existe, empero, una paradoja en este aspecto. La autora tiene la voluntad de aproximarse a la esfera pública mediante la publicación de un escrito que solo cumple su finalidad si existen, en efecto, lectores. Ahora bien, ¿qué lectores potenciales podían existir para un texto de esta naturaleza en una cultura que barría a las mujeres hacia el recinto de la esfera privada? Los lectores de Mauté fueron, en su mayoría, los mismos lectores, admiradores o estudiosos de Verlaine. En este sentido, tal como señala Carolyn Heilbrun

(1991: 109), las mujeres «carecían de lectores simpatizantes, al menos de lectores fácilmente identificables, y las mujeres eran inevitablemente “otras” frente a esa “comunidad de seres humanos” a la que Olney y todo el mundo denominan simplemente “los hombres”».

En suma, dentro de estas circunstancias, las resonancias que el texto tuvo en su época, las polémicas opiniones de los defensores de Verlaine y de Rimbaud y, sobre todo, el hecho de lograr la publicación íntegra (y póstuma) solo dentro de una edición que no hizo más que desautorizarla, es el precio que Mathilde Mauté tuvo que pagar, como mujer, para dejar una lábil huella en las esferas literarias de la época.

7. Ideas a modo de conclusión

La intención ha sido trazar un marco de lectura y circunscribir un abordaje posible para *Mémoires de ma vie*. Tratándose de un texto cuya primera edición fue limitada, los estudios al respecto aún son incipientes.

Como ha quedado ilustrado, se trata de un texto que, por sus características intrínsecas, aporta nuevas ideas en torno de la autobiografía femenina del siglo XIX, por un lado, y en tanto que su autora constituye un caso particularísimo dentro del mundo de las letras. El escrito posibilita una lectura de género que, en efecto, se vuelve ineludible. Lo esencial, creemos, es no reincidir en los mismos prejuicios de la mayoría de los lectores contemporáneos al texto; no se trata de fomentar el desprestigio de un autor; sino de poder ubicar en el centro del escenario a la autora misma; ya no como exesposa de.

En términos autobiográficos, lo interesante es reconocer el efecto textual que, como hemos dicho, produce y culmina con la subjetividad de la autora. De tal manera, es ella misma la que se gesta para la posteridad. Su *performance* consiste en legar una representación de sí que ha surgido de manera contestataria a partir de la reelaboración de los discursos (masculinos) que querían representarla como una *femme-enfant* o, en palabras de Porché (1935: 33): «Ce pauvre petit bout de femme». A este respecto, no caben dudas de que la infantilización de la autora –al margen de su edad real– es la estrategia de sus detractores para desautorizarla reduciéndola a una minoría de edad perpetua.

Las autobiografías de mujeres no abundaban en la época debido a una razón muy clara: la voluntad de realizar un autoexamen implica el reconocimiento de una singularidad; lo cual le estaba vedado a las mujeres, quienes habían internalizado que, aunque tuvieran deseo de escribir, su vida no era un contenido posible; «La mujer carece de la “identidad autobiográfica” que posee el hombre. Desde este punto de vista, carece de una historia “pública” que contar» (Smith, 1991: 99). Por eso, tal como explica esta autora, algunas mujeres escribían cartas, diarios o, incluso, biografías de sus maridos (Smith, 1991). Así, ellas no podían pensarse en términos de sujeto para sí

mismas; es decir, la reflexión sobre el propio *yo* era una actividad masculina. En este sentido, la osadía de la autora es remarcable.

Hemos dicho que el costo que esta autora tuvo que pagar para ser publicada es, precisamente, haberlo conseguido *post mortem* en una edición al cuidado de un crítico más sensacionalista que sensato. Pakenham (2021), por su parte, abre su estudio introductorio refiriendo que es a Lepelletier a quien le debemos *Mémoires de ma vie*, puesto que a Mauté le adviene la idea de escritura, en un primer momento, como respuesta a *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre* (1907) –aunque el texto, finalmente, no se reduciría a eso–. Creemos, de todas maneras, que, así como las condiciones de publicación estaban obturadas, también fueron estas mismas condiciones las que hicieron que entre en ebullición el deseo de escritura de Mathilde. De manera que la trama contextual fue castradora al tiempo que inspiradora; por tanto, no es del todo atinado o es, más bien, reduccionista adjudicar la génesis del libro a Lepelletier. En suma, lo que queda visibilizado es la complejidad de los hilos causales que existen en el reverso y anverso de la publicación de una obra literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, Mijaíl (1999 [1979]): *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo veintiuno editores. Décima edición.
- BILLY, André (1935): «Les mémoires de Mme Verlaine». *L'Œuvre*, 5. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4619793c/f1.item>.
- CHIÁPPORI, Atilio (1907). «Letras francesas: Edmond Lepelletier: Paul Verlaine». *Nosotros: revista mensual de literatura, historia, arte y filosofía*, I: 2, 101-107. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/letras-francesas>.
- ECO, Umberto (1992 [1990]): *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Rozano. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto (1997 [1992]): *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de Juan Gabriel López Guix. [Madrid], Cambridge University Press. Segunda Edición.
- ERNOUT, Alfred & Alfred MEILLET (2001 [1932]). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. París, Klincksieck. URL: <https://archive.org/details/DictionnaireEtymologiqueDeLaLangueLatine>.
- EX-MADAME PAUL VERLAINE (1935): *Mémoires de ma vie*. Edición de François Porché. París, Flammarion.
- EX-MADAME PAUL VERLAINE (2021 [1992]): *Mémoires de ma vie*. Edición de Michaël Pakenham. Ceyzérieu dans l'Ain, Champ Vallon.
- HEILBRUN, Carolyn (1991): «No-autobiografías de mujeres “privilegiadas”: Inglaterra y América del Norte». *Anthropos*, 29 [Ángel Nogueira Dobarro, ed., *La autobiografía y sus problemas teóricos*], 106-113.

- LUDMER, Josefina (1985 [1984]): «Las tretas del débil», in Patricia Elena González & Eliana Ortega (ed.), *La sartén por el mango*. Santo Domingo (República Dominicana), Ediciones El Huracán. Segunda edición, 47-54.
- MANOUVRIEZ, Abel (1933): «Autour d'un livre sur Verlaine». *Candide*, 11. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4677180q/f1>.
- MASSOL, M^e (1934): «Autour de la mémoire de Verlaine». *Candide*, 13. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46772127/f1.item>.
- SMITH, Sidonie (1991): «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Anthropos*, 29 [Ángel Nogueira Dobarro, ed., *La autobiografía y sus problemas teóricos*], 93-106.
- VANDÉREM, Fernand (1912): «Quarante ans après». *Le Figaro*, 1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k289599v.image>.
- VERLAINE, Paul (1889): *Parallèlement*. París, Léon Vanier. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k705494>.
- VERLAINE, Paul (1983): *Correspondance de Paul Verlaine I*. Ginebra, Slatkine Reprints. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4636x.image>.
- VERNE, Maurice (1914): «La mémoire du Poète». *L'Intransigeant*, París, 1. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k786981x/f1.image>.

Juegos de rol orientados a la acción para el desarrollo de la interacción oral en francés

Rajib David SORKAR GÓMEZ

Universidad del Norte

rajibsorkarg@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9942-4801>

Resumen

La presente investigación-acción tiene como objetivo determinar el efecto de tareas de juego de rol orientadas a la acción en la competencia interaccional y en las percepciones sobre esta habilidad de estudiantes de FLE. Primeramente, se diagnostica el nivel de interacción de 37 estudiantes universitarios. Los resultados llevan al diseño e implementación de una propuesta para enseñar y evaluar la competencia interaccional. Al finalizar, se realiza una evaluación para identificar el progreso y se llevan a cabo encuestas y grupos focales para descubrir las percepciones estudiantiles. Los resultados muestran una evolución positiva de la competencia interaccional, especialmente en el componente pragmático y sociolingüístico. Por otro lado, los estudiantes destacan su avance y satisfacción gracias al carácter novedoso de la intervención. **Palabras clave:** competencia interaccional, tareas, evaluación, competencia pragmática, competencia sociolingüística.

Résumé

Cette recherche-action vise à déterminer l'effet des tâches de jeu de rôle, selon l'approche actionnelle, sur la compétence interactionnelle et les perceptions des étudiants de FLE. Initialement, le niveau d'interaction de 37 étudiants universitaires est diagnostiqué. Les résultats conduisent à la conception et à la mise en œuvre d'une proposition pour enseigner et évaluer la compétence interactionnelle. Une évaluation finale est ensuite réalisée pour identifier les progrès, et des enquêtes ainsi que des groupes de discussion sont organisés pour explorer les perceptions des étudiants. Les résultats montrent une évolution positive de la compétence interactionnelle, notamment dans les composantes pragmatique et sociolinguistique. Les étudiants soulignent également leur progrès et satisfaction grâce au caractère innovant de l'intervention.

Mots clé : compétence interactionnelle, tâches, évaluation, compétence pragmatique, compétence sociolinguistique.

Abstract

The current action research aims to assess the impact of action-oriented role-playing tasks on the interactional competence and perceptions of FLE students. Initially, the

* Artículo recibido el 13/06/2024, aceptado el 28/10/2024.

interaccional proficiency of 37 university students is evaluated. Based on these findings, a pedagogical intervention is designed and implemented to enhance and evaluate interactional competence. Following its execution, an assessment is conducted to measure progress, supplemented by surveys and focus groups to uncover student perspectives. Results indicate a positive evolution in interactional competence, notably in pragmatic and sociolinguistic domains. Additionally, students express satisfaction and highlight their progress thanks to the innovative nature of the intervention.

Keywords: interactional competence, tasks, evaluation, pragmatic competence, sociolinguistic competence.

1. Introducción

En la actualidad, interactuar oralmente de manera eficaz en una lengua extranjera (a partir de ahora LE) es una necesidad imperante. Desde comienzos de siglo se le ha atribuido una importancia teórica a esta habilidad y para llegar a este punto, la didáctica ha experimentado numerosas evoluciones metodológicas. Por ejemplo, la perspectiva inicial del enfoque comunicativo ligaba la interacción verbal a intercambios transaccionales predecibles y dejaba a un lado la construcción conjunta del discurso para enfocarse en la producción individual (Salaberry y Kunitz, 2019).

Más tarde, con la publicación del Marco Común Europeo de Referencia (a partir de ahora MCER), se potencia la interacción verbal haciendo una distinción teórica entre la expresión y la interacción oral, componentes de la habilidad del habla (Consejo de Europa, 2002). Así pues, la interacción verbal se une a las famosas competencias del enfoque comunicativo, las «four skills».

Dicho esto, es imperativo mencionar la dicotomía de la noción de interacción verbal en la enseñanza. Por un lado, esta se puede percibir como medio de enseñanza al relacionarse con los intercambios entre docentes y discentes al servicio del aprendizaje, la cual ha suscitado un gran número de estudios (Bigot y Cicurel, 2005). Por otro lado, la interacción como objeto ha sufrido un descuido notable. Son muy pocos los ejemplos concretos de propuestas de enseñanza de la interacción, así como pocas las investigaciones sobre su evaluación (Salaberry y Kunitz, 2019). Precisamente, es en este punto en el que la presente investigación busca profundizar, proponiendo los juegos de rol orientados a la acción como una estrategia facilitadora del desarrollo de la interacción y de la expresión lingüística (Daif-Allah y Al-Sultan, 2023).

Los juegos de rol varían en preparación, naturaleza, tipo de interlocutor y evaluación. Además, la ansiedad ante el aprendizaje de lenguas ocurre de mayor manera con el habla (Muzakki *et al.*, 2022), sobre todo en tareas que impliquen hablar públicamente o en improvisaciones (Price, 1991). Por lo tanto, las percepciones de los educandos con respecto a los juegos de rol son valiosas para posibles adaptaciones pedagógicas que los beneficien.

En consecuencia, este estudio analiza los procesos de enseñanza y evaluación de la interacción oral a través de los juegos de rol orientados a la acción. La investigación se lleva a cabo en un curso de francés de nivel B1.1 de una universidad privada del Caribe colombiano, cuyos estudiantes son hablantes nativos de español. Durante dos semestres académicos, se propuso a 37 estudiantes una intervención que apuntó a la mejora de la interacción. La pregunta problema a la que se buscó responder es: ¿Cuál es el efecto de tareas orientadas a la acción de juego de rol en la competencia interaccional y en las percepciones sobre esta habilidad de estudiantes de francés de nivel intermedio?

A continuación, se presenta el marco teórico, el método, la discusión y conclusiones, que abordarán los cuatro objetivos específicos. Estos son, en primer lugar, identificar el nivel inicial de los estudiantes en los componentes pragmático, sociolingüístico y lingüístico de la interacción oral. En segundo lugar, implementar una intervención orientada a la acción para desarrollar los componentes pragmático y sociolingüístico de la interacción. En tercer lugar, evaluar el desarrollo de los componentes pragmático, sociolingüístico y lingüístico de la interacción al término de la intervención. En último lugar, identificar las percepciones de los estudiantes frente al desarrollo de la competencia interaccional.

2. Marco teórico

Investigaciones recientes sobre la enseñanza de la interacción oral se orientan hacia la metodología del análisis de la conversación. Waring (2019), por ejemplo, trabaja el audio y la transcripción de conversaciones. Además, propone la enseñanza de actos de habla elementales y eficaces para mantener una conversación, incluyendo una *checklist* final sobre las competencias adquiridas. De igual forma, menciona que esta práctica pedagógica se ha implementado en manuales, pero no ha ocupado un lugar importante y recurrente. Aunque su propuesta brinda ideas sobre la enseñanza de la interacción, no corrobora su eficacia por medio de tareas de producción.

Por su parte, Kunitz y Yeh (2019) implementaron una propuesta que mejoró la escucha activa y la gestión de temas de la interacción en chino. Comenzaron con el análisis de conversaciones para la identificación de actos de habla. Luego, se enfocaron en interacciones entre hablantes nativos y extranjeros para determinar problemas de interacción y sugerir estrategias de remediación. Seguidamente, propusieron actividades de sistematización y finalizaron con juegos de rol. Aunque esta propuesta produjo resultados mayormente satisfactorios, su estudio no brindaba suficiente información sobre la explotación pedagógica. Por ejemplo, faltaban detalles sobre las situaciones de juego de rol, el modo y el tiempo de preparación, los examinadores y los criterios evaluativos. Kunitz y Yeh (2019) reiteran que la enseñanza de la interacción no es común y que ha involucrado casi exclusivamente a expertos en la metodología del análisis de la conversación. Consideran entonces necesaria la formación profesoral para la creación

de material didáctico que apunte a la competencia interaccional.

2.1. Interacción oral

Kerbrat-Orecchioni (1990) indica que las interacciones orales se efectúan cuando los interlocutores ejercen una red de influencias mutuas por medio de signos de compromiso recíproco. De manera similar, Traverso (2004) sostiene que, en la interacción, cada participante es emisor y receptor de información, y la comunicación se alcanza cuando establecen acuerdos constantes sobre lo que hacen y lo que son. Finalmente, según el MCER, cada participante «actúa de forma alterna como hablante y oyente con uno o con más interlocutores para construir, conjuntamente, una conversación mediante la negociación de significados siguiendo el principio de cooperación» (Consejo de Europa, 2002: 74).

Estas definiciones permiten delinear la competencia interaccional que, según Konzett-Firth (2023), se domina cuando los hablantes de la LE logran participar en interacciones de manera adecuada. La autora menciona los dos aspectos esenciales de esta competencia que son, por un lado, los métodos para cumplir con tareas de interacción o acciones sociales y, por otro lado, el uso de recursos lingüísticos específicos.

Para presentar claramente las especificidades de las interacciones verbales, se retoman los descriptores del MCER y se detallan con la ayuda de diversos autores. El MCER añade que en las interacciones existen estrategias de discurso y de cooperación «tales como tomar el turno de palabra y cederlo, formular el tema y establecer un enfoque, proponer y evaluar soluciones, recapitular y resumir lo dicho y mediar en un conflicto» (Consejo de Europa, 2002: 75). Adicionalmente, proporciona descriptores para tres estrategias: turnos de habla, cooperación y clarificación.

Primeramente, se distinguen los turnos de palabra. Para lograr una serie exitosa de los mismos, cada hablante debe analizar el turno de su interlocutor con el fin de identificar los momentos clave de cambio de palabra y demostrar la relevancia de su participación. Así, los interlocutores deben tener en cuenta aspectos pragmáticos, lingüísticos, prosódicos y semánticos del turno en curso (Salaberry y Kunitz, 2019). Para Traverso (2004), los turnos de habla se realizan según un principio global: uno a la vez. Un turno «puede constituirse de diferentes unidades: una palabra, una frase simple o compleja, e incluso un sintagma» (Traverso, 2004: 33).

En segundo lugar, las interacciones se caracterizan por sus secuencias que son bloques «de intercambios ligados por un fuerte grado de coherencia semántica y/o pragmática» (Kerbrat-Orecchioni, 1990: 218). Tanto Traverso (2004) como Kerbrat-Orecchioni (1990) tratan las secuencias de apertura, de cuerpo y de cierre como elementos esenciales. Kerbrat-Orecchioni señala que la apertura y el cierre son secuencias fuertemente ritualizadas y estereotipadas que se prestan mejor para la generalización, es por ello por lo que es importante definir las. La apertura corresponde a «la puesta en contacto de los participantes» (Traverso, 2004: 32) que contiene los saludos, inevitables en la mayoría de los casos.

Kerbrat-Orecchioni (1990: 221) expone que estas tienen por objetivo detallar «un poco las diversas tareas que uno tiene para cumplir», «conocerse con otra persona o manifestar que la reconoce, “dar el tono”, implementar una primera pero decisiva “definición de la situación”». En efecto, el MCER (2002) menciona como estrategias de interacción el enmarcamiento de la discusión y la puesta en marcha de un modo de acercamiento.

En lo que concierne al cierre, Traverso (2004: 32) afirma que este recae sobre «el cierre de la comunicación y la separación de los participantes». Comprende deseos como «que tenga un buen día», saludos y agradecimientos principalmente al final de transacciones comerciales. Para Kerbrat-Orecchioni, el cierre tiene como objetivo organizar el fin del encuentro y determinar la manera en que los participantes van a despedirse. Se pueden encontrar manifestaciones de empatía tales como «¡no conduzcas muy rápido!», «saludos a toda la familia» (Kerbrat-Orecchioni, 1990: 223), justificaciones para la partida, compromisos mutuos de continuar la conversación tales como «nos vemos» (Kerbrat-Orecchioni, 1990: 223).

Finalmente, encontramos la negociación. Entre las estrategias de interacción del MCER (2002), se distingue la nivelación de un desacuerdo, la cooperación y la propuesta de soluciones como componentes de la negociación. Según Traverso (2004), los acuerdos constantes necesitan negociaciones para que se logren. Estas negociaciones se apoyan en proposiciones aceptadas, rechazadas y reparadas con miras a permitir un acuerdo común. Kerbrat-Orecchioni (2005) indica que estos acuerdos pueden efectuarse de manera espontánea, pero que también existen desacuerdos que se deben resolver mediante la negociación.

En cuanto a la evaluación de la interacción, Brouté (2008) afirma que los criterios de evaluación de la interacción del Consejo de Europa no son precisos porque no reflejan su complejidad, lo que resulta en un uso limitado por parte de los docentes. Propone, por lo tanto, criterios que apuntan a subsanar los problemas de comunicación, como malentendidos culturales y lagunas lingüísticas. No obstante, estos no siempre son observables y utiliza términos especializados que pueden perjudicar su comprensión. Además, deja de lado aspectos clave como las secuencias. Waring (2019) cuestiona igualmente los descriptores del Consejo de Europa indicando que son altamente descriptivos y que subestiman la competencia interaccional de niveles básicos.

2.2. Juegos de rol

Según Xu (2014), el juego de rol es ideal para abordar situaciones de comunicación auténtica y es el método más utilizado para evaluar la competencia interaccional en principiantes. En estas tareas, que pueden ser guionadas, semi-guionadas y no guionadas, los participantes deben asumir un personaje o rol dentro de una situación de comunicación provisional con otro(s) locutor(es) (Idham et al., 2022). El objetivo que se proponen es el desarrollo de la competencia comunicativa a través de los componentes pragmático, lingüístico y sociolingüístico (Debyser, 1996).

En el volumen complementario al MCER (Consejo de Europa, 2020), se explica que la competencia lingüística se asocia al uso correcto de la lengua, mientras que la pragmática se asocia a su uso en la (co)construcción del discurso. La primera evalúa la gramática, el léxico, la ortografía y la fonología, y la segunda evalúa «los principios según los cuales los mensajes: se organizan se estructuran y se ordenan («competencia discursiva»); se utilizan para realizar funciones comunicativas («competencia funcional»); se secuencian según esquemas de interacción y de transacción («competencia organizativa»))» (Consejo de Europa, 2020: 153). Finalmente, la competencia sociolingüística hace referencia al uso adecuado de la lengua en función del contexto. Por ejemplo, los marcadores lingüísticos de las relaciones sociales como las normas de cortesía, fórmulas de apertura y cierre y las diferencias de registro.

En su estudio, Xu (2014) presenta la variedad de situaciones de evaluación de los juegos de rol: entre estudiantes sin la presencia de la clase, frente a la clase y uno final entre el alumno y el evaluador. Además, observa que, para la preparación entre alumnos, se brindan entre diez y quince minutos para que «los actores decidan el contenido, construyan su diálogo e incluso preparen su discurso» (Xu, 2014: 4). Así, advierte que los participantes suelen conocer la apertura, el desarrollo y el final. La preparación por parejas se compara con la individual de la evaluación estudiante-docente. Aunque el alumno se prepara, no puede prever todos los escenarios debido a la ausencia del interlocutor, fomentando así autenticidad e improvisación.

En la ejecución de los juegos de rol entran muchos factores, como la relevancia de los temas para los objetivos de aprendizaje, la explicación del profesor sobre el lenguaje que se debe usar, la retroalimentación y el rol del profesor (Liu & Ding, 2009). A su vez, el docente debe tomar decisiones sobre la preparación, el desarrollo y la finalización de los mismos (Waluyo, 2019), por ejemplo, definir si el juego de rol se realizará con guion o de manera más improvisada. Debyser (1996) por su parte, menciona que aunque la preparación es posible, es importante que se fomente la capacidad de improvisación y de reaccionar ante lo inesperado. Además, en la evaluación debe primar la eficacia comunicativa sobre la corrección gramatical.

En contexto asiático, Waluyo (2019) implementa los juegos de rol para mejorar la competencia comunicativa en inglés. Cada secuencia de su propuesta consistía en una tarea preliminar de contenido lingüístico, en la ejecución del juego de rol con preparación en la que los discentes entregaban guiones que debían interpretar posteriormente, para finalizar con una retroalimentación. La rúbrica empleada se enfocó en los componentes lingüísticos, minimizando el pragmático de cooperación. En función de esta rúbrica, el autor declara una mejora en la competencia comunicativa.

Otro estudio valioso sobre este tema es la experiencia de Zakaria *et al.* (2019) en la que se consideraron las percepciones de los estudiantes que reaccionaron positivamente respecto a los juegos de rol. Indicaron que les habían ayudado a comunicarse, a practicar habilidades conversacionales y a tomar decisiones. El aspecto social sirvió

para mejorar su competencia interaccional, ya que señalaron progreso en la negociación, en el intercambio de ideas y en la confianza. Sin embargo, la investigación no detalla la propuesta, omitiendo las modalidades de preparación y las situaciones presentadas.

2.3. Enfoque orientado a la acción

El modelo pedagógico que rige este estudio es el enfoque orientado a la acción. En el MCER, el Consejo de Europa (2020) señala su carácter innovador al ver a los educandos como agentes sociales que utilizan la lengua como medio de comunicación. Por consiguiente, se sugiere que lo que prime en la evaluación sea la habilidad de comunicarse en la vida real. La interacción entre estudiantes y entre discentes y docentes es esencial para la co-construcción del conocimiento. Por lo tanto, en el aula debe prevalecer la colaboración.

El núcleo de este enfoque son las «tareas significativas y colaborativas en el aula, cuyo propósito principal no es la lengua misma. Si el propósito principal de una tarea no es la lengua, debe haber otro producto o resultado» (Consejo de Europa, 2020: 38). Las tareas deben ser motivadoras y reales dando preferencia a las actividades comunicativas en lugar de aquellas que implican reflexión lingüística (Robles Ávila, 2018). No obstante, el profesorado suele enfrentarse a obstáculos relacionados con los diseñadores y gestores de los currículos en la implementación de tareas (Yen, 2016).

Perrichon (2022) destaca que, en el enfoque comunicativo, los juegos de rol eran utilizados principalmente para simular situaciones de la vida real, con el fin de que los aprendientes practicara la lengua en un contexto que reflejara la sociedad exterior. La clase servía como un «espejo» de la realidad, ofreciendo un «panorama» que los estudiantes podían reproducir, pero sin necesariamente salir de los límites de la simulación. La idea era generar escenarios de comunicación que posibilitaran el empleo del idioma partiendo de determinadas interacciones sociales.

Sin embargo, en el enfoque orientado a la acción, los juegos de rol han evolucionado más allá de esta mera simulación. El acto de «interpretar un rol», en este contexto, ya no es solo un ejercicio de reproducción o imitación de la sociedad, sino que involucra al estudiante en una búsqueda de significado sobre su propio impacto en el mundo que le rodea. La enseñanza ya no es un mero reflejo de la sociedad, sino que se convierte en una preparación genuina para la vida real, poniendo énfasis en la realidad de los estudiantes dentro de un contexto cultural particular (Perrichon, 2022).

3. Método

El diseño de esta investigación es de investigación-acción puesto que pretendió entender y solucionar problemáticas de un grupo en particular ligado a un ambiente. Este diseño busca transformar la realidad implementando varias teorías y prácticas, así como actividades donde los participantes se percaten de su rol en el proceso de cambio (Hernández, Fernández y Baptista, 2014).

En este estudio participaron 37 estudiantes de dos cursos de cuarto semestre del grado universitario en Lenguas Modernas y Cultura, así como un curso conformado por estudiantes del grado en Relaciones y Negocios Internacionales. 26 participantes fueron mujeres y 11 fueron hombres con edades entre 18 a 21 años, siendo 18 la edad promedio. La implementación se llevó a cabo durante el segundo semestre del 2022 y el primer semestre de 2023¹.

Aunque los grados en los que estudiantes están inscritos implementen el mismo currículo de francés, sus objetivos son diferentes. Lenguas Modernas y Cultura, programa con mayor alumnado en este estudio, combina la formación cultural e intercultural con la educación lingüística a través de un estudio avanzado del español, del inglés y de una tercera lengua. Su objetivo es formar profesionales competentes en el desarrollo de proyectos educativos y culturales, lo que les capacita para desempeñarse en los ámbitos editorial, comunicacional, cultural y educativo.

Por otro lado, los grados en Relaciones Internacionales y Negocios Internacionales, programas con el menor número de estudiantes en esta investigación, comparten un enfoque global que resalta la interconexión entre lo local y lo global, así como su influencia en la economía, la sociedad y la política. Ambos se centran en la formación de profesionales multilingües, capacitados para enfrentar los desafíos del sistema internacional y los procesos de globalización. Los egresados de ambos programas están preparados para intervenir en la diplomacia, la cooperación internacional y el desarrollo de estrategias comerciales en un contexto global, contribuyendo a la paz y seguridad internacional.

En cuanto a los idiomas, la lengua materna de los estudiantes es el español, mientras que el aprendizaje del inglés como lengua extranjera es obligatorio. Adicionalmente, los estudiantes deben escoger un segundo idioma extranjero entre el alemán, el francés y el portugués, siendo el francés el más demandado en la universidad. El programa de enseñanza del francés consta de ocho niveles distribuidos a lo largo de semestres de 16 semanas, con una duración total de cuatro años. Al término del programa, se estima que los estudiantes alcancen un nivel intermedio de B2, tras haber completado 512 horas de instrucción. Los participantes de este estudio se encuentran en el cuarto semestre, por lo que se espera que hayan alcanzado el nivel A2 al finalizar el tercer semestre, para así comenzar el nivel B1 en el cuarto.

Para alcanzar los objetivos investigativos, se aplicaron instrumentos y técnicas de recolección de información. Inicialmente, se aplicó una evaluación diagnóstica para determinar el nivel inicial de los estudiantes en los componentes pragmático, sociolingüístico y lingüístico de la interacción. Esta prueba se basó en el modelo de la prueba de interacción del Diploma de Estudios en Lengua Francesa (DELF) en la que cada estudiante tomó al azar dos situaciones de juego de rol que debía leer rápidamente para

¹ Este estudio cumplió con los estándares éticos de la American Psychological Association (APA) en el tratamiento de datos, asegurando la confidencialidad y el consentimiento informado de los participantes.

escoger una, según su preferencia (Ver Anexo A). Luego, se les concedieron cinco minutos de preparación individual durante los cuales cada educando podía tomar notas. En el salón solo estaban evaluador y el estudiante. Previamente, se les había enviado a los educandos por correo electrónico y por WhatsApp, una tabla con los horarios.

La decisión de interactuar con examinadores en el marco del pretest, en lugar de con compañeros de nivel similar, se basa en la necesidad de preparar a los estudiantes para evaluaciones oficiales como el examen DELF, que incluye interacciones directas con examinadores. Esta modalidad brinda un entorno organizado que no solamente introduce a los alumnos a las exigencias particulares de este tipo de prueba, sino que también les ayuda a mejorar sus capacidades para controlar la ansiedad y comunicarse efectivamente en situaciones formales. Aunque las interacciones entre compañeros promueven la colaboración y el aprendizaje social, interactuar con examinadores simula de manera más realista las condiciones de evaluación futuras.

Cabe mencionar que, en los niveles anteriores, la instrucción de la oralidad se enfocó a la expresión oral, es decir, la producción de discursos unidireccionales, como en monólogos descriptivos, narrativos, informativos y reflexivos. Al examinar detenidamente el currículo, se observa que las tareas de interacción oral fueron limitadas a una o dos durante las 16 semanas de cada nivel. En consecuencia, las actividades evaluativas de interacción fueron escasas, con tan solo una evaluación formal criteriada en el semestre anterior que se adhirió estrictamente a los descriptores de la prueba de interacción oral del DELF A2. Esta carencia de oportunidades para la práctica de la interacción sugiere que los estudiantes no están suficientemente familiarizados con las tareas de interacción verbal.

Para la evaluación, se confeccionó una rúbrica que evaluó los componentes pragmático, sociolingüístico y lingüístico (ver Anexo B). La rúbrica fue elaborada, revisada y validada por los docentes del programa de francés de la Universidad, mediante un encuentro pedagógico y su posterior aplicación en el aula. Para establecer los criterios pragmáticos y sociolingüísticos, se tuvo en cuenta la literatura presentada en el marco teórico, así como la rúbrica de la producción oral del DELF A2. Esta rúbrica y los descriptores del nivel A2 del MCER fueron las fuentes para la concepción de los criterios lingüísticos. A continuación, se presentan los criterios cuyos niveles de competencia y descriptores se pueden consultar en el Anexo B:

- Competencia sociolingüística: usa las formas de cortesía (saludos, despedidas, agradecimiento, respuesta a agradecimiento...) empleando el registro adecuado (formal o informal).
- Apertura y cierre: inicia la conversación definiendo la situación y organiza el fin del encuentro por medio de actos de habla propios a la situación.
- Negociación y cooperación: hace, acepta y/o rechaza propuestas, da y solicita información necesaria, propone soluciones. Pide aclaraciones en caso de necesidad.

- Léxico: utiliza un repertorio léxico limitado pero adecuado para manejar situaciones comunes de la vida cotidiana.
- Morfosintaxis: utiliza estructuras y formas gramaticales simples. El sentido general es claro a pesar de la presencia sistemática de errores elementales.
- Fonética: se expresa de manera suficientemente clara. En ocasiones, el interlocutor podrá pedir que repita.

Las interacciones del diagnóstico se grabaron para su posterior evaluación por docentes expertos. Se recurrió a la doble evaluación para obtener resultados de la manera más objetiva. Al segundo evaluador, se le brindó un documento conformado por una rúbrica para cada estudiante, el enunciado del juego de rol correspondiente, el enlace hacia la grabación de la voz y especificaciones de tiempo de comienzo y terminación de cada interacción. Vale la pena resaltar que previamente a la evaluación, al docente se le invitó a leer un documento que describía las características de las interacciones y para los criterios pragmáticos, se facilitaron preguntas guía de orientación.

Para lograr el segundo objetivo de la investigación, se implementó una intervención pedagógica orientada a la acción para desarrollar el componente pragmático y sociolingüístico de la interacción. Se desarrolló mediante tres sesiones. La primera empezó brindándole a los educandos una retroalimentación sobre los componentes que presentaron mayor debilidad en el diagnóstico. Por un lado, hubo errores recurrentes de registro y de formas de cortesía. Por otro lado, aspectos pragmáticos como la definición de la situación, la negociación y la organización del fin del encuentro carecieron de desarrollo y en varios casos, no se produjeron.

A continuación, se presentaron los objetivos de la clase, organizada en varias fases. En la primera, se les solicitó a los estudiantes que, por parejas, indicaran las etapas de una interacción basándose en una situación. Seguidamente, se les pidió clasificar varios actos de habla según la etapa de la interacción. Por último, en función de una situación, los estudiantes escribieron por parejas el discurso necesario ligado a diferentes etapas de la interacción. Las respuestas fueron comparadas entre sí y retroalimentadas por el docente.

Durante la sesión anterior y en dos ocasiones más, se aplicaron secuencias orientadas al desarrollo de la interacción oral mediante juegos de rol de cooperación centrados en objetivos, para así determinar cómo se desarrolla esta habilidad y cómo los estudiantes perciben su evolución. Las situaciones correspondieron a las temáticas de clase y a los intereses de los estudiantes, por ejemplo, situaciones relacionadas con los estudios, las prácticas y el trabajo en países francófonos. Durante la ejecución, cada estudiante recibió una ficha de interacción de manera aleatoria con un rol correspondiente a una situación (de tres posibles). Cada ficha estuvo conformada por un rol, una situación, imágenes representativas y una lista de consejos para lograr con éxito el juego de rol en su componente comunicativo (Ver Anexo C). Durante 15 minutos, los participantes leyeron las instrucciones para preparar sus intervenciones individualmente.

La incorporación de juegos de rol fundamentados en situaciones auténticas y relevantes para los estudiantes no solo potencia su motivación intrínseca, sino que también crea un entorno de aprendizaje que simula contextos comunicativos reales. Esto les proporciona a los estudiantes la preparación necesaria para enfrentar interacciones en la vida cotidiana. Además, la aleatoriedad en la asignación de roles y situaciones facilita la exploración de diversas perspectivas, lo que contribuye al desarrollo de una flexibilidad comunicativa esencial. Finalmente, la eliminación del tiempo de preparación durante la evaluación final refuerza las habilidades de improvisación y adaptación, competencias fundamentales para una interacción efectiva en entornos francófonos.

Con el fin de evaluar el desarrollo de los componentes pragmático, sociolingüístico y lingüístico, se aplicó un postest al final del semestre (Ver Anexo D). Asimismo, se optó por la doble evaluación, como sucedió en el diagnóstico, pero eliminando, esta vez, el tiempo de preparación. El objetivo de esta última acción fue descubrir si la propuesta tuvo una influencia positiva en la capacidad de interactuar sin preparación, desarrollando la improvisación característica del nivel B1. Además, las situaciones fueron más exigentes, con problemáticas más complejas que implicaban mayor negociación y cooperación.

Finalmente, se hizo necesario conocer las percepciones de los estudiantes sobre el desarrollo de la intervención. Las percepciones se asocian a la valoración de una persona sobre una situación social específica y de su papel en dicha situación (Roca, 1991). Dos etapas rigen la creación de percepciones: «Inicialmente, la percepción determina la entrada de información; y en segundo lugar, garantiza que la información retomada del ambiente permita la formación de abstracciones (juicios, categorías, conceptos, etc.)» (Oviedo, 2004: 90). Es la razón por la cual, con miras a identificar las percepciones de los estudiantes sobre el desarrollo de la interacción, se aplicó una preencuesta a los estudiantes en torno a su experiencia de aprendizaje de la interacción. Al final del estudio, se aplicó una posencuesta y un grupo focal.

Las encuestas recogieron información mediante preguntas abiertas y cerradas. Para la mayoría de las preguntas cerradas, se recurrió a la escala de Likert de cinco opciones. Esta escala es bastante beneficiosa debido a que proporciona datos que pueden ser contrastados y combinados provechosamente con otras técnicas cualitativas de recolección de información, como los grupos focales (Nemoto y Beglar, 2014). En cuanto a las preguntas de nivel de acuerdo a una declaración, la escala iba de muy en desacuerdo a muy de acuerdo, y en lo referente a las preguntas de valoración, la escala iba de pésimo a excelente. Para las preguntas abiertas, se realizó un análisis de contenido para clasificar las respuestas.

Para enriquecer la información recolectada en la posencuesta, se implementó la técnica cualitativa de investigación del grupo focal que radica en una entrevista global dirigida por un moderador por medio de un guion de temas. Mediante esta técnica, se puede obtener información en profundidad sobre lo que las personas opinan,

descubriendo las justificaciones de sus puntos de vista. El lenguaje es el dato que se busca comprender e interpretar (Prieto y March, 2002). Los grupos focales se efectuaron por Zoom, se grabaron para su transcripción y análisis y fueron dirigidos por una monitora de investigación con quien los estudiantes no habían tenido contacto.

4. Hallazgos

En la preencuesta, se les solicitó a los educandos que autoevaluaran su desempeño en cada actividad de la lengua, a través de la escala Likert: pésimo, malo, regular, bueno y excelente. Cada pregunta fue acompañada de una descripción del nivel de dominio de la actividad. Los resultados arrojaron que la actividad de lengua francesa en la que presentan un menor desempeño es precisamente la interacción oral. Para una mejor comprensión, la Figura 1 muestra los resultados en porcentajes. En ella se observa la comprensión escrita como la actividad mejor valorada («bueno»), mientras que la interacción oral se posiciona en el otro extremo («regular»).

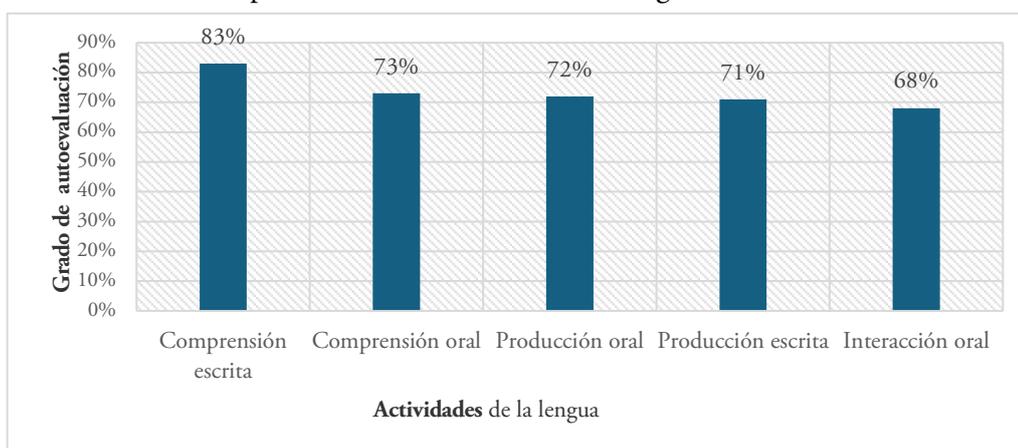


Figura 1. Autoevaluación de desempeño en las actividades de la lengua

El objetivo de las siguientes preguntas fue comparar las percepciones de los estudiantes sobre su aprendizaje, antes y después de la implementación. La segunda pregunta pretendió descubrir la posición de los participantes frente al desarrollo en clase de cada actividad de lengua. Por ejemplo, «En clase, hemos desarrollado lo suficiente la comprensión escrita». Esta pregunta se enfocó en conocer el nivel de importancia otorgada a las actividades de lengua en la instrucción, más no al nivel alcanzado por los educandos. Para su ejecución, se utilizó la escala: muy en desacuerdo, en desacuerdo, neutral, de acuerdo y muy de acuerdo. Los resultados muestran que la interacción oral es la actividad con menor importancia en clase. En la posencuesta, la interacción también ocupó el último puesto, sin embargo, más estudiantes estuvieron de acuerdo en que se la interacción se trabajó suficientemente, con un aumento del 4%, el más alto comparándolo con las otras habilidades.

En cuanto a las otras actividades de la lengua, el 83% los estudiantes estuvieron de acuerdo con que la comprensión escrita y oral habían sido lo suficientemente

desarrolladas en la enseñanza, tanto en la pre como en la posencuesta. La producción escrita y oral son medianamente desarrolladas en clase, como se aprecia en la Figura 2:

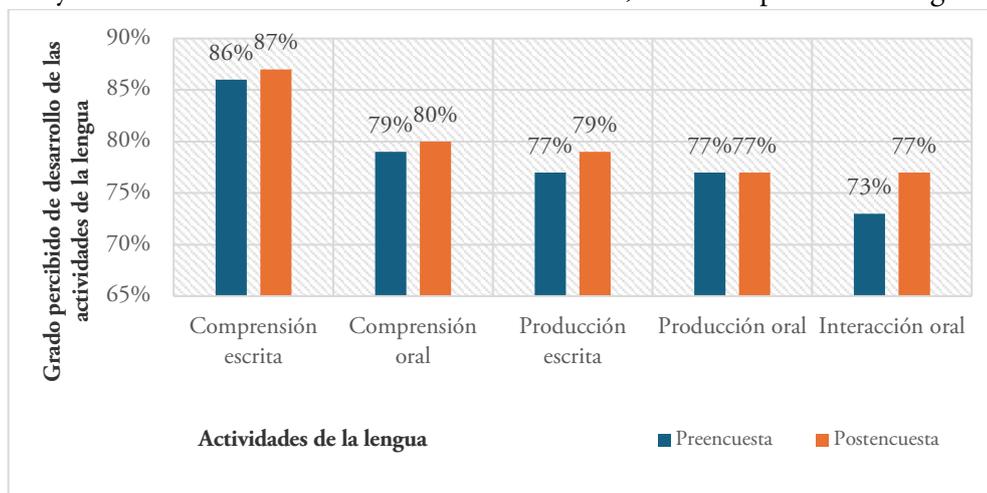


Figura 2. Grado percibido de desarrollo de las actividades de la lengua en la enseñanza

Las siguientes preguntas estuvieron ligadas a algunos factores de los juegos de rol, tales como la preparación y el tipo de interlocutor. En las encuestas, se presentaron declaraciones sobre las cuales los estudiantes indicaron si estaban de acuerdo o en desacuerdo, tal como se ilustra en la Figura 3. Además, se pretendió observar si hubo un cambio significativo en sus percepciones tras la aplicación de la propuesta.

En la primera pregunta: «Me parece adecuado que las interacciones de juegos de roles se realicen con otro compañero al frente de mis compañeros», se observa un aumento considerable del 13% de estudiantes que estuvieron de acuerdo con este enunciado, se pasó del 64% en la preencuesta al 77% en la posencuesta.

Para confirmar la opinión de los estudiantes referente a esta preferencia pedagógica, se propuso una pregunta muy similar: «Me parece adecuado que las interacciones orales de juegos de roles se realicen con otro compañero sin la presencia de mis compañeros». Igualmente, los resultados mostraron que, tras la experiencia pedagógica, son menos los estudiantes que prefieren realizar los juegos de roles sin la presencia de la clase (del 77% al 70% de acuerdo con la declaración), con una reducción del 7%.

La declaración posterior fue: «Me parece adecuado que las interacciones orales de juegos de roles se realicen con el profesor sin la presencia de mis compañeros». Contrariamente a las afirmaciones anteriores, se registró una notable reducción del 11% en el número de estudiantes que están de acuerdo con este enunciado (del 75% al 64%). Con respecto a las modalidades de preparación, las respuestas indican tanto en la pre como en la posencuesta, que los estudiantes prefirieron la preparación grupal en vez de la individual, aunque la preferencia por la preparación con los compañeros disminuyera en un 6% (del 82% al 76%).

En la declaración «Creo que no debe haber preparación para los juegos de rol», los resultados pasaron de «en desacuerdo» (51%) en la preencuesta a «neutral» (63%)

en la posencuesta. Las percepciones fueron muy variadas en la posencuesta dado que el número de personas que se inclinaron por las respuestas «de acuerdo» y «desacuerdo» fue muy similar. No obstante, se resalta el incremento del 13% de estudiantes que están de acuerdo con los enunciados.

Para terminar las preguntas cerradas, se les preguntó a los estudiantes si les gustaría seguir participando en actividades parecidas para desarrollar la interacción oral en el siguiente semestre. El 83% de los participantes respondieron positivamente, un 6% mantuvo una opinión neutral, mientras que el 11% no desearía seguir con ese tipo de tareas en un futuro.

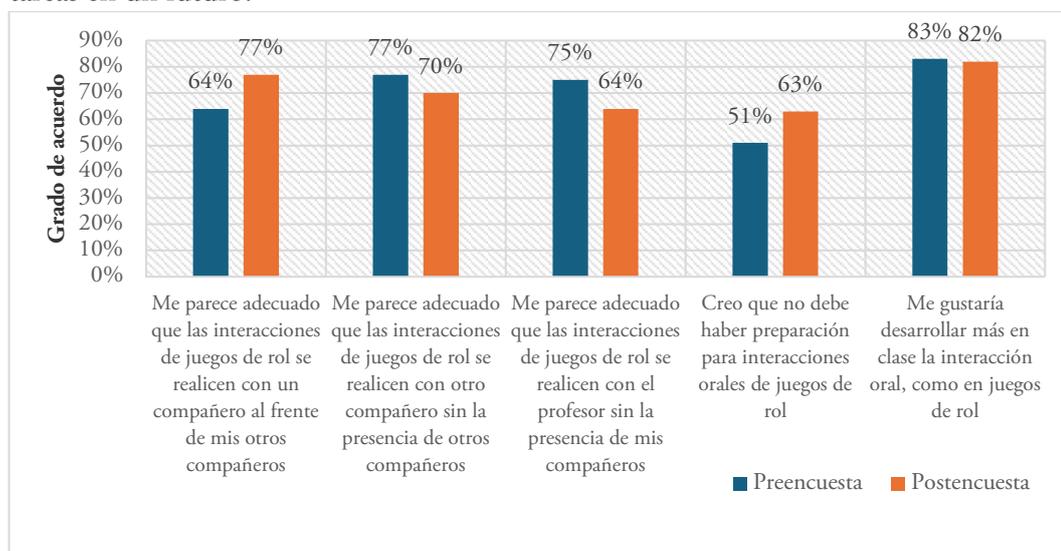


Figura 3. Percepción sobre modalidades de interacción oral

Con el fin de enriquecer la información sobre la eficacia de la propuesta, se incluyeron preguntas mixtas. La primera fue «¿Piensas que las actividades de interacción oral propuestas durante el semestre te ayudaron a desarrollar esta competencia? ¿Te ayudaron a “soltarte” más?». Para la mayoría de los estudiantes (89%), los juegos de rol les ayudaron a desarrollar la interacción. La mayoría de los comentarios (el 53%, 19 en total), estuvieron relacionados con características propias de la competencia interaccional, tales como la improvisación y la fluidez, por ejemplo:

- «Considero que en las actividades me ayudaron a pensar rápidamente ideas creativas para la interacción».
- «Creo que las situaciones espontáneas son una manera excelente de producir un lenguaje natural y entrenar su uso».
- «Yo considero que las interacciones orales han sido de mucha ayuda para mi expresión oral en francés. Aspectos como la fluidez han mejorado».
- «Definitivamente sí, me ayudaron muchísimo a elaborar respuestas sobre la marcha y pensar de tal manera que si hubiese una verdadera interacción».
- «Los juegos de roles nos permitieron hablar, ya sea con compañeros o el

profesor, sobre temas reales. Además, estas actividades permiten conocer nuestra fluidez, y si los conocimientos adquiridos... realmente los ponemos en práctica».

- «Creo que es algo esencial en el desarrollo del idioma y a su vez nos ayuda a generar más ese factor de improvisación».

Entre los otros comentarios positivos, se identificaron mejoras gracias a la práctica (25%), al fortalecimiento de la confianza (14%), al desarrollo de la pronunciación (6%) y al conocimiento y entendimiento del otro (6%). Un estudiante tuvo un comentario neutro y para otros dos las actividades no cumplieron el objetivo. Un participante señaló la falta de práctica y otro indicó que la preparación era un factor perjudicial.

La última pregunta mixta invitó a los estudiantes a brindar sugerencias sobre la propuesta. Entre las recomendaciones frecuentes, hay preferencias como más regularidad en estas tareas, la ausencia de preparación de los juegos de rol, más énfasis en el vocabulario y más juegos de rol parecidos a la prueba final.

Por su parte, los grupos focales fueron muy enriquecedores para complementar y consolidar la información brindada por los participantes en las encuestas. Se realizaron diversas preguntas para identificar los puntos de vista de los estudiantes frente al desarrollo de la interacción antes y después de la propuesta. Los resultados se presentarán temáticamente, destacando los temas más significativos identificados en las intervenciones de los educandos.

El primer tema está relacionado con el desarrollo de la interacción oral antes de la intervención. Por un lado, la totalidad de los participantes sostuvieron que esta habilidad se trabajó de manera insuficiente en los semestres precedentes. La gran mayoría estuvo de acuerdo en que se daba prioridad a la expresión oral por medio de exposiciones con preparación. Por ejemplo, un participante señaló: «Los semestres pasados había presentaciones, como más individual... y lo que se preparaba básicamente se aprendía antes entonces no era algo espontáneo, y como no había interacciones como las de ahora también fue un poco duro ese cambio».

Otra estudiante coincidió indicando que «los ejercicios de interacción al ingresar a este semestre... me costó un poco más, debido a que los semestres anteriores no habíamos tenido como el suficiente desarrollo de este tipo de actividades en donde interactuamos...».

Por otro lado, la mayoría de los estudiantes consideraron que el diagnóstico fue abrupto y que no se sentían preparados o cómodos. Otro gran número de estudiantes indicaron que sintieron muchos nervios y asociaron esta sensación al olvido del francés por las vacaciones, en particular el vocabulario, y a la poca práctica de la interacción en cursos anteriores. Entre las otras razones, encontramos los nervios derivados de la interacción con el docente y el poco tiempo de preparación. Una minoría de estudiantes se sintieron tranquilos, preparados y satisfechos con los resultados.

El segundo tema está ligado a los componentes más importantes de la

interacción. Las respuestas fueron variadas, sin embargo, el aspecto más reiterado fue la negociación. Un participante indicó:

Si tú hablas bien pero no tienes la capacidad de interactuar, negociar, preguntar, sugerir, lo que sea, la conversación al final no llega a ningún punto, como que simplemente es un intercambio de palabras que no llegan a nada, y eso en la vida real no sirve de nada.

Otro estudiante hizo un comentario similar:

Me llama la atención esto de la solución, al fin y al cabo, de pronto lo importante a la hora de aprender una lengua es alcanzar fluidez y no ser perfecto al hablar, porque vamos a cometer errores, y gramaticales principalmente. Pero después de que se cumpla el propósito comunicativo... eso funciona, y creo que es eso básicamente lo que dice la parte de negociación.

El segundo aspecto con más menciones fue el léxico. Los educandos manifestaron que el dominio suficiente del vocabulario les permitiría desenvolverse mejor durante las conversaciones de la vida cotidiana, así como mejorar la habilidad de convencer al interlocutor. Otros aspectos mencionados fueron la gramática (conjugación de verbos, auxiliares), la competencia sociolingüística (adaptación del discurso según el registro formal o informal, saludos y despedidas) y la fonética (correcta pronunciación de vocales y mejor comprensión que ayuda a la fluidez).

El tercer tema se asocia al efecto de la propuesta en el desempeño académico. Para la gran mayoría de los educandos, las tareas fueron útiles para mejorar la interacción. El comentario más frecuente se enfocó en el fortalecimiento de la confianza: «En la primera (interacción) me sentía nerviosa, sentía que no podía decir ni mi nombre y en la última no fui la mejor hablando, pero no sentía los mismos nervios, con los nervios como tal sí me ayudaron.»

En segundo lugar, encontramos comentarios sobre el tiempo de preparación, el cual ayudó a los participantes a desenvolverse mejor, y otros sobre la mejora de la competencia pragmática, la fluidez y la improvisación. Igualmente, varios estudiantes apreciaron las interacciones con los compañeros, más que con el docente, debido a que había más confianza y ayuda. En los comentarios únicos, se evidencia el avance gradual a partir de los errores propios y de los demás, el aprendizaje a través de la observación de las otras interacciones y el desarrollo léxico y gramatical.

No obstante, varios estudiantes recomendaron, por un lado, la enseñanza de léxico específico relacionado con el tema de las interacciones y, por otro lado, la reducción progresiva o incluso eliminación del tiempo de preparación para facilitar la improvisación. Asimismo, algunos aconsejaron aumentar la implementación de los juegos de rol, especialmente entre compañeros y no con el docente. Entre los comentarios únicos, encontramos la eliminación de las interacciones con el docente debido a los

nervios causados, el aumento de producciones orales de tipo monólogos de punto de vista, más interacciones sin presencia de los compañeros, más enseñanza de gramática y fonética, la elección no aleatoria de las parejas y la no obligatoriedad de emplear ciertas estructuras gramaticales.

Finalmente, se les preguntó a los estudiantes si deseaban seguir con actividades similares y la totalidad se mostró interesada en participar. Entre las precisiones a esta respuesta, se evidencia el carácter desafiante de estas tareas, la continua mejora de la interacción a partir de la práctica, la agilidad ganada en pensar en francés y el aprendizaje a pesar de la desazón que se pueda causar. Un participante sostuvo:

Estoy de acuerdo con que se sigan haciendo estas prácticas, a participar en ellas de una manera más activa porque después de este semestre quedé con la sensación de querer seguir practicando de manera oral, aun si eso significa que mis niveles de ansiedad aumenten.

Para dar cuenta de la evolución en la competencia interaccional, se mostrarán los resultados globales tanto en el pre como en el postest (Ver Tabla 2). Los resultados indican avances en la competencia sociolingüística, pragmática y fonética. No obstante, los estudiantes presentaron un poco más de dificultades en el componente morfosintáctico y léxico.

Componente de interacción	Pretest con preparación	Postest sin preparación	Evolución
Competencia sociolingüística	73,3	75,3	+2
Apertura y cierre	72,9	81,6	+8,7
Negociación y cooperación	76,4	78,8	+2,4
Léxico	77,4	76,7	-0,7
Morfosintaxis	76	72,9	-3,1
Fonética	79,9	84,4	+4,5

Tabla 2. Comparación resultados del pre y post test, sobre 100

El componente con mejor evolución fue el de apertura y cierre (+8,7%), es decir, que los educandos iniciaron de una mejor manera la conversación definiendo la situación y organizaron de forma más apropiada el final de los encuentros por medio de actos de habla propios a la situación. La capacidad de negociar y cooperar fue el segundo componente pragmático con mejores resultados (+2,4%) seguido del sociolingüístico (+2%). Por un lado, los educandos hicieron, aceptaron y rechazaron propuestas con más pericia, dieron y solicitaron mejor la información necesaria y propusieron más soluciones. Por otro lado, demostraron mejor capacidad en el uso del registro apropiado y emplearon con más destreza las formas de cortesía.

Aunque la mejora de la competencia lingüística no fue un objetivo principal de la intervención, se evaluó este componente para determinar si la propuesta podía tener un impacto positivo o negativo en tal habilidad. Por una parte, la fonética mostró un

progreso del 4,5%, sin embargo, el léxico y la morfosintaxis mostraron un retroceso.

5. Discusión

Los análisis de los resultados permiten llegar a diversas interpretaciones. Primeramente, notamos cómo los estudiantes, de manera unánime, consideraron que la interacción oral se había trabajado con una intensidad insuficiente en cursos anteriores. Como se mencionó previamente, autores como Waring (2019) y Kunitz y Yeh (2019) se han pronunciado acerca de la escasa atención que se ha prestado a esta habilidad. En el diagnóstico, muchos participantes no se sintieron preparados, lo que les causó incomodidad y nervios. Aunque se realizaron al menos cinco actividades de juegos de rol, muchas más que previamente, un gran número de estudiantes consideró que faltó aún más trabajo, es decir que deseaban tareas con mayor profundidad y regularidad para mejorar su competencia interaccional.

El rendimiento académico se vio impactado positivamente tras la propuesta. Contrariamente al diagnóstico, en la prueba final los estudiantes no se prepararon: no pudieron leer con detenimiento las instrucciones, estructurar su discurso ni tomar notas. Además, las situaciones presentaron problemáticas más complejas y, aun así, en el postest, los resultados numéricos eran iguales o incluso mejores que los del pretest. Por esta razón, se consideró un progreso debido a que en la prueba final se notó una mejora en el componente pragmático y sociolingüístico de las interacciones, con relación al diagnóstico.

Adicionalmente, según las percepciones, tanto la encuesta como los grupos focales demostraron que la gran mayoría de los estudiantes sintieron mejora en la interacción y que desearían seguir con este tipo de actividades. Se puede deducir que la evolución positiva de la competencia interaccional se debió a los juegos de rol orientados a la acción. La práctica y la retroalimentación continua brindada por el docente ayudaron a los estudiantes a adoptar mejor los registros, así como a emplear las formas de cortesía apropiadas. Asimismo, los educandos fueron más conscientes en el uso de las secuencias de apertura y de cierre y en la cooperación y negociación, siendo este último aspecto el más importante según los estudiantes.

Este resultado confirma la eficacia de las tareas, las cuales deben ser motivadoras y fomentar el logro comunicativo sobre el dominio lingüístico, tal como lo sugiere Robles (2018). Asimismo, la intervención pedagógica de este estudio hace frente a la problemática mencionada por Yen (2016) respecto a las limitaciones curriculares de los docentes a la hora de aplicar eficazmente las tareas. De hecho, la propuesta se agregó al currículo del nivel para su replicación por los distintos docentes.

Por otro lado, la mayoría de las investigaciones sobre la enseñanza de la interacción se centran en los resultados, sin proporcionar suficientes detalles sobre la propuesta y su ejecución. De hecho, Liu & Ding (2009) señalan que la ejecución de los juegos de rol puede ser un trabajo engorroso. Por consiguiente, este estudio se propuso

desglosar en lo posible el despliegue didáctico con miras a brindar pistas concretas a los interesados. Se presentaron aspectos como el tipo de situaciones presentadas, el tiempo y la modalidad de preparación y sus implicaciones, así como la evaluación.

La rúbrica concebida pretendió ayudar al profesorado a evaluar la competencia interaccional en LE. Como se señalaba con anterioridad, los descriptores del MCER no logran reflejar adecuadamente la complejidad de las interacciones y muchas de las rúbricas disponibles utilizan lenguaje muy especializado o descuidan elementos clave. Por lo tanto, se espera que la rúbrica elaborada dentro de esta investigación pueda reutilizarse en otros contextos y servir de base para la concepción de nuevas rúbricas para niveles de lengua más avanzados.

En cuanto a las modalidades de juego de rol, se observa una preferencia creciente en la realización de los juegos de rol entre los compañeros con la presencia de la clase. Según las percepciones de varios estudiantes, en las interacciones entre compañeros hubo una mayor sensación de comodidad gracias a la ayuda mutua que podía surgir en caso de obstáculos lingüísticos. Del mismo modo, varios estudiantes mencionaron que las interacciones con el profesor provocaron mucha ansiedad.

Con respecto a la preparación de las interacciones, las percepciones fueron bastante variadas. Las opiniones estuvieron divididas en cuanto al tiempo de preparación, sobre todo en la encuesta, que mostró un equilibrio entre quienes la apreciaban y quienes la rechazaban. Aunque en el grupo focal varios participantes mostraron su aprecio hacia los minutos de preparación, hubo un número creciente de estudiantes que recomendaron su reducción e incluso eliminación con vistas a propiciar la improvisación.

6. Conclusión

La presente investigación tuvo como objetivo la determinación del efecto de tareas orientadas a la acción en la competencia interaccional y en las percepciones sobre esta habilidad de estudiantes de francés. Los resultados arrojaron la mejora de las competencias pragmáticas, la competencia sociolingüística y el componente fonético. Además, los participantes percibieron una evolución positiva en su capacidad interaccional. No obstante, la propuesta debería modificarse si el objetivo fuese el desarrollo de los componentes lingüísticos de léxico y morfosintaxis.

En este trabajo, observamos cómo la enseñanza de la interacción oral se puede dividir en dos etapas. Primeramente, la instrucción, que brinda a los estudiantes un bagaje lingüístico y, seguidamente, la aplicación de los saberes, que se realiza mayoritariamente mediante juegos de rol. En esta experiencia, la instrucción ayudó a que los estudiantes fueran más conscientes sobre las características de las interacciones, ya que se evidenció un compromiso más alto, una determinación en la consecución de la tarea. Sin embargo, muchos estudios tienden a enfocarse en una de las dos etapas. Como recomendación, se sugiere trabajar en ambas partes y examinar el impacto de la instrucción de la interacción en la producción de los estudiantes, por medio de la

evaluación.

En cuanto a la ejecución de juegos de rol, es fundamental que próximas investigaciones detallen la propuesta pedagógica para brindar ideas más concretas a los docentes. Los aspectos clave serían la preparación (¿individual o conjunta, con o sin tiempo de preparación, con guion o improvisado?), la naturaleza (¿simple intercambio de información o negociación?), el tipo de interlocutor (¿compañero de clase o profesor?), y la evaluación (¿qué criterios?).

Adicionalmente, se aconseja perfeccionar la presente propuesta por medio de actividades de análisis de conversación. Con el uso de audios y transcripciones de conversaciones, sería fructífera la concepción de secuencias didácticas que incluyan la comprensión global y detallada de conversaciones para luego conceptualizar y sistematizar actos de habla para las diversas etapas de las interacciones. Para lograr esto, concuerdo con Kunitz y Yeh (2019) en que se necesita urgentemente capacitar a los docentes en la metodología de análisis de conversaciones.

En lo concerniente a las percepciones, llama la atención la poca disposición de los educandos a participar en juegos de roles con el docente. En este sentido, sería útil trabajar más la evaluación con un examinador experto, ya que podría usar su experticia para fomentar un mayor output que facilite la presencia de componentes de interacción. Asimismo, los estudiantes deberán enfrentarse a este tipo de pruebas en el futuro, en exámenes de clase y de certificación. Por esta razón, conviene acostumbrarlos a evaluaciones con expertos. Otro aspecto destacable fue la preferencia por un menor tiempo de preparación. Como implicación, se podría acortar el tiempo de preparación durante la implementación para potenciar la improvisación, una característica determinante del nivel B1.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIGOT, Violaine & Francine CICUREL (2005): *Les interactions en classe de langue*. París, Clé International.
- BROUTÉ, Alain (2008): «Évaluer les interactions orales en FLE : une proposition des nouveaux descripteurs». *Synergies Pologne*, 5, 177-185. URL: <http://gerflint.fr/Base/Pologne5/broute.pdf>.
- CONSEJO DE EUROPA (2020): *Marco común europeo de referencia para las lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Volumen complementario*. Estrasburgo, Servicio de Publicaciones del Consejo de Europa. URL: <http://www.coe.int/lang-cefr>.
- DAIF-ALLAH Ayman Sabry & Muhammad Sultan AL-SULTAN (2023): «The Effect of Role-Play on the Development of Dialogue Skills among Learners of Arabic as a Second Language». *Education Sciences*, 13: 1, 50.
- DEBYSER, Francis (1996): *Les Jeux de rôles*. Lausana, Université de Lausanne.

- GRASSO, Livio (2006): *Encuestas. Elementos para su diseño y análisis*. Córdoba, Encuentro Grupo Editor.
- HERNÁNDEZ, Roberto; Carlos FERNÁNDEZ & Pilar BAPTISTA (2014): *Metodología de la investigación*. México D.F. et al., McGraw-Hill / Interamericana Editores. 6ª edición.
- IDHAM, Shebli Younus; Ilangko SUBRAMANIAM; Alla KHAN & Sarab Kadir MUGAIR (2022): «The Effect of Role-Playing Techniques on the Speaking Skills of Students at University». *Theory and Practice in Language Studies*. 12: 8, 1622-1629. DOI: <https://doi.org/10.17507/tpls.1208.19>.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1990): *Les interactions verbales*. París, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2005): *Le discours en interaction*. París, Armand Colin.
- KONZETT-FIRTH, Carmen (2023): «On the development of interactional competence in L2 French: Changes over time in responsive turn beginnings in peer interactions». *Linguistics and Education*, 75, 101-176. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.linged.2023.101176>.
- KUNITZ, Silvia & Meng YEH (2019): «Instructed L2 Interactional Competence in the First Year», in M.R. Salaberry & S. Kunitz, *Teaching and Testing L2 Interactional Competence: Bridging Theory and Practice*. Londres, Routledge, Taylor & Francis Group.
- LIU, Feng & Yun DING (2009): «Role-play in English language teaching». *Asian Social Science*, 5: 10, 140-143.
- MUZAKKI, Bashori; Roeland VAN HOUT; Helmer STRIK & Catia CUCCHIARINI (2022): «Web-based language learning and speaking anxiety». *Computer Assisted Language Learning*, 35: 5-6, 1058-1089. DOI: <https://doi.org/10.1080/09588221.2020.1770293>.
- NEMOTO, Tomoko & David BEGLAR (2014): «Developing Likert-scale questionnaires», in N. Sonda & A. Krause (eds.), *JALT2013 Conference Proceedings*. Tokyo, JALT.
- OVIEDO, Gilberto (2004): «La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría de Gestalt». *Revista de estudios sociales*, 18, 89-96.
- PERRICHON, Émilie (2022): «La perspective actionnelle entre réel et utopie. Jeux de “faire-semblant”, co-action et mondes possibles en classe de langue : pour une préparation à l’agir social». *Humanités, Didactiques, Recherches*, 2 (Utopies), 97-115.
- PRIETO, M^a Ángeles & Joan Carles MARCH (2002): «Paso a paso en el diseño de un estudio mediante grupos focales». *Atención primaria*, 29: 6, 366-373. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0212-6567\(02\)70585-4](https://doi.org/10.1016/S0212-6567(02)70585-4).
- PRICE, Mary Lou (1991): «The Subjective experience of foreign language anxiety: Interviews with highly anxious students», in E. K. Horwitz & D. J. Young (eds.), *Language anxiety*. Nueva Jersey, Prentice Hall, 101-108.
- ROBLE ÁVILA, Sara (2018): «A vueltas con el enfoque orientado a la acción: leyendo las nuevas aportaciones desde el volumen complementario del MCER (2017)». *Alabe, revista de investigación sobre lectura y escritura*, 19. DOI: <https://doi.org/10.15645/Alabe2019.19.10>.
- ROCA, Josep (1991): Percepción: usos y teorías. *Apunts. Educació Física i Esports*, 25: 3, 9-14.

- SALABERRY, M. Rafael y Silvia KUNITZ (2019): *Teaching and Testing L2 Interactional Competence: Bridging Theory and Practice*. Londres, Routledge, Taylor & Francis Group.
- TRAVERSO, Véronique (2004): *L'analyse des conversations*. París, Nathan/SEJER.
- WALUYO, Budi (2019): «Task-Based Language Teaching and Theme-Based Role-Play: Developing EFL Learners' Communicative Competence». *Electronic Journal of Foreign Language Teaching*, 16, 153–168. DOI: <https://doi.org/10.56040/bdwa161a>.
- WARING, Hansun Zhang (2019): «Developing Interactional Competence with Limited Linguistic Resources», in M.R. Salaberry & S. Kunitz, *Teaching and Testing L2 Interactional Competence: Bridging Theory and Practice*. Londres, Routledge, Taylor & Francis Group.
- XU, Yiru (2014): «Évaluation de l'oral chez les débutants en français langue étrangère : étude du jeu de rôle», in *Colloque international des Étudiants chercheurs en Didactique des langues et en Linguistique*. Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01252392>.
- YEN, Phuong Hoang (2016): «Challenges of shifting to task-based language teaching: A story from a Vietnamese teacher». *Can Tho University Journal of Science*, 2, 37–45.
- ZAKAIRA, Nursyuhada; Noor Hanim RAHMAT; Norhartini ARIPIN; Nurul Hijah JASMAN & Ibrahim NURSUHAILA (2019): «Exploring perceptions of role play activities in English as a second language (ESL) classrooms». *International Journal of Engineering and Advanced Technology*, 8: 5, 868–872. DOI: <https://doi.org/10.35940/ijeat.E1122.-0585C19>

ANEXOS

Anexo A. Temas de la prueba diagnóstica

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 1: BÚSQUEDA DE VIVIENDA

Usted se va a vivir a Francia por su trabajo. Entra a una agencia inmobiliaria para explicar el tipo de alojamiento que busca (número de habitaciones, jardín, etc.).

El examinador desempeña el papel del agente de bienes raíces.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 2: EN EL RESTAURANTE

Usted está en Francia por las vacaciones. Es la hora del almuerzo. Entra a un restaurante. Pide el menú y escoge su comida.

El examinador desempeña el papel del mesero.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 3: EN LA ESTACIÓN DE AUTOBUSES

Usted está en Francia por las vacaciones y quiere tomar el bus para ir de Paris a Versailles. Va a la estación de autobuses. Hace preguntas sobre las tarifas y los horarios de buses y escoge un trayecto.

El examinador desempeña el papel del empleado de la estación.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 4: REUNIÓN DE REGRESO A CLASES

Usted vive en Francia con su familia. Tiene cita en el colegio de sus hijos para una reunión de regreso a clases. Le hace preguntas al director de la institución sobre el material escolar, los horarios, las actividades del programa de este año.

El examinador desempeña el papel del director de la institución.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 5: UNIVERSIDAD

Usted quiere ir a estudiar en Francia. Le pide consejos a un amigo francés. Le hace preguntas sobre la vida en Francia en general (universidades, horarios, precios, actividades, etc.).

El examinador desempeña el papel de su amigo.

Anexo B. Rúbrica de evaluación

	No realizado	Insuficiente	Débil	Bien	Excelente
Competencia sociolingüística: Usa las formas de cortesía (saludos, despedidas, agradecimiento, respuesta a agradecimiento...) empleando el registro adecuado (formal o informal)		El registro usado es incorrecto en la mayor parte. Emplea muy poco las formas de cortesía	Utiliza con tropiezos constantes el registro adecuado. Emplea solamente las formas de cortesía básicas	Utiliza casi siempre el registro apropiado. Emplea las formas de cortesía más frecuentes	Utiliza el registro apropiado. Emplea todas las formas de cortesía necesarias
	0	25	50	75	100
Apertura y cierre: Inicia la conversación definiendo la situación y organiza el fin del encuentro por medio de actos de habla propios a la situación		Comienza y/o termina la conversación incorrectamente	Comienza o termina la conversación con muchas trabas	Comienza y termina la conversación de manera sencilla	Comienza y termina la conversación utilizando los actos de habla adecuados
	0	25	50	75	100
Negociación y cooperación: Hace, acepta y/o rechaza propuestas, da y solicita información necesaria, propone soluciones. Pide aclaraciones en caso de necesidad		Participa muy poco en la tarea y no toma la iniciativa	Realiza con dificultad la tarea. Toma poco la iniciativa y debe ser guiado por el examinador	Realiza la tarea a través de actos de habla apropiados. Se notan ligeros esfuerzos, pero participa activamente	Realiza la tarea a través de actos de habla apropiados y sin esfuerzos notables. Toma la iniciativa
	0	25	50	75	100
Léxico: Utiliza un repertorio lexical limitado pero adecuado para manejar situaciones comunes de la vida cotidiana		Su repertorio de palabras y expresiones es muy elemental y no le permite cumplir con la tarea	Utiliza un repertorio de palabras y expresiones elementales pero estos elementos no le permiten cumplir totalmente con la tarea	Utiliza un repertorio de palabras y expresiones adecuadas para satisfacer globalmente las necesidades comunicativas de la tarea	Utiliza un vocabulario variado para expresarse sin dificultad sobre temas familiares y comunes
	0	25	50	75	100
Morfosintaxis: Utiliza estructuras y formas gramaticales simples. El sentido general es claro a pesar de la presencia sistemática de errores elementales		Usa con mucha dificultad las estructuras sintácticas y formas gramaticales simples	Utiliza estructuras sintácticas y formas gramaticales simples, pero con un control muy limitado	Utiliza estructuras sintácticas y formas gramaticales simples, pero todavía comete errores elementales, sobre todo al tratar de emplear estructuras más complejas	Utiliza correctamente la mayoría de las estructuras sintácticas y de las formas gramaticales simples, así como algunas estructuras complejas comunes
	0	25	50	75	100
Fonética: Se expresa de manera suficientemente clara. En ocasiones, el interlocutor podrá pedir que repita		Pronuncia con mucha dificultad un repertorio limitado de palabras que perjudicarán la comprensión del evaluador	Pronuncia correctamente un repertorio limitado de expresiones y palabras elementales. El evaluador puede solicitar repeticiones de palabras	Pronuncia correctamente un repertorio de expresiones simples y de palabras familiares y se da a entender en la mayoría de las situaciones. El evaluador puede solicitar repeticiones de palabras, pero la intervención es mayoritariamente comprensible	Tiene una pronunciación generalmente correcta, pero puede presentar dificultades puntuales, sobre todo en las palabras más complejas
	0	25	50	75	100

Anexo C. Ejemplo de fichas de interacción

Fiche 1A - RÔLE A

Vous envisagez d'immigrer dans une ville francophone...

... pour des études universitaires avec un camarade de la fac. Vous **n'aimez pas les grandes villes et le froid**. Attention : votre **budget est limité** ! Vous trouvez des renseignements sur les deux villes. Discutez avec votre ami pour choisir la ville qui s'adapte le mieux à vos préférences.

LYON, FRANCE	MONTREAL, CANADA
	
Température moyenne annuelle : 11,9 °C Superficie : 48 km ² Loyer étudiant : 450 € Coût des études par an : 3 200 € 39 musées / 4 universités	Température moyenne annuelle : 6,8 °C Superficie : 66 km ² Loyer étudiant : 580 € Coût des études par an : 19 000 € 13 musées / 7 universités

Tâche : Mettez-vous d'accord sur la ville dans laquelle vous allez immigrer

RAPPELEZ-VOUS !

- 1) Utilisez le **bon registre** : formel ou familier ! Vous ou tu !
- 2) Saluez et indiquez le **thème** de la conversation.
- 3) Négociez, coopérez et **prenez l'initiative** !
- 4) Employez les expressions de **l'opposition** pour comparer les deux villes : *alors que / tandis que, par contre / en revanche / au contraire, contrairement à + nom.*
- 5) Faites une **conclusion** des décisions prises et prenez congé.

Fiche 1B – RÔLE B

Vous envisagez d'immigrer dans une ville francophone...

... pour des études universitaires avec un camarade de la fac. Vous **adorez les grandes villes** et **le froid**. Attention : votre **budget est limité** ! Vous trouvez des renseignements sur les deux villes. Discutez avec votre ami pour choisir la ville qui s'adapte le mieux à vos préférences.

LYON, FRANCE	MONTRÉAL, CANADA
	
Température moyenne annuelle : 11,9 °C Superficie : 48 km ² Loyer étudiant : 450 € Coût des études par an : 3 200 € 39 musées / 4 universités	Température moyenne annuelle : 6,8 °C Superficie : 66 km ² Loyer étudiant : 580 € Coût des études par an : 19 000 € 13 musées / 7 universités

Tâche : Mettez-vous d'accord sur la ville dans laquelle vous allez immigrer

RAPPELEZ-VOUS !

- 1) Utilisez le **bon registre** : formel ou familier ? *Vous* ou *tu* ?
- 2) Saluez et indiquez le **thème** de la conversation.
- 3) Négociez, coopérez et **prenez l'initiative** !
- 4) Employez les expressions de **l'opposition** pour comparer les deux villes : *alors que / tandis que, par contre / en revanche / au contraire, contrairement à* + nom.
- 5) Faites une **conclusion** des décisions prises et prenez congé.

Anexo D. Temas de la prueba final

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 1:

Usted está realizando prácticas profesionales en Francia. Debe entregar un trabajo importante a su jefe. Lamentablemente, ha tenido contratiempos y está tarde en la entrega del trabajo. Usted va a ver a su jefe para explicarle la situación e intentar obtener un poco más de tiempo para terminar el trabajo.

El examinador desempeña el papel de su jefe.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 2:

Usted está realizando prácticas profesionales en Francia. Usted propuso organizar una gran fiesta por el retiro por edad de un colega. En el último minuto, el colega le dice que no desea una fiesta sino una comida sencilla con algunos amigos. Usted intenta comprender sus razones y convencerlo para que acepte su propuesta.

El examinador desempeña el papel del colega francés.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 3:

Usted debe entregarle un trabajo importante a su profesor. Lamentablemente, ha tenido contratiempos y está tarde en la entrega del trabajo. Usted va a ver a su jefe para explicarle la situación e intentar obtener un poco más de tiempo para terminar el trabajo.

El examinador desempeña el papel de su profesor.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 4:

Es la cuarta vez que usted llega tarde a la clase de francés. El profesor no está contento y no le permite entrar al salón. Usted le explica su situación e intenta convencerlo a que lo deje asistir al curso.

El examinador desempeña el papel de su profesor.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 5:

Uno de sus amigos decidió hacer una dieta para adelgazar. Él le pide consejos para ayudarlo a lograr sus objetivos. Usted le da consejos y le dice que preste atención a los consejos encontrados en las revistas.

El examinador desempeña el papel de su amigo.

El género masculino se utiliza para aligerar el texto. Naturalmente, puede adaptar la situación adoptando el género femenino.

TEMA 6:

Este fin de semana, usted quiere salir de vacaciones con amigos. Su padre no quiere darle permiso puesto que ha tenido malas notas en la universidad y no confía en sus amigos. Usted intenta convencerlo y obtener su permiso.

El examinador desempeña el papel de su padre.

Religieuses en voyage (1604-1727) : le travail de la description dans leurs récits fondationnels

Carlota VICENS-PUJOL

Universidad de las Islas Baleares

cvicens@uib.es

<https://orcid.org/0000-0001-7491-6685>

Resumen

A partir del Concilio de Trento (1563) se multiplicaron en Europa las fundaciones de conventos de diferentes órdenes. Muchas religiosas emprendieron largos viajes para fundar nuevos conventos, bien en otras ciudades francesas, bien en Nueva Francia; algunas de ellas dejaron constancia escrita de estos viajes realizados durante el Antiguo Régimen. Este artículo pretende analizar algunos de estos relatos de viaje, poniendo el acento en el tratamiento de los pasajes descriptivos. Ello resulta especialmente interesante, pues, durante sus desplazamientos, las religiosas debían guardar la clausura: escasean así las descripciones del espacio exterior, mientras que las de los espacios interiores, sobre todo los interiores consagrados, adquieren especial relevancia. Se aborda asimismo la caracterización de la figura del Otro, ya sea *salvaje* o *hereje*.

Palabras clave: relato de viajes, descripción, mujeres, clausura, alteridad.

Résumé

Depuis le Concile de Trente (1563), les fondations de couvents de différents ordres se multiplièrent, de nombreuses religieuses entreprirent de longs voyages pour aller fonder de nouveaux couvents soit dans d'autres villes françaises, soit en Nouvelle France. Le présent article entend se pencher sur quelques-uns des récits de voyage écrits par des religieuses sous l'Ancien Régime, plus particulièrement sur les passages descriptifs. Le travail de la description s'avère d'autant plus intéressant que pendant leurs déplacements, les moniales devaient garder la clôture : la description des lieux parcourus fait alors défaut tandis les espaces intérieurs sont fortement valorisés, surtout lorsqu'il s'agit d'intérieurs consacrés. Nous nous interrogerons également sur la caractérisation de l'Autre, que celui-ci soit *sauvage* ou *hérétique*.

Mots clé : récit de voyages, description, femmes, clôture, altérité.

Abstract

Since the Council of Trent (1563), the foundations of convents of different Orders multiplied in Europe; Many nuns undertook long journeys to found, either in other French

* Artículo recibido el 7/04/2024, aceptado el 29/10/2024.

cities or in New France. This article aims to analyze some of them left writings of those journeys under the Ancien Régime, placing emphasis on the treatment of the description. This is especially interesting because, during their journey, the nuns had to maintain the cloister: descriptions of the exterior space are thus scarce, while those of interior spaces, especially the consecrated interiors, acquire special relevance. There will also be an analysis of the figure of the Other, whether *savage* or *heretic*.

Keywords: travel writings, description, women, closure, otherness.

1. Introduction

« S'il fallait indiquer le phénomène le plus caractéristique dans le contexte du récit de voyage français du XVII^e siècle, il n'y aurait probablement qu'une seule réponse : les voyages des missionnaires » (Wolfzettel, 1996 :165). Cette tautologie, adoucie il est vrai par l'adverbe, devrait mener à une réflexion préalable sur la situation du catholicisme en France après les Guerres de Religion et jusqu'au royaume de Louis XIV. S'il n'est pas dans notre propos de nous arrêter sur ce point, il faut néanmoins situer dans ce contexte assez instable la fièvre chrétienne d'évangélisation suite à laquelle de nombreux missionnaires s'embarquèrent vers des pays d'outre-Atlantique, afin de donner à connaître aux *sauvages* la loi de Jésus-Christ, de leur apprendre à vivre selon cette Loi. C'est ainsi que naquit une littérature missionnaire qui prit notamment la forme de la lettre et jouit vite de la faveur populaire comme de celle de la noblesse et de la royauté. Parallèlement se multiplièrent les voyages qu'on appellera *fondationnels*¹ et, en conséquence, leurs récits.

Si ces relations ont mérité l'attention de la critique², ce n'est pas de même (du moins jusqu'à des dates très récentes) pour les écrits des religieuses, à quelques exceptions près³. Dans leur cas, il faut tenir compte qu'après le Concile de Trente (1563) toutes les religieuses étaient soumises à la clôture et, de ce fait, ne devaient se consacrer qu'à la prière. Ceci suscita d'énormes controverses, d'autant plus que pas toutes les religieuses avaient prononcé le vœu de la clôture lors de leurs prises d'habits. María-José Arana offre de très riches témoignages contre cette imposition, vécue en Espagne comme une punition injuste :

Nosotras no hemos pecado para que nos impongan tan dura pena ni ha habido costumbre en contrario [...]; de aquí nace el persuadirnos que este rigor en que nos quieren obligar a la

¹ Ayant pour but la fondation de monastères et couvents de différents ordres religieux dans l'espace européen et ailleurs.

² Nous renvoyons à l'étude, très riche et approfondie, des relations et des lettres de missionnaires Jésuites, due à Pierre Berthiaume (1987 : 356-501). Signalons que parmi l'extraordinaire documentation qui est à la base de cette thèse de Doctorat, aucune relation d'une missionnaire femme n'a été retenue.

³ Voir note 6.

clausura que no hemos tenido, amenazándonos con preceptos y censuras, da a entender que la clausura es penal. Ahora faltan voces a nuestro dolor [...] (Arana, 1992 : 193)⁴.

Ce fut de même en France, de manière singulière chez les Ursulines, historiquement consacrées à l'instruction des filles. C'est ainsi que « certaines ursulines continuèrent à combattre la *clausura*⁵ et à réclamer leur indépendance et leur apostolat de missionnaires actives » et « exprimèrent publiquement leur profonde angoisse de la claustration » (Keller-Lapp et McKenzie, 2010 : 23-24).

En l'occurrence on pourrait envisager cette interdiction de sortir hors des murs conventuels comme étant une des causes de la prolifération de voyages fondationnels entre les XVII^e et XVIII^e siècles. La vocation missionnaire et la détermination des femmes qui décidaient d'entreprendre le voyage ont fait le reste. Dans le cas des Ursulines, l'influence des Pères jésuites eût un rôle déterminant, car ils comprirent que « la conversion des Amérindiens [...] reposait sur la conversion réussie des épouses et des mères amérindiennes. Les Jésuites avaient besoin des Ursulines pour réussir cela » (Keller-Lapp et McKenzie, 2010 : 29). Source de connaissances de tout ordre, les relations de ces religieuses permettent des approches théologiques, socio-historiques, ethnologiques, géographiques, de genre ou transdisciplinaires, comme en témoigne une bibliographie croissante datant notamment de ce deuxième millénaire⁶.

En ce qui nous concerne, nous entendons nous concentrer sur le travail de la description dans quelques-uns de ces récits. Indépendamment de l'ordre religieux auquel appartenaient les moniales, ainsi que de la durée ou la difficulté du déplacement,

⁴ [Nous, nous n'avons pas péché pour qu'on nous inflige une peine aussi sévère, et il n'y a pas non plus eu d'habitude contraire [...] : de là vient la conviction que cette rigueur avec laquelle on veut nous forcer au cloître, obligation que nous n'avons pas, en nous menaçant avec des préceptes et des censures, donne à penser que la clôture est punitive. Maintenant, il manque des voix à notre douleur...]. S'appuyant sur des documents manuscrits, María José Arana offre des témoignages du fort impact que le *Motu Proprio* de Pie V (Constitution de Saint Pie V *Decoris ethonestitati*, du 1er février 1570) eut sur l'esprit des moniales. L'étude d'Arana s'avère indispensable pour comprendre la question de la clôture féminine à une époque où « non seulement la religieuse [...] vivait un chemin vers un plus grand confinement. La laïque voyait également les serrures de sa maison et les douanes renforcées » (Arana, 1992 : 25). Je traduis, comme pour le reste des textes en espagnol à l'original.

⁵ En italiques à l'original.

⁶ Nous devons renvoyer notamment au Centre d'Études sur Marie de l'Incarnation, à l'Université de Laval (<https://www.cemi.ulaval.ca>), très dynamique et, parmi d'autres –et outre ceux qui sont cités dans la bibliographie– aux études de Alessandra Ferraro dont « Autobiographie, biographie, hagiographie : la construction du mythe de Marie de l'Incarnation » (2008), « Attività missionaria et mediazione interculturale » (2009), « Une voix qui perce le voile : émergence de l'écriture autobiographique dans la *Relation* de 1654 de Marie de l'Incarnation » (2010) ou « Les récits personnels de Marie de l'Incarnation ou de l'écriture autobiographique détournée » (2014). Les autres récits qui sont à la base du présent travail n'ont été que rarement étudiés. Aucune des études dont nous avons connaissance n'a mis l'accent sur le travail de la description.

on constate que les séquences descriptives de ces récits visent le (con)sacré, voire l'élan mystique des missionnaires. En outre, elles offrent une vision bien intéressante aussi bien de la figure des *sauvages* que de la France *hérétique* de l'époque.

Nous nous appuierons sur deux relations de voyage outre-Atlantique, –celles des Mères ursulines Marie de l'Incarnation (vers le Québec en 1639) et Marie-Madeleine de Saint Stanislas (vers la Nouvelle Orléans en 1726) – et deux autres qui constituent à elles seules un aller-retour: la Mère Louise de Jésus rédigea en 1620 le voyage aller-retour qui la mena en 1604 de Paris à Salamanca, ville où elle alla chercher des religieuses pour fonder le premier Carmel de Paris, dont Ana de Jesús. Celle-ci relata à son tour le parcours inverse, de Salamanca à Paris.

Pendant leurs déplacements, ces religieuses devaient garder la clôture. Aussi dans leurs témoignages la description des lieux parcourus fait défaut, le « non vu » semble l'emporter sur le « vu ». Par contre, les espaces intérieurs sont, eux, fortement valorisés, surtout lorsqu'il s'agit d'intérieurs consacrés. Le lecteur se trouve alors devant des *pauses* descriptives de deux types : un premier groupe s'arrête sur la description des lieux saints où les voyageuses faisaient halte, sur lesquels on s'arrêtera de plus près ; un second groupe, sur celle des lieux « reconvertis » en lieux saints, donnant accès à l'intimité du je narrateur. On verra que plus on approche du moi et de l'intime, plus la description est riche en détails. Finalement, nous nous interrogerons sur la description/appropriation de l'Autre, que celui-ci soit *sauvage* ou *hérétique*. Mais donnons d'abord un aperçu des textes qui sont à la base du présent travail.

2. Les religieuses [et] [face à] leurs textes

Tracer la biographie des religieuses qui nous occupent est hors des limites de notre approche. Nous devons toutefois insister sur l'instruction et l'intelligence aussi bien de Marie de l'Incarnation (Marie Guyard, 1599-1672) que de Marie Madeleine de Saint Stanislas (Marie Madeleine Hachard, 1704-1760) et d'Ana de Jesús (Ana de Lobera Torres, 1545-1621)

Arrivée au Québec le 1^{er} août 1639, Marie de l'Incarnation maîtrisa vite plusieurs langues autochtones et « rédigea des catéchismes, des prières, des dictionnaires ainsi qu'une Histoire sacrée des choses spirituelles en algonquin, huron, montagnais et iroquois » (Keller-Lepp et McKenzie, 2010 : 36). Après sa mort, son fils⁷, le Bénédictin Claude Martin, publia, outre ses *Lettres* (1681), *Retraites... avec une exposition succincte du Cantique des Cantiques* (1688) et *École sainte* (1684). Elle signa également la *Relation de 1654*, qui est à la base de la biographie due à son fils, d'où un texte polyphonique, tantôt à la première personne (les pages dues à la religieuse), tantôt à la troisième (les pages dues à son fils), ce qui est signalé dès la préface : « Il y a plus d'un auteur ; il y en a deux, et l'un et l'autre étaient nécessaires pour achever l'ouvrage », cette deuxième

⁷ Mariée à 18 ans, mère et veuve à 19 ans, Marie de l'Incarnation entra au couvent des Ursulines de Tours en 1631.

voix servant à expliquer « ce qui pourrait être trop obscur à ceux qui n’auraient pas assez de lumière pour pénétrer les secrets de la vie sublime où Dieu l’a élevée » (Martin, 1677 : snp)⁸.

Pour l’analyse des passages descriptifs racontant le périple outre-Atlantique de cette moniale, nous avons retenu les lettres I à XVIII de *Lettres de la vénérable Mère Marie de l’Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France* (1681) et les chapitres XVII et XVIII du Livre 2, et I à III du Livre 3 de *La vie de la véritable Mère Marie de l’Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France. Tirée de ses lettres et de ses écrits* (Martin : 1677)⁹, c’est-à-dire, les lettres et les chapitres qui rendent compte du voyage, depuis les préparatifs jusqu’aux premiers contacts avec les Amérindiens.

De sa part, Marie Madeleine de Saint Stanislas n’a laissé, semble-t-il, que le récit de son périple depuis Rouen jusqu’à la Nouvelle Orléans, où elle débarqua le 6 août 1727. Elle était pourtant, à n’en pas douter, une femme cultivée dont le père, procureur à Tours, eut l’initiative de publier les lettres qu’elle lui envoya¹⁰. Les cinq lettres qui composent la relation de ce voyage, recueillies sous le titre *Une Rouennaise à la Nouvelle-Orléans au XVIII^e siècle. Relation du voyage des Ursulines (1726-1728)*, débordent de joie, mais aussi de curiosité et de connaissances de tout ordre comme le souligne Chantal Théry dans son introduction :

À la Nouvelle Orléans, notre relationnaire se lance dans un cours de géographie, de physique, d’hydrographie, d’économie, d’urbanisme et d’architecture, d’histoire humaine et juridique. Certes, elle vise à informer son père, mais aussi à faire la promotion du pays – climat, faune, flore, ressources – à valoriser [...] sa nouvelle « terre de promission ». Son souci de la terminologie et son désir de trouver les mots justes pour nommer des réalités nouvelles sont manifestes (Théry, 2022 : 3).

Que ces relations obéissent aux normes du genre épistolaire ou autobiographique¹¹, les allocutaires sont toujours désignés. Marie de l’Incarnation rédige sa *Relation de 1654* pour son fils : « L’amour et l’affection que j’ai pour vous [...] m’ont fait surmonter moi-même pour envoyer les écrits que vous avez désirés de

⁸ Pour une vision plus complète de cet entrelacement de textes, assez complexe, voir la préface entière, où Claude Martin explique largement la façon dont il a procédé. Voir également Ferraro (2010).

⁹ Les deux livres sont disponibles sur www.gallica.fr. Pour plus de simplicité, les références aux différentes relations seront : Marie de l’Incarnation : (MI, *Lettres* : page) et, pour la *Vie* – qui contient de longs passages de l’autobiographie de cette Mère – (Martin, 1677 : page) ; Marie Madeleine de Saint Stanislas (MMH : page) ; Louise de Jésus (LJ, I : page) et (LJ, II : page) ; Ana de Jesús (AJ : page).

¹⁰ Sous le titre *Relation du voyage des dames ursulines de Rouen à la Nouvelles Orléans. Parties le 22 Février & arrivée à la Louisiane le 23 Juillet de la même année*, cette première édition parut à Tours, chez Antoine Le Prévost, fin 1728.

¹¹ Mais on le sait, tout récit de voyage qui s’en veuille est autobiographique.

moi » (Martin, 1677 : snp); ses lettres, par contre, adressées à des destinataires divers, n'affectent pas ce genre de commentaires. Elles semblent au contraire obéir à un besoin personnel : « Je ne puis m'empêcher de vous écrire », confie-t-elle à la supérieure des Ursulines de Tours (MI, *Lettres* : 316) et, à son frère : « Je m'assure que l'affection que vous avez pour moi vous fait désirer d'apprendre le succès de notre voyage et de mon arrivée au Canada (MI, *Lettres* : 321) ». L'humilité propre à sa condition, prend la forme de la *captatio benevolentiae* aussi bien que de l'exercice métatextuel dans le sens d'autocommentaire fait par le narrateur du récit qu'il signe :

Ne croyez pas que les cahiers que je vous envoie aient été prémédités pour y observer un ordre comme on le fait dans les ouvrages bien digérés [...] Lorsque j'y ai pris la plume pour commencer je ne savais pas un mot de ce que j'allais dire, mais en écrivant, l'esprit de la grâce qui me conduit m'a fait produire ce qu'il lui a plu, me faisant prendre la chose dans son principe et dans sa source, et me la faisant conduire jusqu'à l'état où il me tient aujourd'hui (Martin, 1677 : 86).

Marie Madeleine, quant à elle, écrit sa relation de voyage à la demande de son père : « Vous me demandez un détail exact de tout ce qui s'est passé dans notre route [...]. Il est juste de contenter vos désirs pour vous satisfaire » (MMH : 46) ou encore : « Vous m'avez témoigné, mon cher père, souhaiter d'avoir une relation de notre voyage [...] » (MMH : 81). Dans ce cas, on pourrait ranger du côté du métatextuel les hésitations de la religieuse pour se référer à son texte, le classer typologiquement. Celui-ci est tantôt « une espèce de Journal » (MMH : 46), tantôt « notre Journal » (MMH : 50), tantôt « une Relation de tout notre voyage » (MMH : 80), tantôt « une confession générale » (MMH : 81). Soulignons encore que la troisième lettre, la plus longue, s'intitule : « *Relation*¹² à la Nouvelle Orléans, ce vingt-septième octobre 1727 », le mot relation étant ainsi défini par Furetière en 1690 : « se dit plus particulièrement des aventures des voyageurs, des observations qu'ils font de leurs voyages », définition – élargie par la suite – qui sera reprise dans l'édition de 1704 du Dictionnaire de Trévoux. On en reviendra.

Le voyage de Louise de Jésus (Louise Gallois, 1569-1628) a pour but d'aller chercher dans les monastères d'Espagne des religieuses qui, héritières de Sainte Thérèse d'Avila, voudraient fonder à Paris un monastère de Carmélites. Si le voyage se réalisa en 1604, sa mise en écriture, sous le titre *Le voyage d'Espagne*, date de 1620, ce qui est signalé à la fin du texte – texte requis à son tour par M. de Bérulle, qui avait fait lui aussi partie de l'expédition et en devient l'allocutaire principal. De ce récit se dégagent,

¹² En italiques à l'original. Toutes les lettres sont, effectivement, titrées : « Lettre à Lorient, ce 22 de [sic] février 1727 » ; « Lettre à la Nouvelle-Orléans, ce vingt-septième octobre 1727 » ; « *Relation* à la Nouvelle-Orléans, ce vingt-septième octobre 1727 » ; « Lettre à la Nouvelle-Orléans, ce premier janvier 1728 » et « Lettre à la Nouvelle-Orléans, ce vingt-quatrième avril 1728 ».

comme des précédents, quelques réflexions métatextuelles : « Nous allons dire une petite récréation, puisque nous n'en avons encore dit nulle [...] » (LJ, I : 96), tirade où la première personne du pluriel vient substituer la troisième personne, ce qui fait l'objet d'une deuxième réflexion : « Ceci est écrit en tierce personne afin que l'on n'en tire que ce qu'il conviendra pour ce que l'on aura affaire et que ce soit avec plus de commodité et de facilité » (LJ, II : 98). Cette relation, comme on l'a signalé, est complétée par celle (encore sous la forme de lettre) d'Ana de Jesús, qui se déplaça de Salamanca à Paris, pour fonder le premier Carmel. Très proche de Thérèse d'Avila, qu'elle rencontra en 1570, et de saint Jean de la Croix, son directeur spirituel de 1578 à 1579, elle joua un rôle fondamental dans la publication et traduction des œuvres des deux mystiques espagnols.

Arrivée à Paris le 15 octobre 1604, le couvent du Carmel de l'Incarnation se fonda quelques jours après, le 18. Revenant au récit, Pilar Manero se réfère plutôt à une « chronique fondationnelle », considérée « genre » dans le cadre de la littérature conventuelle de l'ordre des Carmes déchaux. Cette chronique garde néanmoins la structure habituelle des lettres traitant des thèmes élevés, à savoir : *salutatio, exordium, narratio, petitio, conclusio* (Manero, 1993 : 648-649). Cette « Lettre à un religieux espagnol »¹³, datée à Paris le 8 mars 1605, répond à la commande d'un supérieur ecclésiastique (AJ : 662), principal destinataire, qu'elle ne veut pourtant pas trop fatiguer avec la lecture « d'une si longue lettre » (AJ : 662 et 665). Elle lui demande en outre de donner à connaître le contenu de la lettre à la communauté, comme quoi le destinataire ultime est, dans ce cas, pluriel¹⁴.

Indépendamment de leur typologie textuelle, ces récits (comme par ailleurs tout récit viatique) indiquent avec plus ou moins de rigueur l'itinéraire, les dates et les aléas du voyage. Concernant ceux qui nous occupent, deux aspects sont à souligner : les risques inhérents au voyage – tempêtes, rencontre de corsaires, maladies, difficultés des chemins – sont magnifiés et vécus comme autant d'épreuves envoyées par Dieu¹⁵ et le maintien de la clôture pendant le déplacement (Pellegrin, 2008 : 83) : « Durant notre voyage [...] nous étions dans le carrosse et dans les hôtelleries comme dans notre Monastère » (Martin, 1677 : 381) ; « [...] les Mères furent mises en l'un [carrosse] et les Françaises en l'autre pour entrer en la ville [...], ayant les portières abaissées » (LJ,

¹³ Il existe une version française dans l'Archive conventuel des RRMM Carmélites déchaussées d'Anvers, couvent également fondé par Ana de Jesús.

¹⁴ Les lettres des missionnaires hommes semblent répondre elles aussi à la demande d'un tiers et utilisent des formules très semblables. Voyons un exemple : « Je ne puis me refuser plus longtemps aux aimables instances que vous me faites dans toutes vos lettres [...] de vous informer, un peu en détail, de mes occupations et du caractère des Nations Sauvages [...] » (*apud* Berthiaume, 1987 : 398).

¹⁵ « De nombreux textes – note Nicole Pellegrin (2008 : 83) – mettent en exergue ces dangers car ils prouvent et les vertus des femmes chéries par la Providence et l'efficacité de leurs prières. Les formes d'intervention divines sont variées, des plus prosaïques aux plus grandioses [...] ».

II : 95)¹⁶.

Ce deuxième point nous intéresse tout particulièrement, ayant une relation directe avec l'exercice de la description. Contraintes à rester enfermées autant que possible, à quel moment du parcours (et du discours) les narratrices peuvent-elles faire des *pauses* (descriptives) ? Et surtout, ont-elles le droit de regarder dehors ? Ces mots de Marie Madeleine à Versailles nous en font douter : « [...] j'eus souvent la pensée de fermer les yeux pour me mortifier : ce genre de mortification ne laisse pas de coûter » (MMH : 53). Un autre récit datant de 1636 est à ce sujet beaucoup plus explicite :

Apenas salieron de Madrid cuando la Madre Abadesa advirtió a las compañeras que el caminar en coche no era por comodidad, sino en atención a la Clausura; y que esta se debía guardar no sólo en contener los pies dentro del coche, sino también la vista; a cuya causa no permitió resquicio alguno por donde pudiesen ver el campo, entonces delicioso por ser primavera, que no fue pequeña mortificación [...] (*apud* Serra de Manresa, 2002 : 364)¹⁷.

3. Description des lieux

« Il ne faut pas oublier, en effet, que la description, à moins qu'il ne s'agisse de récit de voyage, ne doit pas faire le fond d'une œuvre, mais seulement en être l'ornement », affirme Pierre Larousse pour continuer : « en prose [le genre purement descriptif] ne devrait survivre que dans les ouvrages où il a réellement une raison d'être, c'est-à-dire, dans les livres de voyage » (Larousse, 1870 : s.v. *Descriptif, -ive*). Depuis, les différentes définitions du genre viatique insistent toutes sur le fait que la description l'emporte sur la narration, qu'elle est même le noyau du discours. Ces séquences descriptives sont intimement liées au sens de la vue, comme l'a très bien senti Roland Barthes, qui va encore plus loin :

¹⁶ En écho, l'Espagnole Clara M^a Ponce de León explique dans la relation de son voyage (1662), écrit également à la troisième personne : « En llegando a los lugares buscaban un aposento, el más retirado, y cerraban puertas y ventanas con llave, si la había, y si no, echaban candados por todas partes [...] », « Y solas las madres y cerradas las cortinas, entraron en la ciudad » (Vicens-Pujol, 2022 : 634 et 635 respectivement) [« Lorsqu'elles arrivaient sur les lieux, elles cherchaient une pièce, la plus isolée qui fut, et elles fermaient les portes et les fenêtres à clé, s'il y en avait, et sinon elles mettaient partout des cadenas. », « Restées seules (dans le carrosse), avec les rideaux tirés, elles firent son entrée dans la ville »].

¹⁷ [À peine avaient-elles quitté Madrid que la Mère Abbessse avertit les compagnes que marcher en voiture ce n'était pas par commodité, mais par attention à la Clôture ; et que cela devrait être respecté non seulement en gardant les pieds à l'intérieur de la voiture, mais aussi la vue. C'est pour cette raison qu'elle ne laissa aucun espace à travers lequel elles pourraient voir le champ, alors délicieux parce que c'était le printemps, ce qui n'était pas une mince mortification]. Il s'agit du voyage réalisé en 1636, de Madrid jusqu'à Plasencia (Cáceres), de huit religieuses, dont la Mère Buenaventura Maturana, première Abbessse de ce couvent de Capucines. Comme celui-ci, d'autres récits fondationnels hors du contexte francophone nous serviront d'appui.

Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. Décrire c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec soi (plus important que son chevalet) devant une collection ou un continu d'objets [...] ; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture : en un mot : le dé-peindre [...]. Ainsi le réalisme [...] consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel (Barthes, 1970 : 61).

Si Barthes se réfère dans ces lignes à l'esthétique réaliste, ces mots pourraient concerner aussi bien la description subjective des paysages romantiques et, en amont dans le temps, la description des lieux et objets des récits dits *savants* comme de ceux des religieuses. Or, on l'a vu, l'embrasure des fenêtres est niée à ces dernières, et ce au double sens : littéral, puisque les rideaux du carrosse où elles se déplacent sont en général tirés, et métaphorique, du moment où elles doivent se mortifier, se nier le moindre plaisir¹⁸. Quels sont, alors, les fragments descriptifs insérés dans leurs relations de voyage ? À quoi obéissent-ils ? Par quelle opération s'insèrent-ils ?

Avançons d'ores et déjà que rien n'est dit des paysages traversés durant le périple, des gens rencontrés ni des lieux où on a dû faire halte : s'ils sont parfois nommés, ils ne sont jamais décrits¹⁹. L'arrivée au lieu de destination permet, au contraire, de s'arrêter pour regarder autour (parcours) et, par conséquent, décrire (discours). Ces descriptions se déploient normalement par l'entremise d'une phrase introductrice dont l'un des rôles est d'avertir le lecteur qu'il est devant une description *de seconde main* : « C'est une chose merveilleuse d'entendre parler de la beauté et de la bonté de ce pays-là. Il y a une très grande étendue toute défrichée, on y voit de très belles prairies où l'herbe croît haute comme des hommes [...] » (MI : 617). Il se peut aussi que ces phrases servent à s'excuser...

a) de voir, de décrire :

Notre ville est fort belle, bien construite et régulièrement bâtie, autant que je m'y peux connaître et que j'en ai vu le jour de notre arrivée en ce pays, car depuis ce jour-là nous avons toujours resté

¹⁸ Le devoir de la clôture y est pour quelque chose. Ainsi, en arrivant à Madère, Marie Madeleine de Saint Stanislas note : « [...] nous crûmes devoir édifier le public en demeurant attachées à notre clôture de la Gironde, plutôt que de paraître dans une ville où les femmes séculières ne se montrent pas » (MMH : 88-89).

¹⁹ Mais il est vrai que « la désignation la plus sobre des éléments et des circonstances d'un procès peut déjà passer pour une amorce de description » (Genette, 1969 : 57).

dans notre clôture. Les rues y sont très larges et tirées en cordeau
[...] (MMH : 118).

b) de chercher à savoir : « J'ai été curieuse de m'informer de l'état du terrain de ce pays afin, mon Père, de pouvoir vous en donner quelque petite idée » (MMH : 70), après quoi s'ensuit une longue description encyclopédique tirée, semble-t-il, de lectures préalables.

De seconde main est également la description de l'église du couvent des Jésuites, à Madère : « Nos Révérends Pères trouvent l'église de ces Pères jésuites très magnifique : le contretable et le devant de l'autel en est d'argent massif [...] » (MMH : 89). Mais en général, les intérieurs consacrés (donc jamais les hôtelleries, par exemple) font normalement l'objet de descriptions de *première main*, comme c'est le cas du Monastère de saint Denis, décrit par le biais de l'analogie :

Todos están con gran reverencia y con tan ricos ornatos, que es nonada lo del Escorial comparado con los tesoros que hay aquí; de reliquias no se puede decir, engastadas en piedras preciosísimas: un clavo y gran parte de la Vera Cruz y mucho de la corona de espinas y la túnica que quedó entera de Nuestro Salvador [...] El templo es tan admirable que parece el de Salomón porque, no sólo las paredes, más el suelo que se pisa, está labrado de oro. Las cajas y vasos en que están los cuerpos [...] son preciosísimos [...] (A J : 660-661)^{20/21}.

Paradoxalement, il faut que les paroles manquent, que le langage ordinaire soit incapable de dire l'inouï (« cela ne peut pas être dit », « que je ne saurais pas l'écrire ») pour que la description ait lieu, procédé destiné, bien entendu, à souligner la magnificence des lieux saints. Ceci est surtout vrai lorsqu'on décrit non pas le lieu saint mais, à l'intérieur, l'objet sacré –objet qui contient, dans sa petitesse même, cet inouï. C'est le cas du Saint-Crucifix de Burgos :

Il est très dévot et ne fait-on point de Crucifix semblable, ni si au naturel ni si bien proportionné, car il ne semble point une peinture, mais un homme vraiment mort, les cheveux tombant sur les côtés du col, les doigts marqués en la joue de meurtrissure

²⁰ [L'Escurial n'est rien comparé aux trésors qui se trouvent ici ; on ne saurait rien dire sur les reliques, serties de pierres précieuses : un clou et une grande partie de la Vraie Croix et une grande partie de la couronne d'épines et de la tunique qui resta entière de notre Sauveur [...]. Le Temple est si admirable qu'il ressemble à celui de Salomon, car non seulement les murs, mais aussi le sol sur lequel on marche, sont sculptés en or. Les coffres et verres dans lesquels sont conservés les corps sont magnifiques].

²¹ D'autres descriptions ont également recours à l'analogie, comme celle de Marie Madeleine : « Le collège de Rennes est mille fois plus beau que celui de Rouen : les bâtiments en sont magnifiques et très commodes. Quoique l'église soit très belle, je trouve cependant dans l'église du collège de Rouen quelque chose de plus frappant et de plus auguste. Je donnerais aussi la préférence au jardin du collège de notre bonne ville » (MMH : 57).

du soufflet que reçut pour nous le Sauveur du monde. Tout le saint corps est tout verges et plaies partout, même les bras et jambes, et les genoux sont gros et meurtris des chutes que notre seigneur faisait sur eux, portant le lourd et pesant fardeau de la sainte Croix pour tous les péchés du monde. Ô chose indicible [...] (LJ, II : 88).

La fonction perlocutive que la rhétorique ancienne prêtait à l'*évidentia* trouve dans ces lignes un exemple extraordinaire, d'autant plus qu'il n'y a aucune autre description dans un texte à dominante narrative comme celui-ci.

Les descriptions²², on le voit, se présentent différemment selon qu'elles « mettent devant les yeux » du lecteur les espaces extérieurs ou les espaces consacrés (églises ou monastères) ; puis, à l'intérieur de ceux-ci, le petit objet hautement symbolique. Qui plus est, la description est vraiment riche en détails de toutes sortes lorsqu'il s'agit de montrer ce dedans de soi, « el más profundo centro » de Saint Jean de la Croix, où après un ébranlement intime a lieu la rencontre mystique. Nous nous référons aux visions de Marie de l'Incarnation, qui se plaît à décrire par le menu et bien poétiquement les lieux qu'elle vit en songe avant son départ :

[...] nous arrivâmes à une belle place, à l'entrée de laquelle il y avait un homme vêtu de blanc [...] il était le gardien de ce lieu et par un signe de main nous donna à entendre que c'était là qu'il fallait passer, n'ayant pas d'autre chemin [...]. Le lieu était ravissant, il n'y avait point d'autre couverture que le Ciel, le pavé était comme de marbre blanc ou d'albâtre par carreaux et les liaisons d'un beau rouge ; le silence y était grand, ce qui faisait une partie de sa beauté. J'avançai et de loin j'aperçus à main gauche une petite Église de marbre blanc, ouvragée d'une belle architecture à l'antique, et sur cette petite église la sainte Vierge qui était assise [...] et qui tenait son petit Jésus entre ses bras, sur son giron. Au bas de ce lieu qui était très éminent, il y avait un grand et vaste pays plein de montagnes, de vallées et de brouillards épais qui remplissaient tout, sauf une petite maison qui était l'Église de ce pays-là, laquelle seule était exempte de ces bruines. La sainte Vierge mère de Dieu regardait ce grand pays, autant pitoyable qu'effroyable [...] (Martin, 1677 : 229)²³.

²² Ajoutons que les moniales ne manquent pas de décrire les chambres où elles se reposent (MMH : 83), surtout lorsque ces chambres tiennent lieu de couvent, en miniature, certes. À la fois dortoir et réfectoire, elles sont aussi les lieux où garder les Règles de l'Ordre et où faire l'Office en Chœur (Martin, 1677 : 394, 408 ; MMH : 60).

²³ Cette même vision est racontée dans la première lettre historique, signée à Tours le 3 mai 1633 et adressée à son directeur spirituel : « [...] nous trouvâmes un homme solitaire qui nous fit entrer dans une place grande et spacieuse, qui n'avait point de couverture que le ciel. Le pavé était blanc comme de l'albâtre, sans nulle tache, mais tout marqueté de vermeil. Il y avait là un silence admirable. [...] ». Nous

Arrivée au Canada, Marie de l'Incarnation, reconnaîtra les lieux qui lui furent montrés six années auparavant (Martin, 1677 : 408).

Suivant les fonctions diégétiques de la description établies par Genette (1969 : 58), on pourrait conclure que les séquences descriptives qui donnent à voir des paysages, le dehors, sont de l'ordre du décoratif (de l'*ornement*, d'après la terminologie de Pierre Larousse) ; que plus ils racontent le dedans (des lieux saints ou de soi-même) plus ils glissent du côté du symbolique et sont riches en détails.

3. Représentation de l'Autre

Au même titre que la prééminence de la description sur la narration, l'altérité (étymologiquement « ce qui est autre ») est une des constantes du récit de voyage, le définit même. Il s'agit de retracer la rencontre avec l'Autre par le biais de l'expérience. Le moi auctorial témoigne, a été sur les lieux, donc « dit vrai », ce que met en exergue le *Dictionnaire* de Trévoux dans son édition de 1732, puis dans celle de 1771 : pour réussir une relation, peut-on y lire, il faut que « celui qui entreprend de peindre les mœurs des peuples et de représenter les Arts, les Sciences, les religions du Nouveau Monde » ait été « témoin de la plupart des évènements qu'il raconte » (*apud* Berthiaume, 1987 : 681).

Lorsqu'il est question de représenter l'Autre, les frontières entre la narration et la description se brouillent... pour autant qu'elles existent, pourrait-on ajouter. Et soutenir avec Genette (1969 : 56-61) aussi bien la finalité narrative de la description que la présence d'éléments descriptifs dans toute narration. C'est donc par commodité qu'on utilise ici le mot description dans un sens restreint.

Encore faut-il signaler que bien comprendre la représentation de l'Autre dans ces relations viatiques c'est tenir compte à la fois du discours apologétique où elle est intégrée et du moment socio-historique, sous un double plan : la propulsion du catholicisme en France sous l'emprise du cardinal Richelieu et la pratique du commerce d'esclaves suite aux grandes découvertes et à la création, sous le patronage de la monarchie, de la Compagnie des Indes occidentales en 1664²⁴ : dépersonnalisé, l'esclave devient chose, objet de marchandage, comme il en ressort du texte de Marie Madeleine de Saint Stanislas : « En arrivant ici [Nouvelle Orléans], le Révérend Père de Beauvois, nous apprit qu'il venait de perdre neuf Nègres [...] : c'est une perte de

aperçûmes à un coin de ce lieu un petit hospice ou maison fait de marbre blanc, travaillé à l'antique d'une architecture admirable. Il y avait sur le toit une embrasure faite en forme de siège sur lequel la sainte Vierge était assise tenant le petit Jésus entre ses bras [...] » (MI, *Lettres* : 306-307). Dans la *Lettre* XLVII, où elle fait une semblance de la vie de la Mère Marie de Saint Joseph, partie au Canada avec elle, Marie de l'Incarnation raconte des visions semblables de cette Mère. A propos des songes ou des visions des religieuses, voir Thery (1997 : 9-10).

²⁴ Suivirent, en 1673, la Compagnie du Sénégal et, en 1684, la Compagnie de la Côte de Guinée.

neuf mille livres. La Compagnie des Indes nous en a donné huit il y a quelques jours » (MMH : 75)²⁵.

Pour revenir à la représentation de l'Autre, ce qui frappe d'emblée est l'absence d'une description physique (prosopographie) quelconque : quelle est la taille des Amérindiens, la couleur de leur peau, de leurs cheveux ? Sont-ils vraiment velus et vont-ils vraiment nus, comme le veut Furetière²⁶ ? La description physique qui nous fait défaut arrive de la part d'un homme qui, lui, a vu : le missionnaire Paul Lejeune (1591-1664) qui, à son tour, écrivit la relation de son voyage vers le Québec, entrepris en 1632 :

De dire comment ils sont vêtus, il est bien difficile. Les hommes, quand il fait un peu chaud, vont tous nus, hormis une pièce de peau qu'ils mettent au-dessous du nombril jusqu'aux cuisses [...]. Ils vont tous tête nue, hommes et femmes. Ils portent les cheveux longs, ils les ont tous noirs, graissés et luisants. Ils les lient par derrière, sinon quand ils portent le deuil. Les femmes sont honnêtement couvertes. Elles ont de peaux jointes sur les épaules avec des cordes, et ces peaux leur battent depuis le col jusqu'aux genoux [...]. Au reste, ils sont de bonne taille, le corps bien fait, les membres très bien proportionnés et ne sont point si massifs que je les croyais. (Lejeune, 2020 : 32-33).

À noter encore que ces *sauvages* ne sont jamais pris dans leur individualité, mais faisant partie d'un tout et que c'est dans la succession des faits et des événements racontés –donc la narration– que le lecteur aura accès aux qualités morales, aux us et coutumes de ces peuples (ethopée, dans un sens large).

Dans les relations de voyage outre-Atlantique de nos missionnaires le mot plus usuel pour désigner l'Autre est « Sauvage » ou « Sauvagesse » ; puis, en fonction du pays d'arrivée, Hurons, Iroquois ou Algonquins (ou encore Montagnez ou Attikamek), pour le Canada, Nègres / Negresses pour la Nouvelle Orléans.

Les *Lettres*²⁷ de la Mère Marie de l'Incarnation constituent un très riche observatoire des mœurs et coutumes des différentes tribus canadiennes²⁸, dont on ne

²⁵ D'après Chantal Théry (2022 : 68), au recensement de 1726 la population de la Louisiane était de 2.228 Européens, 276 serviteurs et engagés, 1.540 esclaves noirs et 229 esclaves amérindiens.

²⁶ Sauvage : « Se dit aussi des hommes errants, qui sont sans habitations réglées, sans Religion, sans Loix & sans Police. Presque toute l'Amérique se trouve peuplée de Sauvages. La plus-part des Sauvages sont Antropophages. Les sauvages vont nus et & sont velus, couverts de poil ». Marie Madeleine l'affirme ainsi sans néanmoins l'avoir vu de ses propres yeux : « [...] cette île n'est habitée que par des Sauvages, qu'on nous dit être très cruels. Non seulement ils mangent les Blancs, mais ils leur font souffrir auparavant de tourments mille fois plus rudes que la mort ! » (MMH : 97), ce que confirme par ailleurs Paul Lejeune : « [...] ils les font souffrir tout ce que la cruauté et le diable leur mettent dans l'esprit. Enfin, pour dernière catastrophe, ils les mangent et les dévorent quasi tout crus » (Lejeune, 2020 : 36).

²⁷ Plus de 250, d'après Keller-Lapp et McKenzie (2010 : 34).

²⁸ Nous remettons, parmi d'autres, à la Lettre LXXXVI, adressée à son fils, où « Elle répond à quelques demandes qu'il lui avait faites touchant la religion, les mœurs et la police des Sauvages ». En introduction

peut donner ici qu'un aperçu. D'une part, notre correspondante raconte l'aspect féroce et cruel de ces peuples : « Le Père Ragueneau et plusieurs de sa compagnie ont été outrageusement battus et grièvement blessés. Un Sauvage [un Huron] ayant levé le bras pour lui fendre la tête, la hache s'attacha à ses cheveux sans pouvoir passer outre [...] » (MI, *Lettres* : 330)²⁹. D'autre part, en femme sensible et cultivée, elle met en exergue des mœurs dévoilant un univers symbolique précieux, d'un intérêt indéniable. Réunis les Français avec des représentants des différentes tribus amérindiennes, on apprend que :

[...] les Hiroquois avaient fait planter deux perches et tendre une corde de l'une à l'autre pour y pendre et attacher, ainsi qu'ils disaient, les paroles qu'ils nous devaient porter, c'est-à-dire, les présents qu'ils nous devaient faire : car tout parle, parmi eux, et leurs actions sont significatives, aussi bien que leurs paroles.

Ces présents consistaient en trente mille graines de porcelaine qu'ils avaient réduits à dix-sept colliers qu'ils portaient partie sur eux, partie dans un petit sac placé tout auprès d'eux. Tous étant assemblés et chacun ayant pris sa place, le Grand Hiroquois (je l'appelle ainsi parce qu'il était d'une grande et haute taille) se leva et regarda premièrement le Soleil, puis ayant jeté les yeux sur toute la compagnie, il prit un collier de porcelaine en sa main, et commença sa harangue [...] (MI, *Lettres* : 395).

Prenant l'un après l'autre les différents colliers, l'Iroquois explique les pouvoirs de chacun d'eux : le quatrième, par exemple, « était pour nous assurer que la pensée de leurs gens tués en guerre ne les touchait plus, et qu'ils mettaient leurs armes sous les pieds » ; le septième pour « donne[r] la bonace au grand lac de Saint Louis, pour le rendre uni comme une glace et pour apaiser les colères des vents, des tempêtes et des eaux », comme quoi aucune différence n'est établie entre le concret et l'abstrait, entre ce qui dépend de la volonté des hommes ou de celles des *dieux* (MI, *Lettres* : 398). Tout cela fut si bien dit que Marie de l'Incarnation resta émerveillée devant le naturel et la naïveté avec lesquels il s'exprima : aucun comédien français ne saurait le faire pareil, assure-t-elle (MI, *Lettres* : 396).

Au binôme cruauté / délicatesse, s'ajoute le binôme homme / femme. Le regard de Marie de l'Incarnation sur les jeunes filles que les moniales instruisent est dans

à la Lettre, on lit : « [...] par cette lettre je réponds distinctement aux questions que vous me faites touchant nos Sauvages [...]. Vous y verrez les absurdités des hommes, qui n'ont ni la foi, ni même les lumières naturelles, à cause de la Nature corrompue qui est toute vivante en eux avant le Baptême » (MI, *Lettres* : 652).

²⁹ L'intervention divine, encore, empêche le pire. Marie de l'Incarnation ne semble pas se rendre compte de la réponse également cruelle, à nos yeux, de la communauté occidentale. Si les Attikamek ont massacré avec sauvagerie le Père Buteux, deux de leurs capitaines devenus prisonniers ont été, eux, brûlés vifs (MI, *Lettres* : 462).

l'ensemble plein de finesse³⁰. Mettant en avant le travail d'instruction et d'évangélisation³¹ mené à terme par la communauté, elle décrit ces jeunes filles comme étant « pleines de grâce et d'adresse » (MI, *Lettres* : 330) et donne des détails précis sur la difficulté de les garder au couvent, car il y en avait qui étaient :

[...] comme des oiseaux passagers et n'y demeurent que jusqu'à ce qu'elles soient tristes, ce que l'humeur sauvage ne peut souffrir : dès qu'elles sont tristes, les parents les retirent, de crainte qu'elles ne meurent [...]. Il y en a d'autres qui s'en vont par fantaisie et par caprice ; elles grimpent comme des écureuils notre palissade [...] et vont courir dans les bois (MI, *Lettres* : 258).

Il s'agit, comme pour toute mission évangélisatrice, d'intégrer l'Autre au Même, ce Même étant supérieur dans l'ordre hiérarchique établi par le narrateur. Or, aux dires de Chantal Théry (1997 : 304), « les missionnaires femmes ont la conviction que les *images du Barbare et de la Barbarie* qu'on leur avait données ne correspondent pas à la réalité, et que l'Autre, en définitive, diffère peu de soi ». Dans le cas de Marie de l'Incarnation, elle attribue « les difficultés réelles de la conversion à l'incompréhension et au désintérêt des Amérindiens à l'égard des dogmes, du travail, de la hiérarchisation française, à leur tendance à mêler rêve et réalité » (Théry, 1997 : 305). Son regard devança dans ce sens celui de Joseph François Lafitau, qui dans ses *Mœurs des Sauvages américains* (1724) affirme que les missionnaires ont voulu juger des Amérindiens « para nos manières & par nos usages ; de sorte que ne voyant rien de cette Police qui est établie parmi nous, pour la Religion & pour le Gouvernement civil, ils les crurent sans Religion, sans Loix & sans forme de République » (*apud* Berthiaume, 1987 : 495)³².

De sa part, le récit – plus stéréotypé – de Marie Madeleine, est émaillé de mots et de syntagmes tels que « vices », « mauvaise vie », « mauvaise conduite », « mœurs corrompues » : à la Nouvelle-Orléans « tous les vices règnent [...] avec une abondance démesurée » (MMH : 119).

N'oublions pas que la communauté ursuline à la Nouvelle Orléans a été engagée comme hospitalière par la Compagnie des Indes ; le contrat, tel qu'il a été transcrit par Chantal Théry (2022 : 158), explicite dans son article 5 : « Les Nègres et Negresses, bestiaux, meubles, lits, linges, ustensiles destinés pour l'usage dudit hôpital [...] seront réunis pour inventaire auxdites religieuses, qui seront tenues en compter à

³⁰ Parfois elle tombe néanmoins sur des stéréotypes : « La saleté des filles sauvages [...] nous faisait quelque fois trouver un soulier dans notre pot, tous les jours des cheveux, des charbons et semblables ordures » (Martin, 1677 : 408).

³¹ « [...] on leur disait que [notre venue] c'était pour instruire leurs filles, afin qu'elles ne fussent pas brûlées dans le feu et pour leur enseigner comme il fallait vivre pour être éternellement heureux » (Martin, 1677 : 295).

³² Pour plus de renseignements voir Berthiaume (1987 : 425 et ss).

la Compagnie ». Inventoriés, Nègres et Negresses (tout comme les bestiaux et les meubles) sont dépourvus d'âme, réduits au stade d'objets. Il faut encore insister sur la distinction assez nette établie entre « nègre » et « sauvage », parfois sous un ton neutre : « des Negresses et de Sauvagesse viennent deux heures par jour pour être instruites » (MMH : 125), parfois en prenant partie :

Les Nègres sont aussi faciles à instruire quand une fois ils savent parler français. Il n'en est pas de même des Sauvages, qu'on ne baptise qu'en tremblant à cause du penchant qu'ils ont au péché, surtout les femmes, qui sous un air modeste cachent des passions de bête (MMH : 119).

Dans ce cadre, des punitions assez cruelles, comme celle de mettre ces filles « sur un cheval de bois et les [faire] fouetter de tous les soldats du régiment » (MMH : 126), sont, semble-t-il, à l'ordre du jour.

Le sauvagement est substitué par l'hérétique, c'est-à-dire le protestant, dans le récit d'Ana de Jesús, arrivée en France à un moment où les rébellions protestantes n'étaient nullement finies et l'Espagne était le véritable bastion du catholicisme romain. Malgré les mauvais chemins et les lieux que le cortège doit parcourir à pied, cette moniale ne ressent les fatigues du voyage que lorsqu'une fois traversée la frontière, elle voit « tan mal tratado el Santísimo Sacramento. No es posible decir cómo lo tienen en muchas partes, en una hallamos hirviendo de gusanos la misma hostia [...] » (AJ : 657)³³. Le cortège trouve des hérétiques aux « visages de condamnés » (AJ : 659) dans tous les villages traversés et, une fois installée et devenue Mère Supérieure, Ana de Jesús avoue de fortes réticences à admettre au couvent des filles nées ou grandies *en hérésie* (AJ : 662). Sur ce point il semble intéressant de comparer le récit d'Ana de Jesús (espagnole) avec celui de Louise de Jésus (française) qui firent ensemble, ne l'oublions pas, ce voyage jusqu'à Paris. L'extrait qui suit montre l'espièglerie de Louise de Jésus ainsi que les relations plus ouvertes et naturelles qui devaient exister en France entre hommes et femmes, entre catholiques et protestants :

Voyant les Mères avec les grands voiles abattus sur la face³⁴, ne les salua autrement, mais il³⁵ salua les Françaises comme à l'ordinaire en France. Voyant cela, les Mères furent bien

³³ [(elle voit) si maltraité le Saint-Sacrement. Il n'est pas possible de dire comment ils l'ont dans de nombreux endroits, dans un endroit nous trouvâmes la même hostie bouillante de vers...].

³⁴ Dans le récit d'une autre Espagnole, la Mère Clara M^a Ponce de Léon (1622) on lit : « Al salir y entrar de los lugares y del coche, iban tan cubiertas con unos velos muy grandes que, no sólo las caras, pero todo el cuerpo les cubría » (Vicens-Pujol, 2022 : 634). [En sortant et en entrant dans les lieux et dans le carrosse, elles étaient tellement couvertes avec de très grands voiles que ceux-ci couvraient non seulement leur visage, mais le corps en entier]. Si les Espagnoles semblent plus attachées à la clôture que les Françaises, celles-ci le sont plus que les Portugaises, à en croire Marie Madeleine (89) qui, ayant fait halte au Portugal, assure : « les religieuses, moins attachées à la clôture que nous à la nôtre [...] ».

³⁵ Il s'agit d'un gentilhomme flamand, connu des Mères françaises, qui logea les moniales à Bordeaux.

étonnées et marries, ne pouvant calmer leurs pensées : « Avec quels gens sommes-nous venues ». La Mère Anne de Jésus et les autres ne purent se tenir de le dire assez sèchement aux Françaises. Une d'elles, se récréant lui dit comment c'était la coutume des Français, [...] que c'était bien le contraire qu'en Espagne. Et ainsi elle les calma. [...] Mais qu'eût-ce été si elles eussent su que celui-ci était hérétique ? (LJ, II : 96).

4. En guise de conclusion

Tout au long du XVII^e siècle un nombre important de religieuses quittèrent leurs couvents pour aller fonder ailleurs. Leurs relations de voyage s'avèrent très riches aussi bien du point de vue religieux ou ethnologique, que de l'apodémique. C'est à ce dernier aspect que nous nous sommes intéressés, plus particulièrement aux passages descriptifs, toujours déterminés par le vœu de clôture des moniales.

À les systématiser, nous avons établi des binômes : le vu *vs* le non-vu, le dehors *vs* le dedans, les espaces non consacrés *vs* les espaces consacrés, le plus éloigné du moi *vs* le plus intime, voire secret ; descriptions de première ou de seconde main, décoratives ou symbolico-narratives. Si on peut conclure que les descriptions privilégient le clos, c'est que celui-ci est finalement ouverture vers un au-delà mystique.

Or si, concernant la description des lieux, les frontières entre narration et description sont plus ou moins nettes (mais jamais tout à fait), et ce par des procédés tels que les phrases introductrices ou le chleuisme, lorsqu'il s'agit de caractériser l'Autre les frontières s'estompent : ce sera à l'intérieur de longs passages narratifs où les événements se succèdent, que le lecteur approchera des traditions, us et coutumes du *Sauvage*, cet Autre qu'il faut intégrer au Même, tout comme l'hérétique. Contrairement aux récits des missionnaires hommes, aucune description ne sera donnée ni du physique ni des demeures des habitants rencontrés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANA DE JESÚS (1993 [1605]) : « Carta a un religioso de España. Relación de la fundación del primer Carmelo Descalzo de París ». *Bulletin Hispanique*. 95 : 2, 656-666. URL: https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1993_num_95_2_4808
- ARANA, María José (1992) : *La clausura de las mujeres. Una lectura teológica de un proceso histórico*. Bilbao, Ed. Mensajero / Universidad de Deusto.
- BARTHES, Roland (1970) : *S/Z Essais*. Paris, Éditions du Seuil.
- BERTHIAUME, Pierre (1987) : *Périple français en Amérique au XVIII^e siècle : du voyage à l'écriture*. Thèse de Doctorat d'État. Université de Grenoble III.

- FERRARO, Alessandra (2010) : « Une voix qui perce le voile : émergence de l'écriture autobiographique dans la *Relation* de 1654 de Marie de l'Incarnation ». *PontilPonts. Langues, littératures, civilisations*. 9 (Saintetés), 57-69.
- GENETTE, Gérard (1969) : *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil.
- KELLER-LAPP, Heidi & Caroline MCKENZIE (2010) : « Devenir des Jesuitesses : les missionnaires ursulines du monde atlantique ». *Histoires et missions chrétiennes*, 16 : 4, 19-51.
- LAROUSSE, Pierre (1870) : *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205358f/f6.item>
- LEJEUNE, Paul (2020 [1632]) : *Brève relation du voyage de la Nouvelle-France*. Québec. Presses de l'Université de Laval.
- LOUISE DE JÉSUS (2024 [1620]), « Le voyage d'Espagne ». *Carmel*, 113, 63-97 et *Carmel*, 114, 74-98.
- MANERO, M^a Pilar (1993) : « Ana de Jesús, cronista de la fundación del primer Carmen descalzo de Paris ». *Bulletin Hispanique*, 95 : 2, 647-672. URL : https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1993_num_95_2_4808
- MARIE DE L'INCARNATION (1681), *Lettres de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France*. Paris, chez Louis Billaine. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1105381>
- MARIE MADELEINE HACHARD (2022 [1728]) : *Une Rouennaise à la Nouvelle Orléans au XVIII^e siècle. Relation du voyage des Ursulines (1726-1728)*. Québec, Presses de l'Université de Laval.
- MARTIN, Claude (1677) : *La vie de la véritable Mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France. Tirée de ses lettres et de ses écrits*. Paris, chez Louis Billaine. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k87277755>
- PELLEGRIN, Nicole (2008) : « La Clôture en voyage (fin XVI^e - début XVIII^e siècles) ». *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 28, 77-98. URL : <https://journals.openedition.org/clio/7942>
- SERRA DE MANRESA, Valentí (2002) : *Les Clarisses-Caputxines a Catalunya i Mallorca: de la fundació a la guerra civil (1599-1939)*. Barcelona, Facultat de Teologia de Catalunya.
- THÉRY, Chantal (1997) : « Chemins de traverse et stratégies discursives chez Marie de l'Incarnation ». *Laval théologique et philosophique*, 53 : 2, 301-315.
- THÉRY, Chantal (2022) : « Introduction » et « Annexes », in *Une Rouennaise à la Nouvelle Orléans au XVIII^e siècle. Relation du voyage des Ursulines (1726-1728)*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1-33 et 143-195.
- VICENS-PUJOL, Carlota (2022) : « Relación inédita de un viaje fundacional: de Zaragoza a Mallorca en 1662 ». *Castilla. Estudios de literatura*, 13, 612-641. URL: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/relacion-inedita-viaje-fundacional-zaragoza-mallorca-1662>
- WOLFZETTEL, Friedrich (1996) : *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris, PUF.

**Saisir l'intime ou la quête du moi artiste
dans *Souvenirs dormants* de Patrick Modiano**

Mohammed Rida ZGANI

Université Chouaib Doukkali

zgani.reda@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-1954-9399>

Resumen

Este artículo examina la noción de lo íntimo en Patrick Modiano. Este último aborda la intimidad a través del prisma de la memoria, destacando los recuerdos fugaces y su impacto en la búsqueda del yo artístico. El análisis se basará en una aproximación multidisciplinar y comparativa a la obra de Modiano, *Souvenirs dormants*. Se trata de abordar a los personajes de Modiano como reflejos incompletos del alma del autor-narrador, en un relato autorreflexivo donde explora su propia existencia a través de sus protagonistas. Consistirá, pues, en señalar la exploración modianiana de los universos mnemotécnicos, los mismos que rigen la creación de su obra futura.

Palabras clave: memoria, identidad narrativa, hermenéutica del yo, Intimidad.

Résumé

Cet article examine la notion de l'intime chez Patrick Modiano. Ce dernier appréhende l'intimité à travers le prisme de la mémoire, mettant en avant les souvenirs fugaces et leur impact sur la quête du moi artiste. L'analyse reposera sur une approche pluridisciplinaire et comparatiste de l'œuvre de Modiano, *Souvenirs dormants*. Il s'agit d'approcher les personnages de Modiano comme des reflets incomplets de l'âme de l'auteur-narrateur, dans un récit auto-réflexif où celui-ci explore sa propre existence à travers ses protagonistes. Il sera question de mettre le doigt sur l'exploration modianesque des univers mnémoniques, ceux-ci même qui président à la création de son œuvre à venir.

Mots-clés : mémoire, identité narrative, herméneutique du soi, l'Intimité.

Abstract

This article examines the notion of the intimate in Patrick Modiano. The latter approaches intimacy through the prism of memory, highlighting fleeting memories and their impact on the quest for the artistic self. The analysis will be based on a multidisciplinary and comparative approach to Modiano's work, *Souvenirs dormants*. It is about approaching Modiano's characters as incomplete reflections of the soul of the author-narrator, in a self-reflexive story where he explores his own existence through his protagonists. It will be a question of

* Artículo recibido el 26/05/2024, aceptado el 21/11/2024.

putting our finger on the Modianesque exploration of the mnemonic universes, the very ones which govern the creation of his work to come.

Keywords: memory, narrative identity, hermeneutics of the self, Intimacy.

Dans *Les Confessions*, Jacques Rousseau avance : « j'écris moins l'histoire de ces événements en eux-mêmes que celle de l'état de mon âme, à mesure qu'ils sont arrivés » (1961 : 1149). Dans l'autobiographie rousseauiste, l'accent est moins mis sur la narration des événements spécifiques de la vie que sur l'exploration de leurs impacts sur la subjectivité. Cette approche trouve un écho similaire dans l'autobiographie romancée de Modiano, *Souvenirs dormants*, où la mémoire événementielle est reléguée au second plan au profit d'une mémoire sensible¹ réagissant instinctivement pour ne mettre en œuvre que les événements qualitatifs les plus intimes de sa vie. C'est en s'appuyant sur les pouvoirs d'une telle mémoire que Modiano s'attelle à la difficile tâche qui est celle de substituer aux pans incompréhensibles de sa vie le récit d'une histoire personnelle dans laquelle l'artiste se reconnaît. On passe ainsi d'une vie sociale à une vie romanesque, là où Modiano accède à cette part intime de soi dont le long accouchement advient par les vertus cathartiques du récit. Et c'est sur les décombres d'une identité sociale, qu'il considère factice, que Modiano s'ingénie à construire une identité artistique, en procédant à un examen esthétique des événements passés, souvent insignifiants de sa vie, car, comme le souligne Ricœur (1985 : 443-444) :

Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'Apologie. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture.

C'est donc à partir de la perspective ricœurienne, celle de l'herméneutique du soi, que nous comptons aborder l'œuvre de Modiano. Il s'agit de démontrer comment l'identité narrative chez ce dernier parvient à transcender des problèmes inhérents à son identité sociale, à savoir le changement, la contingence et l'oubli.

¹ C'est une mémoire où le souvenir surgit de manière imprévisible, dépendant d'une sensation qui le déclenche. Chez Modiano, cette mémoire sensible joue un rôle similaire à la mémoire involontaire chez Marcel Proust, participant ainsi à la quête de soi. Dans *Marcel Proust, théories pour une esthétique*, Anne Henry (1981 : 129) perçoit le fonctionnement de cette mémoire comme suit : « Grâce au travail latent du souvenir, les objets, c'est-à-dire leur représentation dans l'esprit du sujet, ont perdu leur matérialité, se sont dégagés de la particularisation qui empêchait de comprendre leur nature, d'y voir « un objet éternel » et le sujet lui-même se saisit dans sa pureté puisqu'il s'est dégagé du temps, de la fragmentation des instants et, ces deux termes purs étant donnés dans un même acte de l'esprit, le constat d'identité s'établit de soi-même ».

Aussi devons-nous souligner le dialogisme qui existe entre l'œuvre de Modiano et celle de Proust. Cette approche dialogique vise à démontrer comment la narrativisation de la vie permet le dépassement du principe de réalité et la victoire du principe du plaisir en la figure d'une identité artistique qui épure la vie de l'auteur, ouvrant celui-ci sur une dimension intime de lui-même.

1. La temporalité de l'œuvre

Notons que l'œuvre romanesque de Modiano comprend une double temporalité. La première est celle de la mise en intrigue qui inscrit l'œuvre de l'auteur dans une quasi-chronologie événementielle, mais qui semble, dans le cas de *Souvenirs dormants*, manquer d'unité narrative. La deuxième est une temporalité qui tire sa source des souvenirs même du narrateur, celle qui inscrit l'œuvre de Modiano dans un rythme identique à celui de sa mémoire sensible. En effet, le rapport du narrateur à la réalité n'est pas immédiat, puisque c'est une réalité revisitée par les puissances de la mémoire en vue d'être reformulée et réécrite dans une perspective esthétique, celle de l'œuvre à venir. Il est question pour l'auteur de mémoriser le vécu pour le retrouver plus tard, et de manière involontaire, à travers les réminiscences de son personnage-narrateur. Ce travail fait que la temporalité du souvenir vainc celle de la narration (associée à la mise en intrigue), et c'est l'une des raisons qui justifient le manque d'ordre et d'unité narrative dans *Souvenirs dormants* comme l'atteste le narrateur lui-même :

Mon écriture était beaucoup plus ferme que celle à l'encre bleue sur le feuillet de l'agenda. À mesure que je précisais l'itinéraire, c'était comme si je l'avais déjà suivi et je n'avais même plus besoin de consulter l'ancienne carte d'état-major. Mais était-ce vraiment le bon chemin ? Dans vos souvenirs se mêlent des images de routes que vous avez prises et dont vous ne savez plus quelles provinces elles traversaient (Modiano, 2017 :109).

La temporalité du souvenir s'impose et devient la matière essentielle de l'œuvre du narrateur. Ce que ce dernier semble vivre à l'instant présent se retrouve partiellement dans sa mémoire sensible, échappant à sa maîtrise. Cette mémoire éveille en lui une autre vie qu'il compare à des chemins « dont [il] ne [se rappelle] plus quelles provinces traversaient » (Modiano, 2017 : 109). C'est ainsi que tout se passe dans la mémoire où se conserve la réalité qui se recrée de manière chaotique, mais qualitative dans *Souvenirs dormants*. L'écriture de l'intime chez Modiano devient tributaire de la vie du souvenir. Mais cette vie est difficilement saisissable, car elle se présente à son narrateur comme une sensation enfouie dans les régions lointaines et intérieures de sa mémoire. En conséquence, le narrateur exprime le souci de ne pas pouvoir saisir cette part intime qui, à tout instant, risque d'échapper à sa mémoire. Cette hantise lui procure une angoisse qui se traduit à travers une écriture hâtive et fragmentaire : « Dois-je vraiment parler tout de suite de Martine Hayward et des quelques individus disparates qui l'en-

touraient, ces soirs-là ? Ou bien suivre l'ordre chronologique ? Je ne sais plus » (Modiano, 2017 : 10). Le narrateur témoigne d'un chaos intérieur qui se manifeste par sa lutte pour retrouver une structure narrative capable de donner un sens à son existence. Son angoisse naît de sa hantise de transcrire ses sensations mnémoniques avant qu'elles ne soient annihilées par l'oubli.

2. De l'oubli de l'être dans l'Évènementiel

Cette difficulté à se remémorer les événements ne touche pas uniquement le narrateur, puisque Modiano nous décrit un monde où tous les personnages sont désorientés à cause de l'amnésie qui détruit chez eux le sens de l'existence. Prenons le cas de Geneviève Dalame qui paraît incapable d'invertir sa mémoire instantanée pour appréhender la réalité présente : « Elle avait oublié ma présence. Je me taisais car je ne voulais pas la distraire de ses pensées. Au bout d'un moment elle s'est tournée vers moi » (Modiano, 2017 : 41). La perte de cette mémoire à court terme empêche le personnage d'appréhender le moment présent et ses instants. Si Merleau Ponty (1945 : 37) voit que « l'attention suppose une manière pour la conscience d'être présente à ses objets », il se trouve que Geneviève Dalame n'est point attentive à la présence du narrateur qui éprouve de l'inquiétude vis-à-vis de son état amnésique, attendu qu'elle ne cesse de « fronc[er] les sourcils et [...] donn[er] l'impression de faire un effort de mémoire » (Modiano, 2017 : 43). L'effort mnémonique ici est symptomatique d'un effort de repérage identitaire. L'amnésie renvoie à des personnages sans aucune épaisseur identitaire. Modiano met en scène des figures qui ont du mal à s'identifier par rapport à un passé qui pourrait déterminer leur généalogie et/ou appartenance. Ainsi, Geneviève est un personnage qui surgit de nulle part ; elle vit dans un hôtel, lieu impersonnel qui renvoie à la condition d'un individu isolé et désincarné. Modiano laisse entendre la condition de l'homme moderne qui, orphelin de son passé – sa mémoire collective et individuelle – vit dans le déracinement culturel et existentiel. Modiano associe la consistance de l'être à sa capacité à se remémorer, sans laquelle il sera voué à la déchéance ontologique : « [Geneviève] ne m'avait pas entendu. La tête de nouveau penchée, elle essayait sans doute de rassembler les quelques souvenirs qui lui restaient de cette pharmacienne du plateau d'Assy » (Modiano, 2017 : 43). Tout compte fait, ce personnage amnésique représente la vision de Patrick Modiano, celle même qu'il cherche à exprimer à travers ses différents personnages. Notons qu'il s'agit d'un roman autoréflexif où l'auteur inspecte sa vie passée à travers un narrateur qui s'appuie sur les puissances de sa mémoire afin de broser son portrait idéal :

Pour moi aussi, il y a eu un temps des rencontres, dans un passé lointain. À cette époque, j'avais souvent peur du vide. Je n'éprouvais pas ce vertige quand j'étais seul, mais avec certaines personnes dont justement je venais de faire la rencontre » (Modiano, 2017 : 43).

Ainsi, la rencontre avec Geneviève Dalame procure chez le narrateur le sentiment du vide, car elle incarne pour lui une représentation de ce qu'il aurait pu être lui-même. Cela veut dire qu'en donnant naissance à Geneviève Dalame, le narrateur a exprimé ses propres tourments ontologiques, ceux-là même qu'il s'efforcera de transcender afin de ne pas subir la même déchéance que ses personnages. Parce que les personnages de Modiano présentent des doubles inachevés de son âme, qu'il s'ingénie à mettre en ordre à l'image d'un puzzle :

Je tente de mettre de l'ordre dans mes souvenirs. Chacun d'eux est une pièce de puzzle, mais il en manque beaucoup, de sorte que la plupart restent isolées. Parfois, je parviens à en rassembler trois ou quatre, mais pas plus. Alors, je note des bribes qui me reviennent dans le désordre, listes de noms ou de phrases très brèves. Je souhaite que ces noms comme des aimants en attirent de nouveaux à la surface et que ces bouts de phrases finissent par former des paragraphes et des chapitres qui s'enchaînent. En attendant, je passe mes journées dans l'un de ces grands hangars qui ressemblent aux garages d'autrefois, à la poursuite de personnes et d'objets perdus (Modiano, 2017 : 60).

Perdu dans un monde sans consistance, le narrateur est désormais à la recherche d'un sens intime à son existence. À la différence de ses personnages, celui-ci doit retrouver le courage pour ressaisir les moments intenses de sa vie :

J'ai découvert cette année-là - 1959 - ce quartier de Pigalle, le samedi soir, pendant que ma mère était sur scène, et j'y suis souvent retourné les dix années suivantes. Je donnerai d'autres détails là-dessus si j'en ai le courage (Modiano, 2017 : 11).

Modiano laisse percevoir une réticence de la part du narrateur à explorer davantage ses souvenirs. Cela signifie que ces derniers sont chargés d'émotions intenses et d'expériences douloureuses qui, sans courage, ne pourront jamais être affrontées par le narrateur. Le protagoniste est donc censé suivre cette voix douloureuse qui mène à la joie esthétique. Pour cela, il faut que la mémoire soit au service de la perception qui se ressourcent des images du passé. Mais cette perception ne peut se concrétiser qu'au niveau de l'espace de l'œuvre, considéré comme un havre de paix qui sauve de la prose du monde. Dans ce sens, Theodor Adorno (1984 : 75) pense que « raconter quelque chose, c'est avoir quelque chose de *particulier* à dire, et c'est justement cela qu'interdit le monde quadrillé, la standardisation et la répétition éternelle ». On voit ainsi le narrateur divorcer avec cette standardisation du monde quadrillé, décidant ainsi de s'abriter dans « l'un de ces grands hangars qui ressemblent aux garages d'autrefois, à la poursuite de personnes et d'objets perdus » (Modiano, 2017 : 60), et ce en vue de construire un monde qui lui est propre, car, de l'avis de Nietzsche (1983 : 41) : « c'est son propre monde que veut remporter celui qui est perdu au monde ».

On voit ainsi la sensibilité du narrateur osciller entre la mélancolie et la joie : la mélancolie d'une vie réelle, obéissant à la perception d'un présent standardisé qui procure le désenchantement et l'oubli de l'être, mais la joie des retrouvailles avec un passé sublimé par les vertus d'une mémoire créatrice capable de restituer le passé perdu avec tout ce qu'il comporte comme sensations et sentiments intenses : « Je pourrais d'abord évoquer les dimanches soir. Ils me causaient de l'appréhension, comme à tous ceux qui ont connu les retours au pensionnat, l'hiver, en fin d'après-midi, à l'heure où le jour tombe » (Modiano, 2017 : 9). C'est en ce sens que la mélancolie nourrit la joie d'un souvenir qui se met au service de la création. La réminiscence procure de l'appréhension, certes, mais dès qu'elle est sauvée de l'oubli, elle procure l'éternité du sentiment joyeux, celui-là même qui préside à la naissance de l'identité narrative. Maurice Merleau-Ponty et Julia Kristeva observent que cette perception mnémonique constitue une étape essentielle dans la formation d'une identité romanesque qui se métamorphose en une substance textuelle :

Lorsqu'il advient, le souvenir n'est jamais la conscience d'un passé tel quel, mais un développement, un lent enfoncement dans l'« horizon du passé », par « perspective emboîtée » [...] – « jusqu'à ce que les expériences qu'il résume soient comme vécues à nouveau à leur place temporelle ». En effet, « percevoir n'est pas se souvenir » : percevoir recrée les souvenirs, le souvenir tapisse la perception, le visible a une texture et l'idée – une chair (Kristeva, 1994 : 333).

Et pour donner chair à son texte, Modiano (2017 : 60) conçoit « les noms comme « des aimants [qui] en attirent de nouveaux à la surface » pour constituer « des paragraphes et des chapitres qui s'enchaînent ». Ainsi, dans un premier temps, le mot éveille la sensibilité mnémonique qui interpelle le pouvoir qu'a l'homme d'évoquer certains moments de sa vie pour donner chair à ce mot. C'est là que réside le pouvoir de la mémoire dans la création d'une identité artistique qui n'est possible que par l'exercice de la narration. Dans un second temps, l'œuvre devient ce qui sauve de l'oubli et permet la fixation du monde intime de l'artiste. Le narrateur, retrouvant et inspectant la vie de son auteur, transmue, à la manière d'un alchimiste, les impressions mnémoniques en une construction phrastique qui donne forme aux images sensibles du souvenir. L'œuvre est le lieu où se réalise l'heureuse rencontre entre l'intime que recèle le souvenir et le Verbe qui le sauvegarde des effets destructeurs du temps.

3. De l'enfance à l'œuvre à venir

Modiano croit aux pouvoirs de l'écriture en ce sens qu'elle permet d'interpeller l'adolescence qui abrite une part essentielle de l'identité du narrateur. Ce dernier entreprend de revisiter les moments de son enfance dans le but de les appréhender plus clairement :

À la même époque, derrière la porte entrouverte de son bureau, mon père parlait au téléphone. Quelques mots de lui m'avaient intrigué : « la bande des Russes du marché noir ». Près de quarante ans plus tard, je suis tombé sur une liste de noms russes, ceux de gros trafiquants de marché noir à Paris pendant l'occupation allemande. Schaposchnikoff, Kourilo, Stamoglou, baron Wolf, Metchersky, Djaparidzé... Stioppa se trouvait-il parmi eux ? Et mon père, sous une fausse identité russe ? Je me suis posé une dernière fois ces questions avant qu'elles ne se perdent sans réponses dans la nuit des temps (Modiano, 2017 : 14).

Le narrateur se souvient d'un moment de son adolescence où il a entendu son père parler au téléphone de la « bande des Russes ». Cela ravive son interrogation sur l'implication possible de son père dans ses activités douteuses sous une fausse identité russe. Modiano laisse entendre que le narrateur n'éprouve plus la même ignorance qu'autrefois envers sa vie. La scène du souvenir lui donne l'occasion de réfléchir sur des questions qui lui sont essentielles. Certes, le narrateur éprouvait une ignorance à laquelle il ne prêtait pas assez d'attention lorsqu'il la subissait étant encore adolescent. Modiano insinue l'idée selon laquelle le souvenir permet une profonde connaissance de la réalité à la différence de celle que nous offre la perception ponctuelle. Par-là il s'oppose à la conception augustinienne, husserlienne, voire bergsonienne qui affirme que « toute conscience implique une mémoire simultanée et continue des instants » (Abensour, 2014 : 45). Modiano envisage la mémoire non pas comme un simple supplément de la conscience, mais comme une puissance autonome à laquelle la conscience doit se soumettre, car elle est capable de révéler une vérité profonde et personnelle. On retrouve ainsi une parenté entre l'expérience mnémonique de Modiano et celle de Marcel Proust. Dans *Jean Santeuil*, ce dernier met en scène un personnage, Jean, dont les réminiscences lui permettent de revivre sa réalité passée plus puissamment qu'il ne le faisait auparavant. La réalité que lui renvoie ses souvenirs est une occasion pour Jean de revisiter les moments de l'enfance avec plus de lucidité, ainsi que de remettre en question ses anciennes décisions, notamment celles qui lui furent imposées par ses parents lorsqu'il était enfant :

Et dès lors, malgré l'épouvante que lui causait la pensée d'être envoyé à Henri-IV (...) il était décidé de ne plus résister à aucune des injustices de la vie, pas même la plus effroyable puisqu'elle était la plus imminente (Proust, 1971 : 236).

Ainsi, les deux auteurs croient aux pouvoirs de la réminiscence, mais aussi de l'écriture qui permet à l'artiste de repenser les symptômes de sa vie actuelle en se référant à leur origine passée. Et c'est dans ce sens que l'écriture permet à Modiano de sauver son être de l'oubli qui est synonyme de la mort, et de renouer avec sa vie d'antan qui représente la voie inéluctable menant à son identité narrative. Le narrateur partage un autre épisode de son enfance, décrivant comment, alors qu'il souffrait d'une forte

fièvre à l'âge de dix ans, il parvient à rejoindre l'appartement de sa mère à Paris tard dans la nuit :

L'appartement semblait abandonné. Plus aucun meuble, sauf une table de bridge et deux chaises de jardin dans l'entrée, un grand lit au milieu de la chambre qui donnait sur le quai et, dans la chambre voisine où je dormais au temps de mon enfance, une table, des coupons de tissus et un mannequin de couturière, des robes et des vêtements divers suspendus à des cintres (Modiano, 2017 : 16).

La scène illustre la façon dont les souvenirs de l'adolescence peuvent être à la fois vifs et empreints de mélancolie. Sauf que cette scène, imprégnée de mélancolie, semble être pour le narrateur une rétrospection constructive dans la perspective de créer son œuvre future. Du point de vue de Ricœur, le retour à enfance n'est pas une simple rétrospection, mais c'est ce qui préside à la création de l'œuvre à venir :

On croit volontiers que le récit littéraire, parce qu'il est rétrospectif, ne peut instruire qu'une méditation sur la partie passée de notre vie. Or le récit littéraire n'est rétrospectif qu'en un sens bien précis : c'est seulement aux yeux du narrateur que les faits racontés paraissent s'être déroulés autrefois. Le passé de la narration n'est que le quasi-passé de la voix narrative. Or, parmi les faits racontés à un temps du passé, prennent place des projets des attentes, des anticipations, par quoi les protagonistes du récit sont orientés vers leur avenir mortel (Ricœur, 1990 : 192).

En effet, à travers l'exercice de la mise en intrigue, le narrateur de Modiano parvient à faire revivre son adolescence, constituant ainsi un ancrage stable dans son identité narrative qu'il s'efforce de préserver dans son œuvre à venir ; *Souvenirs dormants*. En termes ricœur, le narrateur s'inscrit dans cet intervalle entre son identité *idem* qui lui permet de reconnaître sa ressemblance avec son être dans le passé et son identité *ipse* qui marque sa singularité et sa permanence dans le temps. Cette dialectique de *l'idem* et de *l'ipse* trouve sa synthèse dans le narrateur qui, en se retrouvant lui-même dans le passé, cesse d'avoir un caractère narratif, puisque la mémoire transcende le passé de la narration et le transmue en un passé existentiel que le narrateur avait vécu autrefois. Ainsi s'illustre le dialogisme entre l'œuvre de Modiano et celle de Proust. Tout comme Proust puisait dans ses expériences passées avec Albertine Simonet, Gilberte Swann et la duchesse de Guermantes, pour créer son œuvre phare *À la recherche du temps perdu*, Modiano adopte une démarche similaire en explorant ses propres souvenirs enfouis avec des figures telles que la fille de Stioppa, Mireille Ourousov et Geneviève Dalame, pour donner naissance à *Souvenirs dormants*. Est-ce à dire que Modiano adopte la perspective proustienne pour explorer son univers intérieur ? Au-delà du

simple dialogue entre les deux écrivains, l'essentiel réside dans la redécouverte des images du passé et l'exercice de la narration qui sauve celles-ci de l'oubli² :

Un jour, elle m'a proposé de l'accompagner chez cette Madeleine Péraud dont j'ai eu du mal à me rappeler le nom. Mais, avec un peu de bonne volonté, ils vous reviennent à la mémoire, ces noms qui demeuraient dans votre esprit sous une légère couche de neige et d'oubli. Oui, Madeleine Péraud. Mais je me trompe peut-être sur le prénom (Modiano, 2017 : 30).

Chez Modiano, l'expérience de la narration ou ce qu'il appelle « la bonne volonté » a ceci de particulier qu'elle transcende l'oubli qui bride le jaillissement de la vie du souvenir.

L'écriture agit comme un catalyseur pour raviver le souvenir du narrateur de Modiano avec son ancienne camarade Madeleine Péraud. Lorsqu'il évoque le nom de cette dernière, initialement difficile à se rappeler, le simple acte de l'écrire le pousse à se concentrer sur ce souvenir. L'écriture devient ainsi un moyen de focalisation de l'attention sur le passé, permettant au narrateur de déplacer la « légère couche de neige et d'oubli » qui recouvre ses souvenirs. Et donc, si Proust (1988b : 411) pense dans *Albertine disparue* que « l'oubli est un puissant instrument d'adaptation à la réalité [présente] parce qu'il détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle », il s'avère que le jeu de la mise en intrigue met fin à l'oubli pour laisser apparaître une vie autre qui ne peut advenir que dans l'espace de l'œuvre. L'acte de l'écriture devient une mise à découverte instantanée de soi-même :

Un soir, elle [Madeleine Péraud] a posé un ouvrage sur le canapé rouge entre Geneviève Dalame et moi, dont le titre était *Rencontres avec des hommes remarquables*. Ce titre et ce mot, « rencontres », aujourd'hui, après plus de cinquante ans, me font brusquement réfléchir à un détail qui, jusque-là, ne m'était pas venu à l'esprit (Modiano, 2017 : 35).

Mettre en intrigue sa vie est un acte qui permet désormais au narrateur de retrouver des trésors cachés, depuis cinquante ans, dans des régions intérieures et inconnues de sa mémoire. L'essentiel ne réside pas dans l'évènement réitéré, mais dans la manière avec laquelle il a été sauvé de l'oubli et sauvegardé pour toujours dans l'espace de l'œuvre. La vie chez Modiano n'atteint sa valeur que lorsqu'elle est confrontée à l'oubli qui est synonyme de la mort ; sa vie qu'il croyait être enterrée vient tout à coup d'être ressuscitée grâce aux pouvoirs de l'écriture. L'écriture a la capacité de figer ce qui

² Marcel Proust (1988c : 489) reconnaît ainsi les pouvoirs du dialogisme dans la sculpture du moi artiste. Dans le *Le Temps retrouvé*, il avance : « En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et *vice versa* ».

glisse hors de la mémoire. Ainsi être écrivain c'est pouvoir maîtriser ce moi intime qui échappe incessamment à la conscience. Ceci dit, l'écriture est le guide ultime vers soi-même.

4. L'altérité ou l'impossible acheminement vers l'intime

Bien avant la découverte de son talent d'écrivain, le narrateur de Modiano souffrait du vide que lui procure l'expérience de l'altérité :

En ma qualité d'étudiant fantôme, il aurait été naturel que je me tourne vers un guide, car je vivais dans une certaine solitude et un certain désarroi. Le seul de ces maîtres dont je me souviens, c'était pour l'avoir croisé une nuit, très tard, rue du Colisée (Modiano, 2017 : 30).

On constate que l'expérience du narrateur avec ce guide est insignifiante. Le fait qu'il ne se souviens que d'une seule rencontre, survenue tard dans la nuit et dans des circonstances floues, suggère que cette interaction n'a pas été significative ou qu'elle n'a pas comblé le besoin du narrateur. En effet, l'expérience de Modiano rappelle encore une fois celle de Proust. Dans *Jean Santeuil*, ce dernier met en scène l'histoire d'un personnage, Jean, soucieux de sculpter son talent d'écrivain, et qui lui aussi était à la recherche d'un professeur pour guider sa quête intérieure : « Traves [l'un des professeurs de Jean] avait quelque chose de plus simple, de bien moins brillant, répétant les mêmes mots, n'ayant aucun trait, et aussi de plus naïf, tombant presque dans les panneaux de ses jeux de bel esprit » (Proust, 1971 : 478). Notons que l'expérience de Jean échouera suite à la rencontre d'un ensemble de professeurs rationalistes qui brideront le champ de sa créativité. On retrouve la même mésaventure chez le personnage de Modiano (2017 : 35) qui se trouve en désillusion sur l'image qu'il avait construite de ce guide dont on lui a vanté le génie : « J'aurais plutôt imaginé le rencontrer dans le quartier des Écoles. J'avais été frappé par sa démarche titubante, la tristesse et l'inquiétude de son regard. Il me donnait l'impression de s'être perdu ». Le dialogisme entre Proust et Modiano nourrit l'idée selon laquelle la quête de soi est une aventure qui n'accède à la réalisation que sur le plan individuel. Tout comme Proust, Modiano refuse la dimension de l'éthique et donc du vivre ensemble qui serait médiatisé par un modèle, car Modiano pense que la jouissance n'est possible qu'individuellement et que l'adoration ne concerne que le moi, comme il n'y a de représentation que celle du portrait de l'artiste par lui-même. La possible articulation entre l'éthique et l'esthétique lui est étrangère. Ainsi le contact avec l'Autre anesthésie le jaillissement de cette mémoire sensible qui prélude à l'œuvre d'art.

La solitude s'avère donc essentielle pour que le passé puisse émerger, mais il se trouve que la présence d'autrui peut parfois raviver la mémoire, ramenant le passé du néant à la survie. Ainsi lorsque Geneviève Dalame prononce par hasard le mot « somnambule », celui-ci rappelle au narrateur :

[...] le titre d'un ballet qu[il] avai[t] vu enfant et qui [lui] avait laissé un beau souvenir. [Il] essayai[t] de trouver la ressemblance qui pouvait exister entre Geneviève Dalame et cette danseuse qui montait lentement, les bras tendus, un escalier (Modiano, 2017 : 45).

On est donc face à un dialogisme entre le personnage de Modiano et celui de Proust, Swann, qui parvient à son tour à superposer au visage de sa bien-aimée, Odette, celui de la Zéphora de Botticelli. Swann est un esthète qui, même en présence d'un réel prosaïque, puise dans son imagination les ressources qui lui permettent de le réenchâter. Ainsi il transmue le visage d'une Odette dénigrée socialement en un portrait rêvé dont la valeur se ressource de sa mémoire créatrice. Dans la même perspective, le personnage de Modiano superpose au portrait de Geneviève Dalame l'image mnémotique d'une danseuse qui « montait lentement, les bras tendus » (Modiano, 2017 : 45) en vue de réenchâter son image par les seuls pouvoirs de sa mémoire créatrice. Chez Modiano, la mémoire en tant que moyen qui recueille les moments de bonheur que l'homme a déjà vécus, arrive à superposer à l'ennui la dimension d'un bonheur auparavant ressenti. La rencontre entre le souvenir d'une vie passée et l'inspiration donne naissance à la joie d'une écriture qui sauve l'être de l'oubli et le réenchâte. La vie, dès qu'elle est intériorisée et narrativisée, devient la propriété d'un moi qui esthétise sa vie, mais sans manquer d'en exprimer un certain remord. Dans *Du côté de chez Swann*, Proust (1988a : 383) avance dans ce sens que « Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ». On retrouve la même sensibilité chez le narrateur de Modiano :

À chaque page, je me disais : si l'on pouvait revivre aux mêmes heures, aux mêmes endroits et dans les mêmes circonstances ce qu'on avait déjà vécu, mais le vivre beaucoup mieux que la première fois, sans les erreurs, les accrocs et les temps morts... ce serait comme de recopier au propre un manuscrit couvert de ratures... (Modiano, 2017 : 58).

Nous avons déjà souligné le rôle que jouent les images du souvenir à révéler une connaissance différente par rapport à celle offerte par la perception momentanée de la réalité vécue. La scène du souvenir donne l'occasion au narrateur de Modiano de réfléchir sur sa vie passée qu'il reconnaît comme pleine « d'erreur[s] », « d'accros et de temps morts ». Certes, il s'agit d'un remord auquel il ne prêtait pas attention lorsqu'il les subissait, mais que le souvenir, par la médiation de la narration, éclaircit et revigore. Ceci dit, la vie n'atteint sa valeur que lorsqu'elle accède à l'intimité du sentiment, c'est-à-dire lorsqu'elle se reconstruit et s'inspecte plus tard dans les univers de la mémoire. Cette dernière, loin d'être simplement enchanteresse, engendre chez le narrateur un sentiment de culpabilité : « Aujourd'hui, [il] en éprouve du remords. Bien qu'[il] ne soi[t] pas très doué pour l'introspection, [il] voudrai[t] comprendre pourquoi la fugue

était, en quelque sorte, [son] mode de vie » (Modiano, 2017 : 76). C'est à ce niveau que l'écriture de l'intime incite le narrateur à affronter la déchéance d'une âme en quête d'expiation. Or, Françoise Simonet pense que le fait d'écrire sa propre vie peut conduire à se libérer de la culpabilité, dans un cheminement personnel vers une souveraineté esthétique qui se développe progressivement :

Plus indéterminée et incertaine est la quête du journal-intimiste qui affronte sans secours l'insuffisance d'une âme – que nul ne peut totalement déchiffrer – dans l'éphémère et l'inconstance d'un temps qui s'égrène, imprévisible. Si l'on veut situer une forme par rapport à l'autre, on peut toutefois concevoir que la laïcisation progressive du travail spirituel sur soi conduit à la forme du journal intime (Simonet, 2021 : 34-35)

Effectivement, cette quête spirituelle prend une tournure laïque lorsque le narrateur s'emploie à cultiver son âme afin de la préserver face à la fugacité des instants et à la contingence de la condition humaine, qui mettent en péril sa survie. Le narrateur transcende son remord puisqu'il arrive à recueillir les pans d'une âme errante qui, sans l'art, aurait sombré à vie dans l'oubli. L'adoption d'une vie en fugue, cette vie qui relevait du passé du narrateur, nourrit chez ce dernier un sentiment de culpabilité qu'il transcende par les vertus de l'écriture. C'est ce qui justifie son désir « d'écrire un traité de la fugue à la manière de ces moralistes et de ces mémorialistes français dont j'admire tant le style depuis mon adolescence » (Modiano, 2017 : 76). Plus tard, le narrateur de Modiano réalisera que l'œuvre littéraire est le seul réceptacle possible pour sauvegarder cette fugue, qui, une fois narrativisée, devient la temporalité intime de l'auteur, sa vie retrouvée : « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature », comme l'atteste Marcel Proust (1988 : 474 c) dans *Le Temps retrouvé*.

Modiano pense à son tour que la littérature constitue, à l'image d'une vie rêvée, le lieu qui permet le passage irrévocable d'une identité sociale engloutie dans la facticité du monde vers une identité artistique, sans que la première empêche la deuxième de s'exalter. Ainsi le narrateur conçoit l'œuvre littéraire comme l'expression d'une vie rêvée :

Je me suis assis et j'avais la sensation d'être englué dans un rêve.
Sans doute, cette sensation était due aux jours interminables où je n'avais parlé à personne. Jamais l'expression « coupé du monde » ne m'avait paru aussi juste (Modiano, 2017 : 76).

Modiano considère la solitude comme un moment nécessaire dans la vie de l'artiste, là où sa mémoire créatrice s'épanouit et affine sa compréhension esthétique de soi et du monde, aboutissant ultimement à la création d'une œuvre d'art. Toutefois, la réalité sociale ne peut que détourner le narrateur de ce projet esthétique. Seule donc prime une identité narrative qui, par les pouvoirs de la mise en intrigue, permet à Modiano de broser le portrait d'un moi idéal que permet l'œuvre. Ainsi, le retour aux

souvenirs enfouis permet à Modiano, à travers son narrateur, d'atteindre son identité authentique ; sa vie intime.

Donc, l'approche ricœurienne s'est avérée essentielle pour comprendre comment la narrativisation de la vie permet au narrateur de transcender les problèmes inhérents à son identité sociale, à savoir la contingence et l'oubli. Effectivement, Modiano met en scène des personnages sans épaisseur identitaire en vue de promouvoir la figure de l'artiste qui, grâce à l'écriture, parvient à conserver les moments intenses de sa vie au sein d'une œuvre qui forme le propre de son identité. Notons qu'à la différence des personnages de *Souvenirs dormants*, seul le narrateur a réussi à donner naissance à une œuvre où il narrativise sa vie de manière à l'opposer à la réalité désincarnée de ses congénères. Ainsi la visée essentielle de ce travail est de montrer comment Modiano retrouve sa vie à travers son œuvre, c'est-à-dire comment l'artiste rêve « tout haut les yeux ouverts sur l'existence d'ici-bas » (Chabot, 2002 : 9). Il est également important de noter que le dialogue entre Modiano et l'œuvre de Proust nous a introduit à la mémoire sensible, qui préside à la construction de l'identité narrative. Ceci dit, la vie n'atteint sa valeur que lorsqu'elle accède à l'intimité du sentiment, c'est-à-dire lorsqu'elle se reconstruit plus tard dans la mémoire et se transcrit dans *Souvenirs dormants*. Modiano laisse entendre que la littérature est l'expression d'un moi artiste qui redécouvre le monde à travers un œil nouveau pour l'exprimer à la manière la plus intime et la plus joyeuse. C'est en ce sens que l'autobiographie romancée de Modiano constitue, à l'image d'une vie rêvée, le lieu qui permet le passage irrévocable d'une identité sociale vers une identité artistique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABENSOUR, Alexandre (2014) : *La Mémoire*. Paris, Flammarion.
- ADORNO, Theodor (1984) : *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion.
- CHABOT, Jacques (2002) : *La vie rêvée de Jean Giono*. Paris, L'Harmattan.
- HENRY, Anne (1981) : *Marcel Proust, théories pour une esthétique*. Paris, Klincksieck.
- KRISTEVA, Julia (1994) : *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*. Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- MODIANO, Patrick (2017) : *Souvenirs dormants*. Paris, Édition Gallimard.
- NIETZSCHE, Friedrich (1983) : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, Librairie Générale Française.
- PROUST, Marcel (1971) : *Jean Santeuil*. Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade).
- PROUST, Marcel (1988 a) : *À la recherche temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade).
- PROUST, Marcel (1988 b) : *À la recherche temps perdu, Albertine disparue*. Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade).

- PROUST, Marcel (1988 c) : *À la recherche temps perdu, Le Temps retrouvé*. Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade).
- RICCEUR, Paul (1985) : *Temps et récit, 3. Le temps raconté*. Paris, Éditions du Seuil.
- RICCEUR, Paul (1990) : *Soi-même comme un autre*. Paris, Éditions du Seuil.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (1961) : *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard (Édition de la Pléiade).
- SIMONET-TENANT, Françoise (2021) : *Le Journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris, Nathan Université.

Reivindicación del papel del traductor en los textos científico-técnicos de agronomía y viticultura*

Helena DAZA CARMONA

Universidad de Córdoba

l02dakah@uco.es

<https://orcid.org/0009-0004-1516-0186>

La visibilidad del traductor
en los tratados de agricultura,
agronomía, viticultura
y vinificación (1773-1900)



Manuela Álvarez Jurado

EDITORIAL COMARES



Interlingua

La autora del volumen que aquí reseñamos, Manuela Álvarez Jurado, catedrática de Traducción e Interpretación de la Universidad de Córdoba y directora del grupo de investigación HUM-1108 TRADIES, destaca por sus notables contribuciones al estudio de la traducción del discurso especializado. Álvarez Jurado aborda en esta obra el controvertido tema de la presencia del traductor en el texto a través de las instancias paratextuales y profundiza en la figura del traductor de textos científico-técnicos durante los siglos XVIII y XIX, clave para la creación de nexos que permitieron el intercambio de conocimiento entre Francia y España. Para ello, tal y como anuncia en el prólogo, analiza detenidamente los mecanismos a los que recurrían los traduc-

tores para reivindicar su autoría en los tratados de agricultura, agronomía, viticultura y vinificación, debido a la abundancia de prólogos, notas al pie de página o información en las portadas de las obras.

La obra se estructura en dos bloques. El primero, además de contar con un prólogo de Brigitte Lépinette, una pequeña introducción y la conclusión, consta de tres capítulos en los que la autora desarrolla su estudio sobre los traductores y la ciencia de

* Reseña del libro de Manuela Álvarez Jurado, *La visibilidad del traductor en los tratados de agricultura, agronomía, viticultura y vinificación (1773-1900)* (Granada, Editorial Comares, colección Interlingua, 2022, 127 p. ISBN: 978-84-9045-948-5).

manera clara y concisa. Y el segundo bloque lo constituye un corpus conformado por veintitrés paratextos extraídos de diversas obras datadas entre los siglos XVIII y XIX y vinculadas al ámbito científico-técnico.

Ya en el prólogo se pone de manifiesto la importancia de la figura del traductor por su relevancia literaria, cultural, social y científica, y cuya labor de adaptación de textos foráneos permite el acceso al conocimiento de otras culturas y acabar así con las barreras lingüísticas. Por otro lado, la prologuista incide en una de las cuestiones clave a lo largo de toda la obra: los mecanismos de los que se valieron los traductores científicos y técnicos para hacerse visibles en el texto. La aportación de Álvarez Jurado nutre así tanto el campo de la traducción científico-técnica como el de la Historia de la traducción en general. Lépinette cierra el prólogo enumerando los temas en los que profundiza la autora, entre los que se encuentran la relación que establece el traductor con el lector, la cuestión de la visibilidad de los traductores y los métodos a los que estos recurren para asegurarse su aparición en la obra.

En la introducción, la autora se interesa por las conexiones culturales que existieron entre España y el resto de los países europeos a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Cabe destacar que España no tuvo una producción cultural destacable, pero siempre mostró un gran interés por conocer los avances científicos y técnicos que se estaban produciendo en el extranjero y propiciar intercambios culturales con los demás países. En este tránsito de conocimientos fue clave el traductor decimonónico, al que se ha considerado un verdadero mediador cultural.

El primer capítulo comienza con un acercamiento a la Historia de la traducción científica y técnica del que Álvarez Jurado se sirve para subrayar la poca atención que se le ha prestado en comparación con los estudios de Historia de la traducción literaria y humanística. La presencia de textos científicos y técnicos traducidos en bibliografías o repertorios ha sido tradicionalmente mínima, pese al empeño que pusieron los traductores del siglo XVIII y decimonónicos para evitar que el paso del tiempo los invisibilizara. El deseo de burlar el olvido al que se hallaban expuestos conllevó la edición de obras en las que se reunieron algunas de esas traducciones. Además, cuando se constató que la difusión del conocimiento científico había sido posible, especialmente durante los siglos XVIII y XIX, gracias a la traducción, los investigadores impulsaron estas recopilaciones, así como el estudio en profundidad de las traducciones científicas y técnicas que se habían llevado a cabo en el pasado. De este modo, se constituyó poco a poco la disciplina de la Historia de la traducción científica y técnica en la que cada vez más investigadores centran sus trabajos.

Por otro lado, también se pone de manifiesto en la presente obra la naturaleza creativa de los traductores dieciochescos fundamentalmente, quienes modificaban el texto original para adaptarlo a la cultura, a las costumbres o a la idiosincrasia española añadiendo a la obra traducida apéndices, suprimiendo capítulos o agregando fragmentos de obras de otros autores. Para finalizar, la autora se refiere a varios grupos de

investigación actuales de diferentes universidades que han centrado su investigación en el estudio tanto de la traducción como de la lexicografía o la terminología de tratados y manuales científicos y técnicos que se tradujeron en el pasado. Algunos de los grupos son Histradcyt, Neolcyt e Hystal.

El segundo capítulo se inicia con una breve contextualización de la España decimonónica. El país estaba viviendo un periodo de inestabilidad que era incompatible con el ritmo de otros países europeos, en los que se estaban desarrollando grandes avances científicos, y, además, estaba inmerso en plena Guerra de Independencia, lo que llevó a España al aislamiento y dificultó la entrada de las últimas publicaciones científicas europeas. Estas circunstancias afectaron también a los científicos españoles, que vieron truncados en gran medida su trabajo y su prolificidad.

A continuación, la autora establece una división del capítulo en dos apartados («Agronomía y agricultura» y «Viticultura y enología») y comenta sus respectivas evoluciones. La revolución agrícola comenzó en el siglo XVIII y se extendió hasta principios del siglo XIX. Tuvo lugar en Inglaterra, Francia y España en tres etapas: la primera etapa la ocupa la difusión de nuevas técnicas agrícolas mediante la publicación de una serie de tratados, la segunda etapa está relacionada con la desamortización del terreno y en la tercera ya están presentes las nuevas máquinas agrícolas. En España, la primera etapa se produjo al mismo tiempo que en el resto de los países europeos, pero las otras dos etapas no coincidieron debido a los conflictos bélicos que estaban teniendo lugar. La institucionalización de la agronomía en España tuvo lugar a lo largo del siglo XIX gracias a la inclusión de las enseñanzas agrícolas en los estudios, la aparición de centros de enseñanza profesionales y la dedicación para que se adoptara una visión científica y profesional de la agricultura.

En lo que respecta a la viticultura y la enología, la actividad agraria y la vinificación han estado tradicionalmente muy relacionadas ya que, en un principio, eran los propios viticultores los encargados de transformar la uva en vino. Fue en el siglo XVIII cuando comenzó la separación del cultivo de la viña y la elaboración del vino, que pasó a considerarse un arte y a la que se dedicó gran número de publicaciones, especialmente a partir de 1750. La separación definitiva de la vinificación y la actividad agrícola tuvo lugar mucho más tarde, dando lugar al surgimiento de la enología como ciencia.

En el tercer capítulo, estructurado en tres apartados, la figura del traductor cobra especial relevancia. En el primer punto, «La “creatividad” del traductor decimonónico», Álvarez Jurado ahonda en aspectos como el papel del traductor en la expansión del conocimiento científico, la diferencia entre los traductores de los siglos XVIII y XIX y su aparición en prólogos, notas al pie, portadas de las obras, etc. A finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX hubo en España una importante demanda de contenido científico y técnico por parte de especialistas e individuos bien formados, por lo que el número de traducciones creció exponencialmente. Por otra parte, tal y como se ha indicado anteriormente, la figura del traductor experimentó algunos cambios del siglo

XVIII al siglo XIX. Así, mientras que el traductor dieciochesco se caracterizaba por la apropiación y modificación sustancial de la obra, el traductor decimonónico es más respetuoso con la estructura y el contenido del texto original, y, para hacerse notar, recurre a los paratextos. Numerosos han sido los investigadores que han señalado la importancia del estudio del paratexto; concretamente George L. Bastin (2010) señala la relevancia que tiene este para el historiador de la traducción y para los especialistas en la génesis de los textos y de las traducciones.

En el segundo apartado, «Las instancias paratextuales: el prólogo», se destaca la importancia que tuvieron los paratextos y, en concreto, los prólogos para los traductores de la época, ya que constituyeron el medio idóneo para explicar los cambios introducidos en la traducción, reflexionar sobre la obra y dejar constancia de su autoría. La intervención del traductor en esas instancias paratextuales, de las que se servía para incluir explicaciones sobre la finalidad de la traducción y reflexiones sobre la misma, era bastante habitual en la época. De hecho, los traductores dieciochescos y decimonónicos las consideraban un aliado para dejar constancia de su autoría.

En el tercer y último punto, «Las instancias paratextuales: las notas del traductor», se comenta la utilidad y la función de las notas del traductor y se presentan las tipologías establecidas por autores como M.^a Luisa Donaire (1991), Peña y Hernández (1994), Newmark (1995), Pinilla Martínez (2009) o Toledano Buendía (2010). Cabe destacar que la mayoría de las notas del traductor que aparecen en el corpus seleccionado por Álvarez Jurado se ubican a pie de página, aunque también era una práctica habitual de los traductores reunir varias notas y presentarlas juntas al final de la obra o de una parte de la misma. Es en las notas donde el traductor emerge y reclama su visibilidad por medio de comentarios de diversa índole.

Finalmente, en la conclusión la autora vuelve a poner de relieve el papel clave que tuvieron las notas y los prólogos en la visibilidad de los traductores de obras vinculadas a la agricultura, la agronomía, la viticultura y la vinificación, y cierra su estudio con una recopilación de prólogos, avisos y notas del traductor que se extienden entre 1773 y 1900.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASTIN, George L. (2010): «Traduction et histoire, Les indispensables paratextes», in Juan Carlos de Miguel y Canuto, Carlos Hernández & Julia Pinilla Martínez [ed.], *Enfoques de teoría, traducción y didáctica de la lengua francesa. Estudios dedicados a la profesora Brigitte Lépinette*. Valencia, Universitat de València, 47-59.
- DONAIRE, M.^a Luisa (1991): «Opacidad lingüística. Idiosincrasia cultural», in María Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 79-92.

- NEWMARK, Peter (1995): *Manual de traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Madrid, Cátedra (Lingüística).
- PEÑA, Salvador & María José HERNÁNDEZ (1994): *Traductología*. Málaga, Editorial Universidad de Málaga.
- PINILLA MARTÍNEZ, Julia y Brigitte LÉPINETTE (2009): «La aportación propia del traductor al texto científico-técnico traducido al español de H.L. Duhamel du Monceau (1700-1782)». *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua*, 3, 109-126.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2010): «¿Qué hay tras las “notas del traductor”?». *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, 1, 637-662.

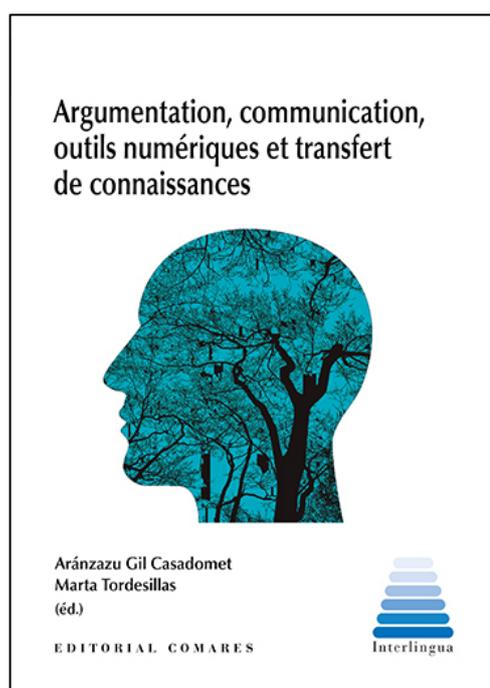
Portée des émotions au niveau de la langue et conséquences en matière de communication *

Fatima Ezzahra ELBACHIRI

Universidad Autónoma de Madrid

fatima.elbachiri@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1051-0245>



Le présent volume se veut être un ouvrage de référence visant à mettre en évidence l'importance de la compréhension des émotions dans la langue et dans la communication. Le langage et les émotions interagissent : il fait fonction tout à la fois de pont pour l'expression et la communication des émotions, de manière verbale et non verbale, et peut influencer également nos états d'âme et notre comportement.

Le langage s'offre expressément diversifié et enrichi en matière d'émotions. Sur l'ensemble des mots qui désignent les émotions, ce sont presque les deux tiers qui évoquent des émotions négatives, précise Bisquerra Alzina (2015), et ce parce que les subtilités et les nuances que nous utilisons pour décrire les émotions négatives surpassent les

distinctions établies entre les émotions positives.

Jusqu'à récemment, le monde scientifique ignorait le phénomène des émotions et c'est le fruit de la « Révolution Affective » qui a réveillé l'intérêt pour le rôle de l'affect et des émotions, devenu de rigueur pour les chercheurs dans divers domaines de connaissance et champs d'étude. De nombreuses disciplines, en tête desquelles la

* Compte-rendu de l'ouvrage collectif dirigé par Aránzazu Gil Casadomet et Marta Tordesillas, *Argumentation, communication, outils numériques et transfert de connaissances*. (Editorial Comares, 2023, 136 pp. ISBN : 978-84-1369-710-9).

psychologie cognitive et expérimentale, et bien entendu, la linguistique, se sont mises à reconnaître la place et l'importance des émotions pour l'être humain en tant qu'individu et dans la société, en incitant et favorisant ainsi leur étude et leur analyse. Celles-ci demandent forcément une étude interdisciplinaire, en raison de la nature complexe des émotions, qui affectent le sujet humain à de multiples et différents niveaux : en tant que sujet biologique, en tant que sujet à facultés cognitives, et en tant que sujet social.

Les émotions posent au linguiste, d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni (2000 : 57) de véritables ennuis et constituent un vrai enjeu en raison de leur insaisissabilité et de leur imperceptibilité : « elles lui glissent entre les doigts ». Pour sa part, Marta Tordesillas (2019, 2021, 2022) fait valoir la thèse que les émotions sont un élément constitutif de la configuration du langage. Et dans ce contexte, le langage est considéré comme un élément à part entière et les émotions se trouvant inscrites et véhiculées par les mots.

Dans cette optique et en examinant les émotions du point de vue de la linguistique, les spécialistes contribuent à la présente monographie dans leurs chapitres respectifs : Patrick Charaudeau, « Du discours de manipulation au discours populiste » ; Marta Tordesillas, « L'émotion dans la langue ; action langagière et activité neuronale » ; Marina-Oltea Paunescu, « Profils éthiques : de la bonne ou mauvaise disposition dans le plan du logos » ; Aránzazu Gil Casadomet, « Analyse sémantico-argumentative de l'émotion linguistique de la peur » ; enfin Eleni Tziafa et Rania Voskaki, « Ce qu'on aime à aimer en six langues différentes », ont exploré diverses perspectives de l'analyse linguistique pour l'étude des mots, des actes et des discours.

Le premier chapitre « Du discours de manipulation au discours populiste » est une réflexion, dans le cadre de l'analyse du discours, relative aux procédés discursifs de manipulation et aux stratégies de persuasion. Pour ce faire, il fait la distinction entre les deux, en précisant les cas d'utilisation respectifs. La manipulation correspond à tout discours d'incitation à faire et les stratégies de persuasion ou de séduction sont utilisées à cette fin, des stratégies destinées à faire croire afin de devoir croire à l'aide d'arguments moraux ou affectifs (peur ou compassion). Cette analyse se concentre sur la manipulation par la peur, en décrivant sa nature et son utilisation, et en identifiant trois principaux types de manipulation : manipulation volontaire à effet de mystification, manipulation volontaire à effet de consentement, et manipulation involontaire à effet d'inquiétude. Charaudeau rappelle en outre la croissance importante de la manipulation dans nos sociétés post-modernes et l'importance de la compréhension des mécanismes de manipulation et de la sensibilisation de l'opinion publique.

Le deuxième chapitre « L'émotion dans la langue ; action langagière et activité neuronale » entame une discussion sur l'état actuel de la science, faisant allusion à la nécessité absolue que nous ressentons de renouveler la manière dont la science est

conçue, à la recherche de nouvelles perspectives pour approcher et aborder les principes de la philosophie et de la science même, en incitant à l'interdisciplinarité et à la multidisciplinarité puisque la séparation constatée entre les disciplines, selon les termes de Tordesillas, « [...] a, sûrement, entraîné et déterminé un réductionnisme de la pensée et des capacités humaines à développer des observations de façon interdisciplinaire, [...] » (p. 30). Face à l'objectivité de la science, qui a longtemps exclu tout ce qui est subjectif, cet article vise à rendre compte de la subjectivité et des émotions du langage et dans le langage, dans ses différentes manifestations. Et ce, en relation avec le cerveau que, selon l'auteure, « s'il est susceptible de construire des réalités possibles, des mondes possibles, des univers de croyances, des scénarios, c'est parce que la langue offre de telles possibilités et met à sa disposition ces concepts [...] » (p. 36). Elle propose que l'émotion soit au cerveau ce que la subjectivité est à la langue et qu'il existe un lien direct en interrelation entre le cerveau et le langage et vice-versa.

Le troisième chapitre « Profils éthiques : de la bonne ou mauvaise disposition dans le plan du *logos* », repose sur la conception des identités discursives, en mettant en opposition deux figures de *sophoi*, à partir de la notion d'*ethos* issue de la rhétorique aristotélicienne : celle du sophiste et celle du philosophe. *Ethos* sophistique *vs* *ethos* socratique, chacun possède une forme de sagesse, un savoir mis au service de différentes pratiques et de différentes aspirations. Tout en accordant donc une attention particulière au *logos*, le sophiste, pour qui tout se sait et qui a réponse à toutes les questions, le bon usage du *logos* est censé à assurer la réussite de ses intentions communicatives, souvent à des fins de manipulation et de séduction. En revanche, le philosophe, dégagant cette image paradigmatique d'un maître proclamant ne rien savoir, se veut dispensateur de savoir en posant des questions en même temps qu'il enseigne, pour lui le bon usage du *logos* est une recherche de sens plus qu'une tentative de définition de l'essence. Compte tenu de cette opposition, le présent article tente de répondre à la question de savoir lequel des deux est le plus prolifique pédagogiquement parlant.

Le quatrième chapitre « Analyse sémantico-argumentative de l'émotion linguistique de la peur », effectue un examen préliminaire de la linguistique de corpus et du concept de l'objet d'étude « corpus » en se demandant quel sera l'apport de la linguistique de corpus à l'étude et l'analyse des émotions. La constitution de corpus d'émotions est devenue un axe de recherche de plus en plus majeur, et le nombre de corpus spécialisés pour l'étude des émotions linguistiques dans la langue française qu'on présente dans cet article en témoigne. Dans le cadre de cette analyse, l'auteure a sélectionné plusieurs mots d'émotion, dont le mot *peur* est le cas traité dans ce chapitre. À partir des données linguistiques recensées dans le corpus French Web 2020, saisi sur la plateforme d'extraction de données Sketch Engine¹, elle a déclenché une réflexion sur

¹ « Celui-ci se veut un outil analytique de texte accessible en ligne qui permet de travailler avec de grands échantillons de langue, dénommés « corpus de textes », permettant ainsi de déterminer ce qui est

l'orientation discursive véhiculée dans les énoncés afin d'obtenir une appréhension sémanctico-argumentative permettant de discerner l'utilisation du mot d'émotion dans la langue.

Finalement, toujours dans le même esprit, le chapitre « Ce qu'on aime à aimer en six langues différentes », traite de l'étude des mots qui expriment une émotion. Les auteures se sont penchées plus particulièrement sur les verbes traduisant la notion « aimer » en français, grec, espagnol, italien, allemand et anglais. Dans le cadre de l'analyse du discours et selon la méthode de Fairclough, dont l'hypothèse est que la langue est un élément constitutif à part entière de la vie sociale et doit toujours avoir sa place dans l'analyse et la recherche sociales. Elles entreprennent une analyse visant à trouver des ressemblances et rapprochements entre les différentes langues européennes par le biais de l'analyse des collocations du mot étudié extraites de l'outil WordSketch², en mettant l'accent sur les contextes et les modèles pour révéler les valeurs partagées qui transcendent les frontières culturelles et linguistiques, tout comme les idéologies cachées et les transferts culturels. Il en ressort des thèmes de base communs et des idéologies éventuellement latentes, tels que la représentation de la religion, les relations familiales et les rapports sociaux.

Cette monographie se révèle être un véritable outil de référence pour l'étude du langage et des émotions. Elle repense les valeurs scientifiques et philosophiques en vue de faire prendre conscience de la valeur des mots, du langage et de la langue et de ce qu'elle représente et véhicule sur le plan social. Elle incite à la réflexion sur des notions telles que les identités discursives et le principe d'altérité ; à des nouvelles perspectives de et pour l'étude du langage émotionnel et des émotions linguistiques ; à l'énorme complexité des phénomènes émotionnels si l'on compare les termes émotionnels en usage dans les différentes langues. Cela nous permet de découvrir si tous les humains disposent et pratiquent le même langage émotionnel ou si, bien au contraire, chaque langue constitue à elle seule un regard différent sur le monde des émotions.

En linguistique, l'étude des émotions est appréhendée et envisagée sous de multiples angles, que ce soit du point de vue lexical, sémantique, syntaxique ou pragmatique, et cet ouvrage ne fait justement que contribuer à cette évolution. Dans leur conclusion, ces chapitres révèlent toute la pertinence de la place occupée par les émotions dans le langage et la langue.

caractéristique et courant dans une langue, ce qui est inhabituel, désuet ou en désuétude, ainsi que les nouvelles expressions ou la nouvelle grammaire qui commencent à être employées» (URL : <https://www.sketchengine.eu/what-can-sketch-engine-do>).

² Corpus de texte du logiciel Sketch Engine. Word Sketch permet l'identification automatique d'informations grammaticales pour des corpus de la taille des Gigamots, en analysant les collocations du mot étudié dans son environnement (p. 95).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BISQUERRA ALZINA, Rafael (2015) : « Educación emocional y lengua ». *XVII Encuentro práctico de profesores de ELE*. Barcelona, International House.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2000) : « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle ? Remarques et aperçus », *in* Christian Plantin, Marianne Doury & Véronique Traverso (éd). *Les émotions dans les interactions*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 33-74.
- TORDESILLAS, Marta (2019) : « Le bonheur dans la langue », *in* Michèle Gally (dir.), *Le bonheur. Dictionnaire historique et critique*. Paris, CNRS Éditions.
- TORDESILLAS, Marta (2021) : « Regards croisés sur la conception émotionnelle du langage. Les émotions linguistiques ». *Bulletin hispanique*, 123 : 2, 77-94. DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.13510>
- TORDESILLAS, Marta (2022) : « Approches philosophiques et linguistiques du sens : les émotions ». *Annales de l'Université de Craïova, Langues et Littératures romanes*, 1, 78-96. DOI : <https://doi.org/10.52846/AUCLLR.2022.01.05>

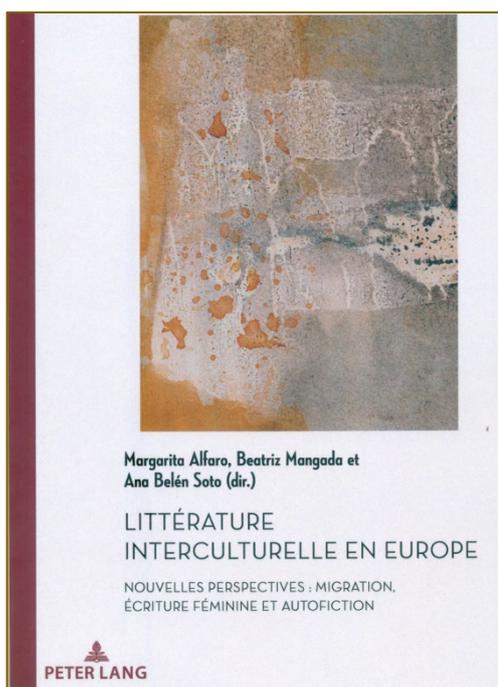
Autoficción, endoficción y xenografía en femenino: itinerarios de la literatura francesa contemporánea *

José María FERNÁNDEZ CARDO

Universidad de Oviedo

cardo@uniovi.es

<https://orcid.org/0000-0003-2566-0040>



La voz «autoficción», acuñada, según los historiadores de la terminología literaria, por Serge Doubrovsky, ha adquirido carta de ciudadanía para designar determinadas praxis narrativas que, en sentido estricto, no se corresponden ni con el género autobiográfico ni con el novelístico propiamente dichos. La palabra ha venido adquiriendo ciertos visos de modernidad, como si fuera especialmente adecuada para designar las obras narrativas más recientes, que no respetan del todo un canon genérico cuya existencia resultaría a estas alturas poco menos que imposible. Y, sin embargo, desde unos cuantos años antes del nacimiento del surrealismo, Proust ya sabía que no escribía una novela, sino la historia de una vida, a la que nunca se le ocurrió, ni por asomo, bautizar de «autoficción»,

como tampoco lo habría hecho nunca el representante por excelencia de la novela francesa de la condición humana en la década de los treinta: ¡cómo el furibundo doctor Destouches se iba a referir a *Voyage au bout de la nuit* con una palabra como esa! Pero es grande la tentación de considerar a esos dos enormes escritores como los

* Reseña del volumen colectivo dirigido por Margarita Alfaro, Beatriz Mangada y Ana Belén Soto, *Littérature interculturelle en Europe. Nouvelles perspectives : migration, écriture féminine et autofiction* (Bruxelles, Berlin, Chennai, Lausanne, New York, Oxford, Peter Lang, Documents pour l'histoire des Francophonies/Europes, vol. 61, 2024, 175 p. ISBN : 978-2-87574-910-9).

eslabones necesarios en el principio de una serie narrativa que pervive hasta nuestros días, en la que el yo se dice a través de formas de representación propias de la escritura novelística, atravesada por el intertexto social e histórico, que, con alguna ingenuidad, dio en llamarse «realidad» en el siglo de Balzac.

Gracias a la lectura de la obra objeto de esta reseña (p. 155), aprendo que fue Crystel Piçonnat, autora del libro *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*, la introductora del término «endoficción», que, a pesar de estar próximo al de «autoficción», podría ser de mayor rentabilidad al objeto de referirse a la singularidad literaria de los escritores herederos de la inmigración, practicantes de un modo de escritura que escenifica un proceso dinámico de constantes relaciones, tanto lingüísticas como culturales, y que aspira a representar y a construir la identidad del sujeto. En definitiva, una forma de autoficción matizada por las circunstancias socioculturales del yo que escribe la propia intimidad confrontada a la de los otros. Bien se diría que el prefijo *endo-*, sustituto de *auto-*, introduce una connotación espacial inseparable de cualquier movimiento migratorio, conformado por la dialéctica del aquí, y del allí, del adentro y del afuera, que, personalizada, se traduciría en una dinámica de las relaciones del yo y el otro, o los otros... un espacio vivencial paradójico en el que el interior se exterioriza, y lo exterior se interioriza, y que a su manera trata de evocar la tercera voz del título, la de «xenografía». Margarita Alfaro, una de las responsables de la publicación *Littérature interculturelle en Europe*, ha venido utilizando desde hace algunos años la voz de «xenografía» para referirse a la escritura realizada por extranjeros, o más bien se diría por extranjeras, ya que su ámbito de trabajo es la literatura escrita por mujeres que se expresan en francés: autoras de relatos clasificables en la categoría de la autoficción (o incluso en la de la endoficción, por mor de precisión terminológica), a los que cabe sobrecaracterizar, si se quiere añadir más elementos descriptivos, por la manifestación de identidades desterritorializadas.

Queda claro que Simone de Beauvoir, Hélène Cisoux, Nathalie Sarraute o Marguerite Duras muy posiblemente han sido relegadas el estatuto de precursoras, obligadas, es cierto, en la historia de la escritura femenina en francés, porque algunas de las que ahora, a punto de terminar el primer cuarto del siglo XXI, de verdad cuentan se llaman Laetitia Colombani, Assia Djebar, Léonora Miano, Fatoumata Fathy Sidibé, Depphine Minoui, Loo Hui Phang o Maryan Madjidi. La simple recitación de sus nombres –la música fonética– es suficientemente reveladora de sus identidades de origen. ¿Puede acaso escribirse hoy en día una literatura francesa verdaderamente contemporánea sin citarlas, a ellas y a otra pléyade de sus colegas...? A las siete escritoras mencionadas están dedicados los capítulos del libro *Littérature interculturelle en Europe. Nouvelles perspectives : migration, écriture féminine et autofiction*, coordinado por Margarita Alfaro, Beatriz Mangada y Ana Belén Soto y publicado por Peter Lang dentro de la colección «Documents pour l'histoire des Francophonies / Europes», de la que hace el número 61; lo que, desde luego, no debe ser tomado por dígito carente de interés,

sino particularmente significativa, en la medida en que nos habla del esplendor exitoso de una serie iniciada en el 2003 y que, como se indicó arriba, cubre el primer cuarto del siglo XXI.

Las tres partes en las que el libro está dividido señalan los ámbitos geográficos de referencia con los que las autoras se relacionan: Europa, Magreb y África, Medio y Extremo Oriente. A cada una de las autoras mencionadas les está dedicado un capítulo, salvo a Léonora Miano, a quien le están dedicados dos: «Léonora Miano: identité afro-péenne et écriture de soi» y «Léonora Miano: de la migrance à la littérature afropéenne». El «avant-propos» está escrito por la profesora Véronique Porra de la Universidad de Mainz, la presentación del volumen con el título «L'Europe carrefour intellectuel» corre a cargo de las coordinadoras (las tres de la Universidad Autónoma de Madrid), y un primer capítulo, de orientación generalista, referido a la migración como tema novelístico, es la contribución al volumen del profesor de la Universidad de Paris-Nanterre Jean-Marc Moura. Es obvio, como puede verse por la adscripción universitaria de las primeras firmas, que el volumen tiene una vocación internacional, por el objeto de los trabajos y por la adscripción universitaria diversa de sus autores: a las universidades señaladas se añaden las españolas de Alcalá (Diego Muñoz) y de Oviedo (Vicente Montes), la de Atenas (Maria Spriridopoulou), la del Peloponeso (Vasiliki Lalagianni) y la de Ankara (Arzu Etensel Ildem). En este, como en otros casos, viene a ponerse de manifiesto que el trabajo continuado de los equipos de investigación, responsablemente coordinados, muy a pesar de las burocracias excesivas que los investigadores padecen, se revela fructífero a la larga, a la vez que adquiere una dimensión internacional de la que la lengua francesa es vehículo eficiente.

La metodología practicada para el estudio de estas obras del siglo XXI, en opinión de quien estas líneas escribe, sigue siendo heredera de una línea bien francesa de crítica, pero que trasciende el formalismo estructuralista para abrirlo hacia otros horizontes, a través de nombres tan insignes como los de Todorov y Genette –sus últimas publicaciones–, empeñados en restituir al texto la condición plural del intertexto y su poética, más allá de los límites estrictamente hexagonales, en el espacio de la interculturalidad. Así que no es casual que entre los referentes bibliográficos figuren, por ejemplo, los libros de Tzvetan Todorov *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine* (1989) y *L'homme dépaysé* (1996)... Y, por cierto, ya que de referencias bibliográficas se trata, no quisiera dejar de considerar en esta reseña que son más de 120 las obras referidas en el libro, lo que constituye para los especialistas de la materia un aval de documentación y para quienes se encuentren en el proceso de introducirse en ella un cúmulo de información.

Las tres coordinadoras de este volumen (Margarita Alfaro, Beatriz Mangada y Ana Belén Soto) son también las responsables de la publicación en 2022, en esta misma revista *Cédille* (nº 22), de la monografía *Écrivaines culturelles francophones en Europe: regards créatifs, voix inclusives*, que contiene seis artículos y otras autoras objeto de

estudio, que, sin duda, vienen a completar el panorama actual de escritoras de la interculturalidad francófona. Su trayectoria investigadora ha puesto de manifiesto a lo largo de los años un compromiso continuado, que va más allá de las formas narrativas empleadas, por mucho que la autoficción o la endoficción se hayan consagrado para este tipo de representaciones literarias. Las tres comparten con los otros autores del volumen el compromiso de denuncia de la marginalización y de la discriminación de las mujeres extranjeras en Europa. Es la suya una apuesta ideológica compartida y generosa, en cuyo horizonte tiene necesariamente que figurar este trio de palabras: inclusión, visibilidad y emancipación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO AMIEIRO, Margarita; Beatriz MANGADA CAÑAS & Ana Belén SOTO CANO [ed.] (2022): *Écrivaines culturelles francophones en Europe : regards créatifs, voix inclusives*. *Çédille, revista de estudios franceses*, 22. URL : <https://www.ull.es/revistas/index.php/-cedille/issue/view/202>.
- PIÇONNAT, Crystel (2016): *Endofiction et fable de soi. Écrire en héritier de l'immigration*. París, Garnier.
- TODOROV, Tzvetan (1989): *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. París, Éditions du Seuil.
- TODOROV, Tzvetan (1996): *L'homme dépaycé*. París, Éditions du Seuil.

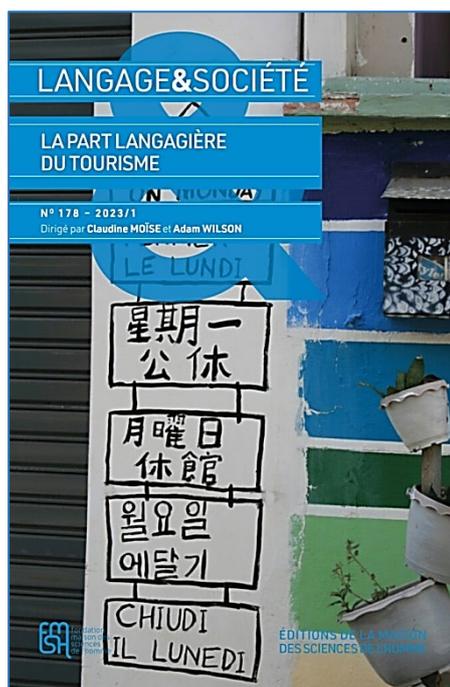
Analyser le discours touristique en interaction : nouvelles démarches sociolinguistiques *in situ**

Carlo GIRELLI

Università degli Studi «Gabriele d'Annunzio»

carlo.girelli@studenti.unich.it

<https://orcid.org/0009-0003-8108-9552>



Le numéro codirigé par Claudine Moïse et Adam Wilson relève un aspect à la fois essentiel et pourtant encore peu développé dans les études de *tourismologie*. L'analyse de l'interaction orale en domaine touristique se veut donc centrale dans *La part langagière du tourisme*, aux Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. Relecture de nombreux faits linguistiques en interaction, ce numéro vise à jeter les bases d'une nouvelle approche à l'égard du domaine de l'analyse (socio)linguistique, d'autant plus si l'on considère l'angle différent qu'il propose d'analyser : celui de récentes crises sanitaire et climatique. Sous la plume des deux codirecteurs, un premier bilan des évolutions des études touristiques est donné. Entre représentations identitaires et commodification linguistique, la variété des articles permet d'évaluer

l'état en plein essor de la littérature en sociolinguistique du tourisme. Ainsi, la démarche *in situ* figure-t-elle à la fois comme clé de voûte et fondement de cet œuvre.

Traduction française d'un article datant de 2010, la première contribution porte la signature du célèbre couple Jaworski-Thurlow, qui se réinterrogent sur la relation s'instaurant entre hôtes et touristes d'un point de vue sociolinguistique à l'aide de

* Compte-rendu du volume dirigé par Claudine Moïse et Adam Wilson, *La part langagière du tourisme. Langage et société* (Paris, Éditions Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 2023, 225 p., ISBN : 9782735129232).

cinq extraits. Étant donné la durée extrêmement courte, jamais plus d'une seule journée, l'expérience touristique passe à travers un vrai procédé d'immersion linguistique tout au long de la visite. Cependant, elle semble écarter, en raison des fins commerciales résidant à la base de toute situation touristique, « tout sentiment de “communauté” ou d’“amitié” » (p. 44). En se réalisant d'une manière à la fois ludique et didactique, aucun contact durable est réellement mis en pratique dans cette relation éphémère et tout échange semble ainsi destiné aux contraintes de la marchandisation linguistique. Cela est en effet une question qui a déjà intéressé d'autres spécialistes du domaine, relevant notamment la notion de domination linguistique dans le cadre de l'analyse de l'expérience touristique. Non seulement *tourismologie*, donc, mais tout en adoptant un plus ample regard sur le sujet on a pu aborder la question d'un point de vue purement sociolinguistique (Alén Garabato et Boyer, 2020 ; Colonna, 2022). Il nous semble ainsi évident que l'accent est mis sur un sujet qui porte l'intérêt et peut encore s'intégrer comme actuel au sein des études en sociolinguistique, en le déclinant en plusieurs formes, dont les langues minorées portent les conséquences majeures, dans la mesure où leur application politico-constitutionnelle a déjà été affectée (il suffit de mentionner l'article 75-1 de la Constitution française, assez débattu).

Claudine Moïse, dans son article « Une proposition touristique à contre-courant du marché mondialisé : des pratiques en tension genrée. Les Guides de pays de Provence », emmène le lecteur au sein d'une association voulant proposer une différente manière de concevoir le discours touristique. Se basant sur des valeurs comme « proximité, convivialité, ruralité » (p. 54), cette équipe de guides touristiques cherche dans le département des Alpes-de-Haute-Provence à invertir la tendance extrémisée qui veut que le tourisme soit surtout un produit commercial. Néanmoins, l'autrice souligne les possibles risques auxquels tout professionnel touristique est soumis et qui touchent de près même ces guides engagées : la stéréotypisation à l'envers dans la relation touriste-guide en opposant le Nord et le Sud et la possibilité que, malgré les efforts, l'authenticité locale finalement se radicalise comme un produit, lui-aussi soumis, pour d'évidentes raisons, à une finalité économique. Remonter à un tourisme qui ne soit pas simplement une activité post-moderne (Boëtsch, 2001) n'est point facile, d'autant plus si on examine la question d'un point de vue ontologique. « Symboliquement, sa quête de l'authenticité fait du touriste un consommateur du sacré touristique » (Alaïs, 2021 : 80). De toute façon, un tourisme à contre-courant serait possible, mais il dépendrait toujours des pratiques de marchandisation, étant notre société plongée dans l'univers de la consommation de biens.

L'article suivant en est la démonstration. L'exploitation des pratiques plurilinguistiques au sein de l'edutourisme est présentée par Larissa Semiramis Schedel dans sa contribution portant sur une étude ethno-sociolinguistique auprès d'une école de langues à Malte. Voulant relever les liens entre marchandisation et idéologies linguistiques dans le forfait edutouristique offert aux élèves, l'autrice souligne la dichotomie

qui réside à l'intérieur de l'industrie linguistique : d'un côté la langue maternelle est utilisée « pour garantir le bon démarrage et déroulement du séjour linguistique » (p. 83), de l'autre côté toute pratique linguistique qui ne soit pas réalisée en l'ange cible est déconseillée par des procédés de hiérarchisation, à l'aide d'une logique « d'investissement » (p. 85), voire économique, sans omettre en même temps des renvois implicites à une culpabilité liée à tout échec éventuel. C'est au carrefour de la sociolinguistique, psycholinguistique et linguistique acquisitionnelle que les procédés d'immersion linguistique nous portent. L'article s'accorde, entre autres, avec la question des préjugés culturels (Chini et Goutéraux, 2008). La thématique de hiérarchisation est de même applicable tant aux différentes langues, comme aux différents décors touristiques : « systèmes de classement, des hiérarchies symboliques » (Guibert, 2021 : 3). Classer les langues pose en perspective la relation des langues dites dominantes et des langues dominées, sujet ancien et contemporain, renversant les rapports auxquels les spécialistes en sociolinguistique étaient habitués, en vue d'une globalisation accélérée.

Placer une analyse sémiotique en temps de crises n'est pas une action anodine. Celle réalisée par Adam Wilson dans son article « “Repousser les mur” en temps de pandémie », en est la preuve et suit le chemin dicté tout au long de ce numéro de *Langage et Société*, qui se veut comme extrêmement enraciné dans la contemporanéité. Temps de crises mais surtout de reprise du fait touristique. L'auteur souligne, contre toute attente, que « les dynamiques sociolinguistiques qui sous-tendent le tourisme restent fondamentalement inchangées » (p. 112). Grâce aussi à une petite exploration des rapports entre liberté, tourisme et mobilité à l'aide des axes propres de la discipline sociolinguistique, les extraits conversationnels recueillis au sein des Offices de Tourisme alsaciens montrent qu'il n'y a aucun lien direct entre regain de l'intérêt du tourisme en plein air pendant l'été 2020 et le confinement. La partie langagière propre à un secteur économique incontournable – d'ailleurs défini comme le principal phénomène de la post-modernité (Bigné et Decrop, 2019 ; Guibert, 2021) – nous permet par conséquent de lui donner le titre d'indicateur pour mener une analyse de la reprise postpandémique. Contrairement à d'autres domaines, et celui du politique nous semble à juste titre le plus évident, le langage touristique a maintenu stable la relation des pratiques linguistiques après la Covid-19. Comme dans cette dernière sphère le discours de la crise est posé « non pas de manière apriorique ou comme postulat mais comme objet principal du discours, ce qu'il doit justement investir et constituer » (Canu et Bonnet, 2017 : 10), il nous semble pertinent et profitable d'y juxtaposer le discours touristique comme miroir pour en réaliser des comparaisons.

Ce dossier thématique termine avec un entretien entre les deux codirecteurs du numéro et Jean-Didier Urbain, sémiologue du tourisme. « La sociolinguistique critique montre la place de l'économie capitaliste dans les pratiques touristiques » (p. 129) – et nous n'avons nulle raison d'en douter. C'est grâce à cet entretien éclairant que le professeur à l'Université Paris Cité propose d'aborder la question sous un nouveau jour.

L'essentiel, dans l'intérêt d'Urbain, est le sujet lorsqu'il veut se pencher plutôt sur la question du comment peut-il s'échapper de toute contrainte (nous renvoyons donc à l'article susmentionné de Wilson) afin d'être simplement, pour le dire avec ses mots, un *Idiot du voyage* (1991), d'après le titre de son œuvre la plus célèbre. Ainsi, l'idiot ne serait-il pas un « con » (p. 124), mais bien au contraire un voyageur idéal, étant donné que « chez le touriste on pouvait retrouver cette force d'émerveillement. Cet aspect créatif du touriste, sa capacité à s'étonner, un œil neuf, là où d'autres finalement ont déjà le regard usé » (p. 124).

Une fois regardé la question de la relation entre tourisme et pratiques langagières sous le point de vue des interactions orales, champ de recherche de la sociolinguistique touristique à présent encore sous-estimé, on pourrait conclure avec une citation qui permettrait de résumer efficacement l'apport critique et la démarche des recherches menées dans ce numéro face aux pratiques linguistiques dans le cadre du touristique. « Je pense qu'il y a un idiot du voyage qui, de plus en plus averti et de plus en plus autonome, se détache et s'émancipe progressivement de ce système d'exploitation mercantile du désir de voyager » (p. 129).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALAÏS, Sabrina (2021) : « Le touriste comme figure postmoderne du pèlerin ». *Revue internationale Animation, territoires et pratiques socioculturelles*, 20, 75–90.
- ALÉN GARBATO, Carmen & Henri BOYER (2020) : *Le marché et la langue occitane au vingt-et-unième siècle : microactes glottopolitiques contre substitution*, Limoges, Lambert-Lucas.
- BIGNÉ, Enrique & Alain DECROP (2019) : « Paradoxes of Postmodern Tourists and Innovation in Tourism Marketing ». *The Future of Tourism*, Cham., Springer.
- BOËTSCH, Gilles (2001) : « Un objet post-moderne : la pratique touristique », in *VI Convegno internazionale indetto dal Laboratorio Etno-Antropologico di Rocca Grimalda: "Tradizione e postmodernità"*, Rocca Grimalda.
- CANU, Roland & Valérie BONNET (2017) : « L'ordre des discours de la crise : un agencement hétérogène », *Mot. Les langages du politique*, 115, 9-19.
- CHINI, Danielle & Pascale GOUTÉRAUX (2008) : *Psycholinguistique et didactique des langues étrangères – travaux du geped. Hommage à Danielle Bailly*, Paris / Gap, Ophrys.
- COLONNA, Romain (2022) : « La patrimonialisation des langues (minorées) : une voie (obligatoire) vers le marché ? ». *Langage et société*, 175, 23-49.
- GUIBERT, Christophe (2021) : « Analyser les usages sociaux du tourisme : les apports de la sociologie de Pierre Bourdieu ». *Mondes du Tourisme*, 20. DOI : <https://doi.org/10.4000/tourisme.4197>
- URBAIN, Jean-Didier (1991) : *L'Idiot du voyage : Histoires de touristes*, Paris, Plon.

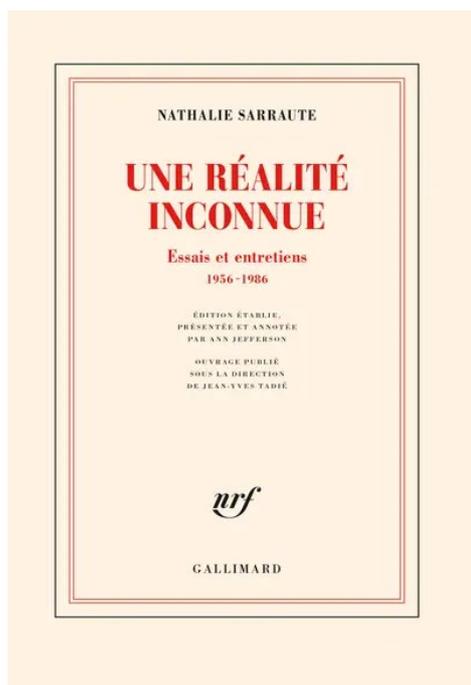
La monomanía del genio. Sarraute y la genealogía del tropismo*

Bruno GROSSI

Universidad Nacional del Litoral - CONICET

brunomilang@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7243-7613>



El lector de *Une réalité inconnue. Essais et entretiens, 1956-1986* de Nathalie Sarraute, esté familiarizado o no con la autora, pasará, presumiblemente, por dos estados de ánimo bastante contradictorios entre sí. En primer lugar experimentará con felicidad y asombro la inteligencia sarrautiana: el despliegue de una singular lectura de la tradición novelesca –Dostoievski como una figura central que le permite leer el pasado y el futuro de la historia de la literatura–, la fundamentación de una ambiciosa función tanto cognitiva como política de la literatura –la exploración de zonas desconocidas de la realidad inaccesibles para la ciencia y la crítica radical a la alienante vida burguesa que impide apreciarlas en su justa medida–, la elaboración de una teoría del lenguaje sui generis –la imagen como el único medio capaz de ais-

lar, dar forma y volver inteligibles realidades pre-lingüísticas intensas y desubjetivantes– y la conceptualización trabajosa del tropismo –movimiento infraconsciente y fugaz que subyace en todos los intercambios que tenemos con el mundo exterior– como materia privilegiada de la novela.

* Reseña del libro de Nathalie Sarraute, *Une réalité inconnue. Essais et entretiens, 1956-1986*. Édition d'Ann Jefferson, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. (Paris, Gallimard, 2023, collection Blanche, 288 p. ISBN : 978-2072909092).

En segundo lugar, la insistencia con la que Sarraute vuelve con los mismos argumentos, a veces inclusive con formulaciones idénticas, sobre una restringida serie de autores, temas y problemas (en contextos diferentes que ameritan, quizás, alguna inflexión o variación: en diferentes textos, aunque se traten de cartas privadas, entrevistas, encuestas, reseñas, ensayos, mesas redondas, conferencias en Francia o en el extranjero, en los años cincuenta o en los ochenta, ella repite invariablemente idénticas posiciones personales, estéticas y políticas), puede terminar por cansar y llevarnos a relativizar la originalidad que le habíamos atribuido inicialmente. De ahí que el libro compilado por Ann Jefferson –una de sus hermeneutas más perspicaces, autora del excelente estudio *Nathalie Sarraute: Fiction and Theory. Questions of Difference* (2000) y la biografía definitiva *Nathalie Sarraute, a life between* (2020)– juegue sobre una pendiente peligrosa: si bien la exhumación de materiales inéditos, dispersos o de difícil acceso que el libro recoge vuelve necesaria su publicación, el impulso archivístico parece hacerse a riesgo de minar involuntariamente la figura que se buscaba ensalzar.

Sin embargo, no deja de ser cierto que a partir de cierto momento el tedio de la lectura, producto de la repetición, muta repentina e inadvertidamente en otra cosa. No porque las hipótesis, los argumentos o los ejemplos cambien de un momento a otro, sino porque el exceso mismo de sus gestos transforma cualitativamente el material en cuestión: la insistencia machacona con la que Sarraute se expresa termina por revelar un carácter obsesivo que va más allá de cualquier pretensión de autofiguración, porque lo que la mueve trasciende la voluntad de reconocimiento o el posicionamiento autoral en el campo literario. Esto se vuelve evidente cuando se comprueba la persistencia de sus ideas a lo largo del tiempo. Entre «De Dostoievski à Kafka» de 1947 (publicado inicialmente en *Les Temps Modernes* e incluido luego en *L'Ère du soupçon* en 1956) y la intervención de 1983 en el coloquio sobre *Nouveau Roman* en Nueva York (publicado algunos años después en la antología *Three Decades of the French New Novel* (1986) editada por Lois Oppenheim) Sarraute no se desdice o arrepiente de sus posiciones, no matiza o actualiza su discurso a las modas teóricas, no incorpora problemas o asuntos nuevos, no dialoga con sus pares o concede algo a sus críticos y no deja que la coyuntura interfiera en su búsqueda, sino que sigue siendo terca e intransigentemente ella misma a lo largo de cuatro décadas.

Esto se vuelve evidente si uno compara su obra con la trayectoria del otro referente del *Nouveau Roman*, Alain Robbe-Grillet. Así, este último podía abogar en los años cincuenta por la objetividad en la novela y luego en los sesenta afirmar que su proyecto podía pensarse como la exploración de una subjetividad total, para más adelante en los setenta declarar que su obra exploraba las fantasías sexuales impersonales de la sociedad y en los ochenta reconocer, a propósito de sus autobiografías, que estas fantasías eran de hecho las suyas propias; en suma, alguien capaz de sostener un discurso móvil, contradictorio o polémico que se ponía en tensión a sí mismo y se transformaba teniendo en cuenta tanto los comentarios críticos sobre sus propios textos como los

avatares teóricos de la época o el clima político en boga. Por el contrario, las posiciones de Sarraute a simple vista sorprenden por la aparente monocromía de su paleta teórica: solo parece interesarle una cosa tanto en la literatura como en la vida —el tropismo— y todas sus intervenciones no tienen otro sentido que intentar explicarlo: «Ils étaient la seule chose qui m'intéressait. Je voulais que les lecteurs de mes livres ne s'intéressent qu'à eux. Rien ne devait en détourner leur attention» (p. 83). De modo que podríamos decir que si bien no hay a grandes rasgos variaciones significativas en sus textos, sí hay una suerte de progreso conceptual: entre los primeros textos y los últimos, lo que encontramos es una creciente sofisticación para intentar definir aquello que sin embargo se le resiste.

En este sentido, es cierto que el libro permite, por un lado, profundizar en las posiciones teórico-críticas de Sarraute en torno al realismo decimonónico (están acá sus arremetidas clásicas contra Balzac o Tolstoi, pero también cierta ambigüedad discursiva en relación a con Flaubert), en la psicología (revindicada contra las impugnaciones realizadas por Robbe-Grillet) y en la vanguardia literaria de comienzo del siglo XX (a su afición conocida por Proust, Joyce o Woolf hay que sumarle el interés por la obra de Gide o Céline); y, por otro, iluminar aspectos pocos transitados en la vida-obra de esta (notablemente sus posiciones políticas: sorprende leer en sus cartas a Sartre y en una serie de crónicas de viajes a Cuba, la Unión Soviética e Israel un compromiso con posiciones de izquierda que no dejaba adivinar necesariamente su obra). Sin embargo, uno no puede dejar de pensar (contra cierto voluntarismo de Jefferson de adjudicarle posiciones fuertes y originales sobre muchos temas de agenda) que lo más interesante del libro es la genealogía del tropismo dibujado fragmentariamente en el conjunto de los textos. Genealogía trabajosa, porque dicha emoción intensa e indescriptible no nace epifánicamente de una vez y para siempre en ella, sino que comienza a reconocerla poco a poco, dotándola de sentido, gracias a la ayuda de los libros:

Il m'avait été donné depuis un âge très tendre de voir autour de moi des choses qui me paraissaient étranges, des sentiments qui avaient toutes les apparences de sentiments sincères, qui étaient considérés par les gens qui les éprouaient comme des sentiments parfaitement sincères, et qui me donnaient l'impression de n'être pas tout à fait vrais, de n'être que des copies de quelque chose. Quand j'ai lu *Madame Bovary*, j'ai été frappée de voir que Flaubert avait décrit ces sentiments en trompe-l'œil, que ces copies de sentiments vrais sont l'objet même de tout le livre. Cela a été pour moi une révélation extraordinaire (p. 90).

De hecho, Sarraute recuerda que llegó a preguntarse en su momento, con curiosidad y un poco de angustia, si esas experiencias existían efectivamente en otras personas, ya que era sorprendente que nadie intentara captarlas o siquiera se dignara hablar de ellas. Ese deseo de nombrar esas sensaciones se vuelve tan intenso que no sólo

comienza a adjudicarle el sentido que orienta, como una fe, toda su vida, sino que incluso se vuelve la clave con la cual lee toda la literatura, como si las historias o los personajes no fueran sino el soporte o la excusa con la cual abordar esa sustancia particular (p. 80). De «la simpatía» que Flaubert dice querer comprender en una carta a los flujos de sensaciones instantáneas de Woolf, pasando por los sueños extraños de Baudelaire hasta los monólogos interiores de Joyce, Sarraute lee una progresión en el modo de trabajar esos movimientos infraleves y efímeros, pero que todavía no encuentran su forma adecuada. Sólo más adelante, en el siguiente pasaje lateral de Dostoievski, confiesa haber percibido una formulación más precisa de aquello que ha entrevisto en sí misma:

On sait que des raisonnements entiers passent parfois dans nos têtes instantanément sous forme de sortes de sensations qui ne sont pas traduites en langage humain et d'autant moins en langage littéraire. Et il est évident que beaucoup de ces sensations traduites en langage ordinaire paraîtraient totalement invraisemblables. Voilà pourquoi elles n'apparaissent jamais au grand jour et pourtant se trouvent chez chacun (p. 40).

La cita del novelista ruso (que Sarraute utiliza en varias conferencias y que según Jefferson no corresponde a ninguna versión publicada en francés, sino que es una traducción libre de la propia autora) se vuelve a partir de allí un programa literario *tout court*. Si con Tolstoi estamos, según Sarraute, en el punto ideal en el que un hombre normal y sano percibiría naturalmente la realidad –esto es, sin pasión, sin violencia, sin locura (p. 53)–, la obra de Dostoievski revela la existencia de una materia que excede lo inmediatamente observable y que sin embargo está presente en cada uno de nuestros intercambios. Al mencionar en varias ocasiones a Einstein, Plank o Freud, y aunque no se compare con ellos, cabría pensar que la autora se pone en pie de igualdad como la «descubridora» de una parcela de realidad antes desconocida. Esa dificultad para conceptualizar aquellos movimientos atizará el deseo de Sarraute y, una vez hecho este hallazgo, parece encomendar toda su vida a ese solo y único objetivo: investigar los tropismos. De ahí que a veces, por la terminología casi científica con la que habla sobre estos, por el impacto que tienen en su vida y el valor que les atribuye en general («Des instants privilégiés de son existence» (p. 38), «Trésors cachés» (p. 52), «Pulsation secrète de la vie» (p. 82), se diría incluso que la novela no le interesara en tanto tal, sino meramente como el medio más adecuado, o mejor: más versátil y maleable, para explorar y volver sensible a los demás esas existencias anómalas. No por nada la exploración de esa materia nueva parece hacerse a precio de subordinar por momentos toda pretensión deliberadamente «estética»:

Elle le force à abandonner les formes usées, inutiles, et à se forger un instrument neuf, percutant, à créer une forme vivante. Elle l'empêche de travailler dans la gratuité, dans la liberté, de

chercher à créer de « belles formes » ; c'est-à-dire des formes qui répondent à un canon préexistant de beauté. Elle le force à ne rechercher que l'efficacité ; l'efficacité de ce mouvement par lequel la réalité invisible se révèle et prend vie. Et non à chercher à faire de beaux mouvements. Ainsi l'athlète ne songe qu'à frapper la balle de la manière la plus précise, la plus rapide, la plus forte... et non à faire un beau geste. Et par là, sans qu'il l'ait voulu, son geste atteint la valeur esthétique. [...] C'est ce souci d'efficacité qui a donné aux grands explorateurs de la réalité invisible le vrai grand style, précis, percutant, direct, le plus court chemin, le mouvement le plus efficace pour amener au jour cette réalité inconnue qu'ils s'efforçaient de recréer. Car seul comptait pour eux l'objet de la recherche qu'il fallait s'efforcer de montrer avec la plus grande économie possible de moyens (pp. 123-124).

El uso de palabras como «eficacia» o la referencia al atletismo para hablar de asuntos artísticos es vagamente disonante o impertinente, pero en algún sentido es coherente con el temperamento de Sarraute, con la fascinación irracional (p. 52) que la mueve, con la atención maniática (p. 51) con la que trabaja, con la pasión (p. 151) con la que aborda obstinadamente su objeto (p. 123). La dimensión estética en tanto tal no sería entonces más que un academicismo que habría que combatir, porque la búsqueda de la belleza no puede realizarse por sí misma al margen de «la cosa» por trabajar. Por eso sostiene acto seguido que «le véritable danger pour tout écrivain –et je ne crois pas faire de paradoxe– n'est pas d'être écrasé par la médiocrité, mais d'être ébloui par le génie» (p. 53). ¿Pero en qué idea de «genio» está pensando Sarraute aquí? A diferencia de un genio renacentista como Michel Butor capaz de moverse en cada libro por géneros diferentes y explorar múltiples temas con igual nivel de erudición, o un genio romántico (¿Claude Simon, Robert Pinget?) impulsado por fuerzas oscuras y que no sabe adónde va, no sabe lo que hace o escribe como canta un pájaro (p. 119); el genio sarrautiano es asaz singular por la fuerza de su búsqueda: el talento de un escritor no se mide por su versatilidad ni por la facilidad de su quehacer, sino por su tenacidad, por la forma siempre renovada con la que insiste, al borde de la locura y la desfiguración, sobre un único tema en el que ha intuido la secreta verdad de la existencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JEFFERSON, Ann (2000) *Nathalie Sarraute: Fiction and theory*. Cambridge, Cambridge Press.
- JEFFERSON, Ann (2020) *Nathalie Sarraute, a life between*. Princeton, Princeton University Press.
- OPPENHEIM, Lois [ed.] (1986) *Three decades of the French new novel*. Chicago, Illionis Press.
- SARRAUTE, Nathalie (1956 [2016]) *L'Ère du soupçon*. París, Gallimard.

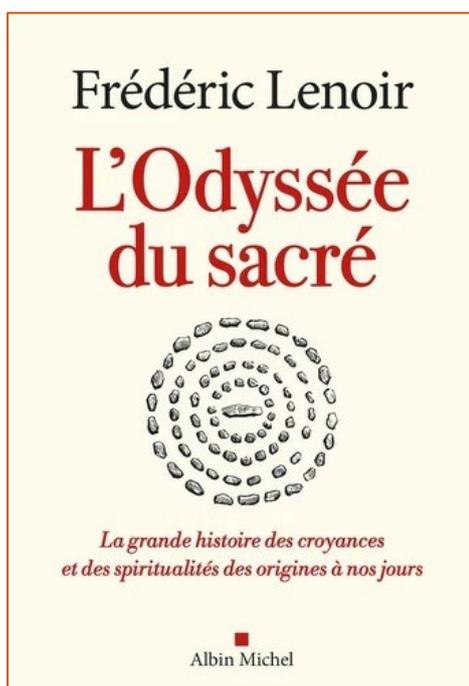
L'histoire d'*Homo spiritus* et du sacré au fil du temps*

Adriana LASTIČOVÁ

Universidad Complutense de Madrid

adrilast@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0001-6247-6248>



Le nom du sociologue français Frédéric Lenoir (*1962) n'est pas méconnu aux chercheurs espagnols. Ses ouvrages se traduisent en espagnol régulièrement et son livre *Les Métamorphoses de Dieu : des intégrismes aux nouvelles spiritualités* (2003), paru en Espagne sous le titre *La metamorfosis de Dios: la nueva espiritualidad occidental* chez Alianza Editorial en 2005, est souvent recommandé comme manuel ou source bibliographique basique dans les cursus universitaires espagnols, notamment ceux qui sont spécialisés en sociologie ou en sciences de la religion. En septembre 2023 Frédéric Lenoir a publié un nouvel ouvrage sur l'histoire des croyances et des spiritualités sous le titre *L'Odyssée du sacré*. Cette œuvre est le fruit de trente-cinq années de recherche (p. 17) et à notre avis il mérite d'être signalé aussi

à des spécialistes en sciences humaines et Lettres, en dehors de la sociologie, et à tous qui s'intéressent à la problématique de l'évolution de la société et les reflets de cette mutation dans les arts. Comme souligne l'auteur lui-même, le phénomène religieux a une importante dimension collective (p. 9) et il ne faut pas réduire la spiritualité et l'expérience du sacré à la religion (p. 11), d'autant plus que dans la littérature contemporaine par exemple on perçoit clairement les signes d'un désir du réenchantement du monde (en ce qui concerne la littérature française il faudrait penser à des auteurs

* Compte-rendu de l'ouvrage de Frédéric Lenoir, *L'Odyssée du sacré. La grande histoire des croyances et des spiritualités des origines à nos jours* (Paris, Albin Michel, 2023, 432 p. ISBN : 978-2-226-43820-1).

comme Philippe Le Guillou ou Sylvie Germain), terme exploité et systématisé aussi par un autre sociologue français, Michel Maffesoli (2007). C'est donc plutôt dans la lignée de Gilbert Durand qu'il faudrait envisager ce dernier livre de Frédéric Lenoir. En plus, sa publication coïncide, presque, avec la parution de deux œuvres ici en Espagne qui, explorent, à leur manière, et aussi réhabilitent, le rôle de l'imaginaire, des mythes et/ou de la spiritualité dans la société postmoderne : d'une part, le livre *Mitocrítica cultural* de José Manuel Losada (2022)¹ et de l'autre part, *Nuevo humanismo para la era digital* d'Antonio Barnés Vázquez (2022). Il est donc à signaler cet intérêt croissant des chercheurs d'élucider les pulsions de l'homme vers le sacré, dans ce premier tiers du XXI^e siècle et l'ouvrage de Frédéric Lenoir peut contribuer à l'éclaircissement de cette question. C'est déjà dans l'introduction que l'auteur affirme que « l'homme est un animal spirituel et religieux » (p. 8) et explicite les questions capitales autour desquelles tourne l'ouvrage : pourquoi l'être humain est-il le seul animal qui ritualise la mort, qui construit des édifices pour rendre culte à des forces invisibles, qui a développé une pensée symbolique, un langage abstrait et inventé de grands mythes et récits collectifs, entre autres.

Le livre se compose de 11 chapitres, auxquels s'ajoutent une introduction et les conclusions. Les chapitres sont divisés, à leur tour, en deux grandes parties : la première, sous le titre « L'aventure spirituelle de l'humanité », regroupe 7 chapitres dans lesquels Lenoir raconte l'histoire d'*Homo spiritus* et du sacré de la Préhistoire à nos jours et montre surtout la thèse centrale du livre – la corrélation entre les grandes métamorphoses spirituelles et les bouleversements du mode de vie des humains. La seconde partie, intitulée « Pourquoi l'être humain est-il un animal spirituel ? », se subdivise en 4 chapitres et elle est surtout consacrée au débat sur l'origine du sentiment du sacré et du phénomène religieux. Lenoir y revisite le point de vue des divers courants spirituels et religieux ainsi que les arguments de la critique matérialiste moderne (Feuerbach, Nietzsche, Marx, Freud) et les théories qui tentent de réhabiliter l'expérience spirituelle (Jung, Bergson, Frankl) et consacre le dernier chapitre aux dernières découvertes de la psychologie cognitive et des neurosciences, pour voir ce qu'elles nous apprennent du lien entre le cerveau humain et les croyances spirituelles et religieuses. L'auteur lui-même ne prétend pas l'exhaustivité (p. 17) et affirme de faire « des choix difficiles » quand il a dû renoncer à l'inclusion de certaines traditions religieuses (comme celles des pays scandinaves par exemple). Il a privilégié les grands tournants et les courants spirituels ainsi que les croyances comme l'astrologie, la magie ou la sorcellerie ; et, dans la seconde partie, les auteurs les plus significatifs, mais tout en veillant à ce que tous les regards contradictoires soient représentés : celui des croyants et des athées, des spiritualistes et des matérialistes, des philosophes, des sociologues et des neuroscientifiques, ce

¹ Nous renvoyons aussi à notre compte-rendu du livre de José Manuel Losada, publié dans le numéro 24 (2023) de cette revue. Disponible sur : <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2023.24.31>.

qui rend le livre très utile et le classifie pour être élu comme manuel universitaire par excellence.

Devant l'impossibilité d'épuiser ici en détail 500 pages nous allons nous pencher vers la dernière partie de l'ouvrage, celle qui expose des thèses nouvelles, au moins par rapport aux œuvres précédentes de l'auteur. Il convient toutefois de souligner le grand travail de synthèse et de documentation dont Lenoir fait preuve tout au long de son livre. C'est aussi dans le quatrième chapitre de la seconde partie où il retrace, sous le titre « Les neurones de la foi » (pp. 437-471), les dernières avancées des sciences cognitives et de l'imagerie cérébrale que Lenoir manifeste sa capacité de synthèse. Il y expose principalement les théories de trois scientifiques français, auteurs d'ouvrages récents sur le sujet de l'homme en tant que animal spirituel et religieux : Thierry Ripoll, Boris Cyrulnik et Sébastien Bohler. Pour Ripoll, les croyances et les pensées magiques sont « un effet indésirable de notre système cognitif » (p. 442) ; il a même observé que les manifestations extrêmes de la pensée magique s'exprimant pas des thèmes mystiques et/ou paranormaux « étaient corrélées à un dysfonctionnement, d'une part, du lobe médio-temporal, d'autre part, du réseau dopaminergique » (*Ibid.*). De son côté, Cyrulnik s'attelle à offrir une vision holistique et interdisciplinaire du sentiment religieux qui le conduit à la théorie de « l'attachement à Dieu » (p. 446). Bohler voit « dans le besoin de sens une des causes fondamentales de la croyance religieuse » (p. 465) et affirme que précisément le « vide de sens » de nos sociétés européennes actuelles « est source de stress et d'anxiété » (p. 439). Il s'appuie sur l'émergence d'une nouvelle spiritualité fondée non plus sur la transcendance, mais « sur l'émerveillement face à l'ordre sous-jacent de la nature » (p. 471). Dans sa magistrale analyse qui entrecroise ces théories Frédéric Lenoir fait ressortir les convergences entre les auteurs, qui affirment, par exemple, l'importance des rituels religieux (p. 454) et conclut que ces découvertes sont encore « à leurs balbutiements ».

Dans les Conclusions Lenoir revient vers la thèse centrale de l'ouvrage, c'est-à-dire que le besoin spirituel de l'homme n'a cessé de muter en corrélation avec les bouleversements des organisations sociales de l'humanité, pour affirmer que nous vivons actuellement un cinquième grand tournant anthropologique et sociétal (p. 475), caractérisé par trois changements radicaux : la crise environnementale, la révolution numérique et le transhumanisme. Il avertit du danger de l'excessive dépendance des outils technologiques (p. 480-481) ainsi que de celui du transhumanisme dans sa version la plus radicale (p. 483-486). Dans les dernières pages il revient à la thèse du réenchantelement du monde, connue des lecteurs de ses ouvrages : « le succès des sagas planétaires comme *Le Seigneur des anneaux*, *L'Alchimiste*, *Harry Potter* ou *Star Wars* est révélateur de ce besoin de redonner au monde son aura magique et de se connecter à lui non seulement par la raison analytique, mais aussi par l'intuition et par l'imaginaire » (p. 491). En hommage à son maître et ami Edgar Morin, il prône aussi une approche pluridisciplinaire qui serait la seule à pouvoir tenter de rendre compte de la complexité

du réel et du sacré, et il invite les sciences exactes à dépasser leur domaine par le dialogue et la réconciliation, non seulement avec les sciences humaines, mais aussi avec l'art, la littérature, la poésie et l'expérience intérieure, Selon le sociologue français, c'est la seule démarche qui peut surmonter le clivage entre le rationnel et le non-rationnel (p. 494). Et, face à tous les défis auxquels l'humanité est confrontée aujourd'hui, il affirme le besoin d'une élévation de notre conscience morale et spirituelle et nous invite à pratiquer un humanisme authentique.

Le livre est d'une lecture aisée, le langage est accessible et le procédé de l'auteur est clair : l'ouvrage est bien structuré et les chapitres et les thèses exposées s'enchaînent d'une manière logique. En fait, dès l'Introduction Lenoir prend soin d'éviter les confusions et d'éclaircir bien les termes (voir, par exemple, la définition des termes de « transcendance » et d'« immanence » p. 12), ce que les non-initiés dans la problématique apprécieront sans doute. Le seul défaut : les références bibliographiques se trouvent dispersées dans les notes à la fin de l'ouvrage, ce qui est un petit inconvénient car il faut constamment revenir à la fin pour savoir à quel livre l'auteur fait référence.

En définitive, ce dernier ouvrage de Frédéric Lenoir s'avère d'une grande utilité pour les chercheurs, inclus ceux de la filière de Lettres, et aussi les étudiants car le livre a tout le potentiel pour devenir un manuel universitaire, remplaçant ainsi le livre du même auteur de 2003. Pour finir, ajoutons que l'ouvrage vient d'être traduit et publié en espagnol (octobre 2024) chez l'éditeur Deusto, donc il est disponible, depuis peu, même à ceux qui ne peuvent pas le lire en français.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARNÉS VÁZQUEZ, Antonio (2022) : *Nuevo humanismo para la era digital*. Madrid, Dykinson.
- BOHLER, Sébastien (2020) : *Où est le sens ? Les découvertes sur notre cerveau qui changent l'avenir de notre civilisation*. Paris, Robert Laffont.
- CYRULNIK, Boris (2017) : *Psychothérapie de Dieu*. Paris, Odile Jacob.
- LENOIR, Frédéric (2005) : *La metamorfosis de Dios: la nueva espiritualidad occidental*. Madrid, Alianza Editorial.
- LENOIR, Frédéric (2024) : *La Odisea de lo sagrado*. Barcelona, Deusto.
- LOSADA, José Manuel (2022) : *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Madrid, Akal.
- MAFFESOLI, Michel (2007) : *Le réenchantement du monde*. Paris, La Table ronde.
- RIPOLL, Thierry (2020) : *Pourquoi croit-on ? Psychologie des croyances*. Paris, Sciences humaines Éditions.

Charles Bonn
(9/1/1942 – 6/11/2024)



Charles Bonn nous a quittés. Soudainement. À 82 ans. Après une vie bien remplie, à tous égards. Il avait encore des projets plein les poches et le cœur. Et le vif désir de revenir en Algérie ... une dernière fois, disait-il. Il y avait contracté le virus de la littérature algérienne, qui lui a ouvert des horizons nouveaux, et qui a amplement nourri sa vie professionnelle tout en lui procurant de solides amitiés. Il venait d'accepter l'invitation à la cérémonie de remise du prix littéraire Mohammed Dib pour sa 9^e session. Prix dont il siégeait comme membre du jury depuis sa création en 2001 par l'association *La grande maison* de Tlemcen, ville de l'ouest Algérien qui a vu naître le célèbre écrivain. Nous ne

verrons hélas pas, cette fois-ci, sa silhouette filiforme et son sourire imperturbable déambuler dans Tlemcen. Et c'est immensément triste. Mais ils seront assurément présents dans tous les esprits.

À l'annonce de sa mort, une onde de choc a parcouru le monde de la littérature maghrébine, traversant la Méditerranée et les frontières d'Allemagne ou d'Espagne... et au-delà, sans doute, partout où son magistère a eu à s'exercer. Pour la première fois la presse algérienne s'est émue de la disparition d'un universitaire français. Mais était-il uniquement français ?

Lorsqu'en 1969, il est propulsé en qualité d'assistant à l'Université de Constantine, dans le cadre des accords de coopérations entre la France et l'Algérie fraîchement indépendante, il ne sait pas grand-chose (disons quasiment rien) de l'Algérie, de ses langues, de ses littératures... Il tombera très vite dans le chaudron en ébullition de la culture algérienne, ses tâtonnements, ses scissions, ses polémiques. Il deviendra un spécialiste universellement reconnu de sa littérature de langue française. Après avoir été, dans un premier temps, désarçonné par la lecture de *Nedjma* de Kateb

Yacine, il s'est résolument jeté dans la lecture des Feraoun, Mammeri, Boudjedra et autre Dib. Surtout Dib dont il a suivi pas à pas les publications, scrutant au plus profond les arcanes de son univers. Son enfance d'alsacien, balloté entre deux nations et deux langues, l'avait prédisposé à une écoute sensible des écritures algériennes ; elles ont réveillé, chez lui, un arrière-goût d'expérience personnelle. Quoi qu'il en soit, il s'est rapidement familiarisé avec leurs univers. Il s'aventura à les étudier et à les enseigner, faisant un pas de côté par rapport à sa mission de coopérant chargé de propager la littérature française. Démarche audacieuse qui allait contribuer à asseoir un domaine de recherche émergent : celui des littératures dites francophones.

Ayant beaucoup capitalisé, il aura à cœur de partager la somme incalculable de connaissances qu'il avait brassées en créant le site *Limag*¹, une banque de données bibliographiques et documentaires informatisées sur les littératures du Maghreb. Travail monumental, engagé à l'heure où l'usage de l'outil informatique était à ses balbutiements chez les littéraires. Travail auquel il s'est attelé seul, demandant désespérément de l'aide à ses collègues et n'obtenant que de sporadiques coups de main, peaufinant sans cesse sa méthode, enrichissant sans relâche les entrées, simplifiant au fur et à mesure les modalités d'utilisation par le profane. Ouvrage de titan et d'orfèvre, tout à la fois, *Limag* fut pour lui une épreuve de pugnacité et un objet d'orgueil.

Tandis que s'ouvrait devant lui le domaine inexploré des études maghrébines qui allait devenir son terrain de jeu quotidien, nous nous sommes « rencontrés » – à distance dans un premier temps. Nous étions tous deux assistants débutants, lui à l'Université de Constantine, moi à celle d'Alger. Une revue française nous avait demandé à l'un et à l'autre un article sur Feraoun et nos points de vue se sont révélés si opposés qu'une polémique s'est ensuivie qui dépassait les objectifs de ladite revue. Elle renonça à nous publier ! Coup d'éclat qui nous a éloignés l'un de l'autre, nous retranchant tous deux dans notre commune intransigeance qui en disait long sur nos certitudes de novices et aussi sur l'air du temps dans l'université algérienne. Quelques années plus tard nous nous sommes réconciliés à la faveur d'un colloque où nous nous sommes trouvés – ô miracle – sur la même longueur d'onde ! Surtout les tentatives de rapprochement de Charles avaient été d'une gentillesse palpable et, d'un accord tacite, nous avons enterré la hache de guerre pour nous lancer dans une très longue collaboration qui nous a conduits, de séminaires en accords interuniversitaires, de rencontres professionnelles en relations familiales, jusqu'au dernier colloque que nous avons codirigé en 2021 sur « Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib ». Colloque qui s'est déroulé dans l'enceinte enchantée du Château de Cerisy-la-Salle et qui a vu la participation des meilleurs spécialistes de Dib. Nous y avons partagé le débat, le gîte et le couvert, en collègues complices et en amis fidèles, sans soupçonner que ce serait pour la dernière fois !

¹ Lien vers le site *Limag, littératures du Maghreb* : <http://www.limag.com>

Aujourd'hui il s'en est allé. En m'annonçant la triste nouvelle, on m'a seulement dit qu'il était fatigué. Lui qui était infatigable, se battant sur tous les fronts, creusant assidûment son sillon personnel de chercheur tout en s'affairant pour organiser des colloques, créer des structures d'échanges et de recherche, les administrer, prêter main-forte aux initiatives étatiques de développement des enseignements francophones etc., etc. Hyperactif, il ne négligeait pourtant pas d'entretenir des relations amicales avec une multitude de personnes : écrivains, collègues, doctorants (essentiellement maghrébins), dont plusieurs auront à assumer des responsabilités dans leurs universités d'origine. Ils deviendront, alors, ses interlocuteurs pour accueillir des colloques ou pour monter des conventions de recherche inter-universités. Ce faisant, son lien avec les pays du Maghreb et, singulièrement avec l'Algérie, est devenu vital pour lui et il n'est pas aventureux de prédire que son nom restera à jamais gravé dans la mémoire de ceux qui auront partagé, avec lui, l'amour du texte maghrébin. Déjà des rencontres d'hommage au Maître sont annoncées ici et là.

Repose en paix, ami précieux.

Naget Khadda

Professeur émérite

Université d'Alger

Université Paul Valéry Montpellier 3

NOTICE BIOGRAPHIQUE SOMMAIRE

Né en 1942 en Alsace, Charles Bonn fait des études à Strasbourg, Nancy, Montpellier et Bordeaux. Après deux années d'enseignement secondaire, il commence une carrière d'enseignant-chercheur en 1969 en qualité d'assistant à l'Université de Constantine, en Algérie. Il exercera, ensuite, dans les universités de Fès, Lyon 3, Paris 13, puis Lyon 2 et Leipzig.

Il a dirigé le Centre d'Études littéraires francophones et comparées à l'Université Paris 13, et codirigé les revues *Itinéraires et contacts de cultures* et *Études littéraires maghrébines*. Il est, en particulier, le créateur du programme documentaire informatisé *Limag* et du site *www.limag.com*.

Il publie de nombreux articles dans des revues spécialisées, et des livres qui constituent des jalons dans l'histoire des études francophones. On peut citer notamment : *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures* (Naaman, 1974), *Lectures présentes de Mohammed Dib* (ENAL, 1978), *Le Roman algérien de langue française* (L'Harmattan, 1985), « *Nedjma* », de Kateb Yacine (PUF, 1990), *Anthologie de la littérature algérienne* (Le Livre de poche, 1990). Parmi ses derniers livres : *Lectures nouvelles du roman algérien. Essai d'autobiographie intellectuelle* (Classiques Garnier, 2017), *Les romans et nouvelles tardifs de Mohammed Dib ou la théâtralisation de la parole* (Classiques Garnier, 2023). Il fut également co-directeur de plusieurs publications collectives, dont la collection « Littératures francophones » (Hatier/AUPELF, 1997 et 1999). Enfin, il a dirigé de nombreux travaux de recherche sur les littératures du Maghreb et de l'émigration.